

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства імені Володимира Моренця

Магістерська робота

освітньо-науковий ступінь — магістр

на тему: **«Аліса Льюїса Керролла в контексті концепції героя Джозефа
Кемпбелла»**

Виконала: студентка 2-го року навчання
Спеціальності — 035.01 Філологія
(українська мова та література);
освітньо-наукової програми:
*Теорія, історія літератури та
компаративістика*

Тинянка Ольга Юріївна

Керівник: Семків Р. А.,
доцент, кандидат філологічних наук

Рецензент:

Магістерська робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2025 р.

Київ 2025

Зміст

Вступ.....	3
Розділ 1: Концепція шляху героя Джозефа Кемпбелла.....	6
1.1 Теоретичні засади.....	6
1.2 Структура мандрівки героя.....	9
1.3 Критика та переосмислення.....	13
Розділ 2: Мандрівка Аліси: аналіз за моделлю Джозефа Кемпбелла.....	19
2.1 Мандрівка Аліси до Країни Див.....	20
2.2 Подорож до Задзеркалля.....	30
Розділ 3: Соратники й вороги: другорядні персонажі ділогії про Алісу.....	45
Висновки.....	57
Список використаних джерел.....	60

Вступ

У сучасному гуманітарному знанні спостерігається зростання інтересу до архетипного, психоаналітичного та міфологічного прочитання літературних текстів. Особливої уваги набувають твори, що моделюють внутрішню подорож особистості у межах уявного, сновидного або алегоричного простору. У цьому контексті діалогія Льюїса Керролла «Аліса в Країні Див» та «Аліса в Задзеркаллі» розглядається як художня репрезентація внутрішньої трансформації, побудованої за мотивами архетипної мандрівки.

Попри величезну кількість інтерпретацій, діалогія Керролла рідко розглядається цілісно саме як структура ініціаційного шляху, що відповідає глибинним схемам міфу та психічної індивідуації. Тексти, формально орієнтовані на дитячу аудиторію, виявляються надзвичайно багатозначними, відкритими до структурного, психоаналітичного, філософського аналізу.

Актуальність теми зумовлена потребою осмислення казки як моделі пізнання себе, виявленням прихованих сенсів, що проявляються через архетипні мотиви та символіку сновидного простору. Універсальна структура подорожі героя, адаптована до художнього простору нісенітниць та абсурду, вимагає нових аналітичних підходів до тексту, зокрема через синтез міфопоетики та психоаналітичної традиції.

Теоретичну основу дослідження становлять ключові праці з архетипної критики, міфоаналізу та психоаналітичного літературознавства. Центральною методологічною опорою є концепція мономіфу Джозефа Кемпбелла «The Hero with a Thousand Faces», що трактує подорож героя як універсальну модель внутрішнього становлення. У цьому дослідженні ця модель застосовується до аналізу сюжетної структури діалогії Льюїса Керролла.

В аспекті глибинної психології значущими є праці Карла Юнга «Archetypes and the Collective Unconscious» та Марії-Луїзи фон Франц «The Interpretation of Fairy Tales», які дозволяють розглядати персонаж Аліси як архетипний суб'єкт, що мандрує крізь несвідоме, втілене в символічному просторі казки.

Значний аналітичний потенціал містять також роботи Дональда Рекіна «Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass: Nonsense, Sense, and Meaning», Мартіна Гарднера «The Annotated Alice», а також Н. Ауербах, Н. Нурдіани та В. Евіанто.

Це дослідження прагне всебічно осмислити діалогію Льюїса Керролла про Алісу як художнє втілення архетипної подорожі героя. Ця мандрівка репрезентує процес внутрішньої трансформації особистості у межах абсурдного, сновидного та алогічного простору.

Ми маємо на меті проаналізувати ключові етапи шляху Аліси — покликання, випробування, зустріч із тіньовими фігурами, кризу ідентичності, символічну смерть та відновлення. Це зіставлення відбудеться з універсальною моделлю мономіфу Джозефа Кемпбелла та юнгіанською концепцією індивідуації.

Окрему увагу приділяємо психоаналітичній інтерпретації символів, персонажів та простору діалогії як проєкцій глибинних психологічних станів. У роботі досліджуємо образи страху, втрати контролю, тілесної трансформації та роздвоєння як ключові психічні маркери перехідного стану між дитинством і дорослістю.

Ми також прагнемо простежити, як структура абсурду, нісенітниць та гри з логікою в діалогії не суперечить архетипній побудові. Навпаки, вона підкреслює парадоксальність внутрішнього розвитку та переходу до нового етапу свідомості.

Таким чином, **мета роботи** полягає у виявленні взаємозв'язку між класичною архетипною моделлю подорожі героя, психоаналітичною глибиною тексту та унікальною художньою формою діалогії Керролла. Це дозволить розкрити складну й багатопланову природу становлення особистості в літературному просторі.

Об'єктом дослідження є структура героїчного наративу (мономіфу Кемпбелла) та її трансформації у дитячій літературі, зокрема у творах Льюїса Керролла — "Аліса в Країні Див" і "Аліса в Задзеркаллі". Предметом дослідження виступають способи адаптації класичної моделі героїчної мандрівки до художнього світу абсурду, гротеску й постлогіки діалогії Керролла.

Для аналізу використано порівняльно-типологічний, психоаналітичний (юнґіанський підхід), інтертекстуальний, наратологічний та культурно-історичний методи.

Робота включає: вступ, теоретичний розділ (структура й критика моделі шляху героя Джозефа Кемпбелла), практичний аналіз діалогії про Алісу (аналіз подорожі Аліси через призму моделі Кемпбелла й співставлення другорядних героїв до неї), висновки й список джерел.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше здійснено комплексний аналіз обох частин діалогії Льюїса Керролла крізь призму кемпбеллівського мономіфу, простежуючи специфіку трансформації архетипів та структур у сновидній логіці тексту.

Практичне значення полягає в можливості слугувати основою для подальших досліджень символіки дитячої літератури, архетипових моделей та адаптацій героїчного наративу.

Розділ 1: Концепція шляху героя Джозефа Кемпбелла

Джозеф Кемпбелл на основі власних досліджень світових міфологій та релігій виснував концепцію мономіфу — матриці наративу, що лежить у їх основі. Результатом стала книжка «Тисячолікий герой», 1949 року. Один із головних його висновків полягає в тому, що на якій частині планети ці історії б не створювалися, потреба пояснити світ і свою роль у ньому — імпульс, що спонукає людство до міфотворчості — для всіх спільний.

1.1. Теоретичні засади

Кемпбелл стверджує: «Тому, хто вивчає міфологію, ніяк не обійтися без сміливих і воістину епохальних досягнень психоаналітиків...» [3; ст. 12] Власне вплив міфів на психіку, їхня роль у житті людини — це один із найважливіших аспектів Кемпбеллової праці. У своїй книжці «Myths to Live by» він також писав про те, що міфи, за умови правильного трактування, слугують інструментами для кращого розуміння суспільством себе самого і довколишнього світу: «... the task of the psychologist and comparative mythologist not only to identify, analyze, and interpret the symbolized "facts of the mind," but also to evolve techniques for retaining these in health and, as the old traditions of the fading past dissolve, assist mankind to a knowledge and appreciation of our own inward, as well as the world's outward, orders of fact» [12; ст. 14]. Власне саме така функція міфу, особливо в умовах сучасного індивідуалістського світогляду для Кемпбелла є надважливою. На його думку, саме через традиційне й надто буквальне трактування міфологічних символів і образів свідомість сучасної людини, чий фокус зосереджений на інших цінностях, відкидає ці наративи як вигадку. У той час як міфи мали б слугувати

своєрідним життєвим дороговказом, орієнтиром, що скеровує людину до гармонії внутрішньої та зовнішньої.

Коли йдеться про концепцію подорожі героя насамперед варто згадати про вплив на неї аналітичної психології швейцарця Карла Густава Юнга. У своїх психоаналітичних працях («Психологічні типи» (1921), «Архетипи і колективне несвідоме» (1934-1954), «Symbols of Transformation» (1912) тощо), Юнг писав про колективне несвідоме та універсальні символи, які в ньому існують — архетипи. Саме ці категорії Кемпбелл застосував у своїй концепції мономіфу: універсальний героїчний наратив, повторюваний у різних культурах та архетипові персонажі, що зустрічають героя на його шляху, проводять до мети чи стоять на заваді. Окрім того, він посилається на теорію лібідо, яку Юнг розглядав як психічну енергію, що лежить в основі психічних процесів, у праці «On the Psychology of the Unconscious» (1912) [3; ст. 237], та записів снів пацієнтів Юнга, що зібрані зокрема в «Psychology and Alchemy» (1968).

Послідовно звертаючись до психоаналізу, автор також неодноразово цитує австрійського психоаналітика Зигмунда Фрейда («Тлумачення сновидінь» (1900), «Beyond the Pleasure Principle» (1920), «The Future of an Illusion» (1927) та інші). Зокрема щодо Едипового комплексу — несвідомої тяги дитини до батька/матері (протилежної статі) й суперництва з іншим із батьків (тієї ж статі) — який Кемпбелл використовує на підтвердження власних аргументів про важливість психологічних мотивів та конфліктів із батьками у розвитку героя [3; ст. 14-15]. Навіть свою передмову Кемпбелл починає із цитати Фрейда, яку висуває на підтвердження власного підходу до трактувань релігійних вчень: «Зрештою, істини, закладені в релігійних вченнях, систематично виступають такими спотвореними та перелицьованими, що людство у масі своїй виявляється неспроможним розпізнавати їх як такі» [3; ст. 8].

Також Кемпбелл послуговувався порівняльною міфологією, адже його концепція народилася саме з порівняння структур світових міфологічних сюжетів і мотивів, а також виявлення спільного шаблону, за яким вони функціонують. Тут доречно згадати про шотландського антрополога та фольклориста Джеймса Фрейзера (1854-1941) та його «Золоту гілку: Дослідження магії і релігії» (1890) — порівняльне дослідження релігії та міфології, а також трансформації їхньої ролі в суспільстві. Кемпбелл звертається до ідей Фрейзера для аналізу символів і ритуалів, що зустрічаються в міфологіях різних культур. Зокрема міфу про бога, що помирає та ритуальних жертвоприношень [3; ст. 92, 135].

Герой у міфологічному та символічному сенсі — це той, хто здатен принести користь спільноті врятувавши її. «A legendary hero is usually the founder of something — the founder of a new age, the founder of a new religion, the founder of a new city, the founder of a new way of life» [13; ст. 171]. Але це може відбутися лише за умови, якщо він «врятується» сам. Тоді першим кроком на шляху героя є перенесення фокусу із зовнішніх обставин на внутрішнє — сферу несвідомого. Особливо важливим тут постає дитяче несвідоме, яке, згідно з психоаналітичною традицією, найчастіше дає про себе знати в сновидіннях: «And there is a display of a quite different kind of imagery from within, which we experience best at night, in sleep, but which may also break into our daylight lives and even destroy us with madness.» [12; ст. 17] — пише дослідник у «Myths to Live by».

Саме у снах герой має можливість зіткнутися з власними дитячими травмами та архетиповими образами, що становлять спільну для всіх людську психічну структуру, хоч і набувають індивідуальних форм у кожного.

«Сновидіння — це персоналізований міф, а міф — деперсоналізоване сновидіння» [3; ст. 24]. Таке бачення підтримується і в психоаналітичній теорії, згідно з якою свідомість під час сну занурюється в інший світ, де фізичне тіло

тимчасово не функціонує, натомість психіка активізується і трансформує пережитий досвід у символічну форму. Цей процес можна інтерпретувати як внутрішню мандрівку героя, що відбувається у просторі несвідомого. Там, у метафоричному світі сну, особистість проходить власні випробування, зустрічається з тіньовими аспектами своєї психіки, переживає ініціацію. Тобто — трансформується.

Такий досвід подекуди має риси символічної смерті, що є характерним етапом класичного героїчного шляху. У релігійних або міфологічних наративах герой часто буквально помирає, аби відродитися наново. У психоаналітичній перспективі сновидіння виконує подібну функцію: людина «зникає» зі звичного світу, аби пройти крізь глибину власної психіки і вийти з неї зміненою. Саме через таку призму можна розглядати сновидіння як арену, на якій відбувається справжня, хоч і невидима для зовнішнього світу, мандрівка героя — внутрішній процес, що веде до особистісної інтеграції та зростання.

1.2. Структура мандрівки героя

У першій частині праці «Тисячолікий герой» Джозеф Кемпбелл окреслює основні етапи мономіфу, поділивши мандрівку героя на три ключові фази: Виправа, Ініціація та Повернення. Нижче проаналізовано кожен з них.

- **Виправа**

Мандрівка героя починається з етапу поклику до мандрів [3; ст. 53]. У структурі Кемпбелла цей поклик, як правило, постає через фігуру провісника, що часто має зооморфні риси. Провісник виконує функцію каталізатора, який порушує звичний перебіг подій і спричиняє зміни, що можуть бути як добровільними, так і вимушеними. Незалежно від обставин, цей етап

супроводжується елементом порушення звичного стану речей та ініціює трансформаційний процес.

На наступному етапі [3; ст. 62] — відмова від поклику — герой демонструє сумніви й нерішучість, часто мотивовані страхом перед невідомим або недовірою до власних сил. У цьому контексті відмова може бути розцінена як потенційна загроза реалізації мандрівки, адже саме прийняття виклику зумовлює подальший розвиток сюжету. Водночас, цей етап часто слугує важливим внутрішнім випробуванням, яке зміцнює готовність героя до проходження наступних трансформацій.

У разі прийняття виклику герой отримує підтримку з боку надприродних сил [3; ст. 71], які посилають йому помічника або провідника. Цей персонаж не лише забезпечує героя оберегом, але й супроводжує його до першого порогу [3; ст. 78] — символічного входу до «підземного світу» або «пекла», що уособлює найнебезпечнішу частину мандрівки. Тут герой стикається з вартовим порогу — фігурою, яка виконує роль охоронця, стримуючи недосвідченого мандрівника від передчасного занурення у глибини трансформації. Саме подолання цієї межі відкриває доступ до досвіду, необхідного для становлення героя.

Наступним важливим архетипом у структурі мономіфу є «череву кита» [3; ст. 88] — символічне середовище, у якому герой переживає ритуальну смерть, що передує духовному відродженню. Цей образ у Кемпбелла ототожнюється з жіночим лоном, яке не піддається оволодінню, а натомість асимілює героя. Символічна смерть, пов'язана з перебуванням у цьому темному, ізольованому просторі, спричиняє глибоку внутрішню трансформацію, відокремлюючи героя від попередньої ідентичності та матеріального світу загалом.

- Ініціація

Фаза Ініціації передбачає низку випробувань, покликаних загартувати героя та привести до якісного переходу в інший онтологічний стан. Одним із перших таких випробувань у Кемпбелла є так званий «містичний шлюб» із Богинею 3; ст. 105]. У межах традиційного наративу, де головним героєм є чоловік, жіночі фігури часто постають як архетипові випробування. Роль Богині може виконувати матір, сестра чи кохана, з якими герой має вступити в діалог або досягти гармонії.

З психоаналітичної точки зору, цей етап співвідноситься з подоланням Едипового комплексу. Герой мусить пройти етап символічного звільнення від материнського впливу, усвідомивши свою автономність і подолавши страх перед авторитарною фігурою батька. Це знаменує перехід від стану дитинства — символічного світу матері — до дорослості, що ототожнюється зі світом батька та структурованого, матеріального порядку.

У цьому контексті Кемпбелл розглядає жінку як символ світу, що підлягає пізнанню й підкоренню. Жіноче начало при цьому виконує як пасивну, так і містично-сакральну функцію. Образ Вселенської Матері, на думку Кемпбелла, виник природним шляхом як результат перенесення ставлення дитини до матері на ставлення дорослої людини до всесвіту. Такий архетип втілює амбівалентність народження й смерті, початку й завершення. Шлюб із Богинею у цьому сенсі репрезентує поєднання любові та цілісності як джерела всього живого.

Протиставленням образу Богині є архетип Спокусниці 3; ст. 116] — жіночої постаті, яка асоціюється із загрозою духовному зростанню героя через тілесне, гріховне начало. Випробування, яке герой проходить у взаємодії з цим архетипом, полягає у подоланні тілесної хіті як символу матеріальної залежності. Це, тим часом, дозволяє досягти морального вдосконалення та перейти до наступного етапу — примирення з батьком 3; ст. 121]. У структурі

мономіфу батько часто символізує верховну істоту або божественний порядок, що виявляє свою владу через силу та суворість.

Згідно з психоаналітичною інтерпретацією Кемпбелла, образ батька, як і матері, є проєкцією дитячого досвіду на структури дорослого світу. Тільки прийнявши цей образ у його складності та неоднозначності, герой може досягти духовної зрілості. Внаслідок інтеграції обох архетипів — матері й батька — настає апофеоз: момент найвищої просвітленості, внутрішнього єднання та усвідомлення тотожності всього у світі 3; ст. 142].

Після цього герой отримує Найвищу нагороду — символічний еліксир Незнищеного Буття 3; ст. 162]. Він уособлює здобуту енергію та знання, що дозволяють герою вийти за межі звичайного досвіду. Джерело цього еліксиру розташоване всередині самого героя. Здобути його можна лише шляхом подолання внутрішніх бар'єрів і обмежень. Наявність цієї нагороди передусе завершальному етапу — Поверненню.

- Повернення

Фінальна фаза мандрівки героя передбачає його повернення до звичного світу. Початково цей етап може супроводжуватися повторною відмовою — вже не від поклику, а від повернення 3; ст. 181]. Герой, зазнавши глибокої трансформації, може втратити бажання знову інтегруватися в соціум, що не поділяє його нового бачення. Це зумовлює внутрішній конфлікт між особистим просвітленням і суспільним обов'язком.

У деяких випадках повернення ускладнюється зовнішніми чинниками. Якщо отримання трофею супроводжувалося порушенням встановлених норм (наприклад, застосуванням сили чи хитрощів), герой змушений вдатися до чарівної втечі 3; ст. 184]. Кемпбелл підкреслює значущість цього мотиву як вираження драматичного напруження між особистими досягненнями героя та їх прийнятністю для суспільства. Успішне завершення мономіфу можливе

лише за умови, якщо герой подолав і зовнішні, і внутрішні конфлікти, а також здобув можливість повернутися перетвореним — не лише для себе, а й для своєї спільноти.

У випадках, коли герой не здатен завершити шлях самотужки, йому на допомогу приходять надприродні сили 3; ст. 193] — ті ж, що супроводжували його від початку. Вони сприяють відновленню цілісності, підтримуючи героя в останньому ривку шляху. Таким чином мономіф замикається: герой повертається до точки відліку, проте вже оновленим — трансформованим, з новим розумінням себе та світу.

Останній етап — подолання останнього порогу 3; ст. 202] — вимагає від героя досягнення гармонії між новим світоглядом і буденністю звичного світу. За Кемпбеллом, «правда глибин не суперечить правді життя щоденного» 3; ст. 211]. Герой перетворюється на володаря двох світів, здатного діяти у звичайній реальності, зберігаючи при цьому духовну рівновагу. Найвища мета мономіфу — досягнення свободи жити — реалізується як результат примирення індивідуальної свідомості з космічною волею 3; ст. 221].

1.3. Критика та переосмислення

Варто згадати й про критичне сприйняття концепцій Джозефа Кемпбелла в науковому середовищі. Однією з головних вад його підходу визначають надмірне узагальнення. Власне Кемпбелл вже мав свою позицію щодо цього і вважав таку уніфікацію виправданою, тож у передмові до видання «Тисячолікого героя» 1949 року пише: «... ця книга не про відмінності, а про подібність, і коли ми її побачимо і зрозуміємо, то відмінності виявляться зовсім не такими значними, як більшість (зокрема й політики) звикла вважати» 3; ст. 9]. У примітках до того ж видання він підкріплює власні аргументи, посилаючись на ідеї Юнга, Ніцше, Бастіана, Боаса, Фрейзера і Фрейда. 3; ст.

367-369]. Проте багато науковців, особливо фольклористи й антропологи, були незгодні з ним. Барре Тоелкен, відомий американський фольклорист, писав у своїй праці «The Dynamics of Folclore» (1979) щодо використання й інтерпретацій фольклору психологами наступне: «The problem is, of course, that irrespective of the universality of archetypal images, different cultures organize and interpret (and thus understand) the symbols differently. Campbell could construct a monomyth of the hero only by citing those stories which fit his preconceived mold, and leaving out equally valid stories (...) which didn't fit the pattern» [37; ст. 413]. Серед тих фахівців у галузі психології та психіатрії, кого він критикував, були й цитовані Кемпбеллом Фройд і Юнг. Однією з основних зауваг було те, що вони зазвичай не брали до уваги не лише особливості різних контекстів, але й динамізм фольклорної традиції, і використовували один варіант легенди, як остаточний.

Ще одним аспектом, через який критикували роботу Кемпбелла, є гендерна упередженість. Морін Мердок, письменниця й психотерапевтка-юнгіанка, у своїй праці «The Heroine's Journey», де пропонує власний варіант мандрівки для героїні-жінки, згадувала свою розмову з Джозефом Кемпбеллом так: «I was surprised when he responded that women don't need to make the journey», — далі вона цитує свого співрозмовника: «All she has to do is to realize that she's the place people try to get to» [30; ст. 18]

Тож авторка конструює власну модель героїчної подорожі, яка, як вона зазначає, може застосовуватися до представників обох статей. Проте її основна відмінність полягає в наголосі на соціальних і психологічних аспектах жіночого досвіду, які не враховував Кемпбелл у своїй праці.

Схема цього шляху є циклічною і повторюваною: «The heroine's journey is a continuous cycle of development, growth, and learning.» [30; ст. 20]. Крім того, героїня може проходити одночасно кілька етапів, що різняться від традиційного шляху героя за Кемпбеллом:

- Сепарація від фемінності;
- Ідентифікація з маскулінністю й збирання союзників;
- Шлях випробувань: зіткнення з ограми й драконами;
- Віднайдення благодаті успіху;
- Пробудження відчуття духовного безпліддя: смерть;
- Ініціація й спадок Богині;
- Нагла туга за возз'єднанням із фемінністю;
- Зцілення розколу з матір'ю/дочкою;
- Зцілення зраненої маскулінності;
- Об'єднання маскулінності й фемінності;
- Сепарація від фемінності...

Така концепція шляху визначальна вже тим, що сама потреба її створення виникла через соціальне становище жінки й необхідність засвідчити власну можливість бути героїнею. Вступ до видання «Богині. Таємниця жіночої божественності» Джозефа Кемпбелла, на праці якого зокрема спиралася Морін Мердок, розпочинає цитата, що засвідчує цю проблему: «Багато сучасних жіночих проблем пов'язані з тим, що жінки опановують сфери діяльності, які досі вважалися прерогативою чоловіків, тому для них не існує жіночих міфологічних моделей» [2; ст. 11], і далі: «Так само немає моделей для чоловіка, який одружився з жінкою яскравої і незалежної вдачі» [2; ст. 12]. Це підтверджує необхідність створення альтернативної жіночої концепції.

Жінка за Кемпбеллом виступає не Героїнею, а Богинею. Він справедливо зазначає, що роль жінки — культ Богині — була зневажена патріархальним суспільним устроєм впродовж століть. Автор наголошує на важливості визнання жіночого начала, рівноправності стосунків між статями, але не тотожності між ними. Відповідно, жінка не проходить власної героїчної мандрівки: «Жіночі сили у міфології — це вираження відповідних енергій, а

чоловік лише інструмент їх проявлень. Незалежно від ролі — муза, матір чи натхненниця по героїчному життю, — ці богині уособлюють жіночу силу як таку, жіноче начало в природі.» [2; ст. 172]. На прикладі персонажок «Одіссеї», Цирцеї, Каліпсо і Навсікаї, він демонструє варіанти втілення жіночої влади: спокусу, турботу й цноту. Але всі вони розкриваються через героя-чоловіка, Одіссея, і спрямовують його шлях.

Кемпбелл бачить союз чоловіка й жінки як такий, де кожне доповнює партнера, і жодне з них не мусить домінувати над іншим. Він називає такі стосунки «андрогінними» [2; ст. 180]. Вони обов'язково існують в контексті дуальності в світі.

У «Тисячолікому героєві» автор також наголошує на відмінностях ролей жінки й чоловіка у героїчному наративі. У класичному його варіанті жінка є радше світом, який герой завойовує й пізнає. «Міфологічний образ Вселенської матері надіяле космос жіночими рисами першої особи, яка годує і захищає» [3; ст. 108]. Кемпбелл також уводить жіночі образи, але з ними герой мусить зіткнутися на певних етапах своєї мандрівки. Тобто взаємодія з ними змальована як одне з випробувань для чоловіка, і не має окремої траєкторії розвитку.

Це пояснює, чому в процесі шляху героїні існує таке виразне наголошення й протиставлення фемінного й маскулінного начал в особистості, у той час коли в шляху героя воно має значно меншу вагу. Ми бачимо часто повторювані «зречення», «зцілення» і «возз'єднання» саме в контексті соціально-гендерних категорій. Натомість в «чоловічій» версії йдеться радше про глобальне розрізнення між земним та духовним. Це вказує на те, що така складова соціального життя є характерною для жіночого досвіду. Морін Мердок пише, що жінки часто змушені адаптуватися до патріархальних соціальних норм, а це передбачає відхід від традиційно фемінних рис. Але «When woman decides not to play by patriarchal rules anymore, she has no

guidelines telling her how to act or how to feel» [30; ст. 23]. Саме момент цієї відмови наслідувати традиційні норми поведінки запускають процес ініціації особистісного зростання.

Важливим моментом, що відрізняє шлях героїні від шляху героя є взаємодія та партнерство, на противагу домінантності й індивідуалізму. Тут доречно згадати працю Клариси Пінколи Естес «Жінки, що біжать з вовками. Архетип Дикої Жінки в міфах та легендах», де надважливим етапом для Дикої Жінки є віднайдення своєї зграї [1; ст. 170]. Морін Мердок також пише про об'єднання суспільства, як одне із завдань жінки в сучасному світі.

Цікавим аспектом є фокус на повторюваності чи навіть безперервності шляху героїні. У Кемпбелла ми також знаходимо схему кола, що замикається: герой мусить повернутися до відправної точки. Проте він акцентується радше на тому, що герой досягає своєї мети й підноситься, після чого його завданням є донесення істини іншим, «порятунок світу». Натомість шлях героїні за Мердок не має фінальної точки й передбачає постійне самовдосконалення, шляхом безперервного проходження кожного з етапів впродовж усього життя.

Концепція Морін Мердок не лише пропонує альтернативне бачення героїчного шляху, але й висвітлює проблеми гендерної соціалізації та виклики, з якими стикаються жінки в умовах патріархального суспільства. Вона доповнює класичну теорію Кемпбелла, зосереджуючись на процесі інтеграції внутрішніх протиріч та досягненні балансу між фемінними та маскулініними аспектами особистості.

Отже, у цьому розділі ми розглянули як Джозеф Кемпбелл поєднує міфологію з психоаналітичною традицією, розглядаючи міфи як інструменти самопізнання та внутрішньої трансформації. Він спирається на ідеї Юнга про колективне несвідоме й архетипи, а також на фрейдистську концепцію

несвідомого, зокрема Едипів комплекс. Доповнюючи ці підходи, Кемпбелл використовує метод порівняльної міфології, наслідуючи Джеймса Фрейзера, щоб виявити універсальні структури міфів, що відображають спільний досвід людства.

Джозеф Кемпбелл описує «мандрівку героя» як шлях трансформації, що складається з трьох етапів: виправи, ініціації та повернення. Поклик до пригоди змушує героя залишити звичний світ і пройти через випробування, які змінюють його внутрішньо. Кульмінацією подорожі стає ініціація — зустріч із власними страхами, спокусами чи вищою силою, що веде до здобуття мудрості чи сили. Проте випробування не завершуються: повертаючись, герой мусить інтегрувати новий досвід у свій світ, щоб досягти гармонії. Таким чином, «мандрівка героя» не лише лежить в основі міфологічних сюжетів, а й символізує процес особистісного становлення та пошуку істини.

Концепція мономіфу Джозефа Кемпбелла, хоч і стала важливою в теорії героїчного наративу, але зазнала критики через надмірне узагальнення, ігнорування культурних контекстів та гендерну упередженість. У відповідь Морін Мердок запропонувала альтернативну модель «шляху героїні», яка зосереджується на психологічному розвитку жінки, її досвіді та соціальному контексті. На відміну від класичного шляху героя, ця концепція є циклічною, відкритою та включає елементи взаємодії зі спільнотою. Таким чином, «шлях героїні» розширює межі героїчного наративу, надаючи простір для вираження жіночого досвіду.

Розділ 2: Мандрівка Аліси: аналіз за моделлю Джозефа Кемпбелла

Дилогія Льюїса Керрола про Алісу, що включає «Алісу в Країні Див» та «Алісу в Задзеркаллі», є однією з найвпливовіших у європейській літературі. Ці твори змінили уявлення про дитячий наратив, поєднавши логіку, фантазію, поезію та філософію. Вони є прикладом інтелектуального гумору та глибокої екзистенційної рефлексії. Літературна подорож Аліси стала унікальним експериментом із мовою, структурою та сенсами, що робить твори Керрола актуальними для досліджень у XXI столітті. Як зазначає Ніна Ауербах, пригоди Аліси показують її причетність до складного людського буття, чого вікторіанці часто відмовлялися визнавати за жінками та дітьми: «The ultimate effect of Alice's adventures implicates her, female child though she is, in the troubled human condition; most Victorians refused to grant women and children this respect» [7; ст. 46-47].

«Аліса в Країні Див» відкриває перед читачем світ абсурду, що нівелює логіку і звичні правила, а мову використовує як інструмент підризу авторитетів, норм і шаблонного мислення. Водночас цей твір є алегорією на дорослішання, занурення у несвідоме, втрату стабільної ідентичності в мінливому середовищі. Жиль Дельоз у своїй «Logic of Sense» пише про те, що наскрізна пригода, яка відбувається з Алісою — це втрата ідентичності й істинного ймення [15; ст. 2]. Натомість «Аліса в Задзеркаллі», що за своєю природою є симетричним віддзеркаленням першої частини, пропонує ще складнішу і водночас логічно впорядкованішу структуру — через шахову метафору, що завдяки ідеї переходу від пішака до королеви, осмислює ієрархію, набуття ідентичності та внутрішньої цілісності. Пишучи про Льюїса Керролла, Мартін Гарднер у своїй передмові до «The Annotated Alice» зазначив: «In the appearance Carroll was handsome and assymetric — two facts that may have contributed to his interest in mirror reflections» [14; ст. 9].

Обидва твори нерозривно пов'язані композиційно й тематично. Вони створюють дві моделі світоустрою: хаотична й підсвідома Країна Див, та впорядковане й логічне Задзеркалля. Таким чином, цю діалогію можна сприймати як алегоричну оповідь про становлення людської особистості, що осмислює зовнішній світ і віднаходить власний голос всупереч суспільним очікуванням.

Чарльз Лутвідж Доджсон, що писав під псевдонімом Льюїс Керрол, був не лише письменником, а й оксфордським професором математики, фотографом, теоретиком мистецтва, а також вірянином. Його особистість — ніби своєрідне протиставлення між строгістю науковця та свободою митця. Саме у цій двоїстості варто шукати ключ до розуміння форми й змісту його текстів.

2.1. Мандрівка Аліси до Країни Див

Звертаючись до праць інших науковців, що досліджували «Алісу в Країні Див» через призму концепції шляху героя Джозефа Кемпбелла ми бачимо, що не всі з визначених Кемпбеллом етапів присутні в романі, принаймні на рівні фабули. Наприклад Нурдіана та Вінда Евіанто визначають лише деякі зі стадій етапу Виправи й Повернення: «As the writer analyze, in Alice's Adventure in Wonderland novel Alice does not refuse the return. She start the journey because she was bored and nothing to do. Alice does not have goals on her adventure that makes her want to stay forever in the wonderland. (...) The rescue from without and the crossing of the return threshold stage also cannot be find in the novel. Alice never meets and rescue by another character. The only one person who can rescue her is herself» [32; ст. 28]. Ключовий висновок дослідження полягає в тому, що не всі етапи подорожі героя є обов'язковими для формування пригодницького сюжету. Навіть із відсутністю деяких класичних стадій, розповідь залишається цілісною та захопливою, оскільки ці пропущені елементи не є головним

мотивом історії. Цей висновок відкриває ширшу перспективу для аналізу діалогії Керрола, яка, попри свою пригодницьку природу, фокусується на інших аспектах, як-от внутрішня трансформація й адаптація героїні до незвичайної реальності.

Наше дослідження прагне охопити весь цикл мономіфу. Ми виходимо з переконання, що унікальна, «сновидна» логіка та психологізм творів Льюїса Керролла потребують розширеної та більш тонкої інтерпретації архетипічних етапів. Це дозволяє нам дослідити їхнє приховане або ж нетрадиційне втілення. Ми прагнемо розшлянути їхню специфічну трансформацію, адаптовану до сюрреалістичної подорожі Аліси.

У свою мандрівку Аліса вирушає з *реального світу*. Епізод, з якого починається «Аліса в Країні Див», нехай і ситуативно, але досить характерно його описує: ми бачимо як дівчинка нудьгує, поки її старша сестра читає нудну книжку — зовсім без картинок і діалогів! («and what is the use of a book» [14; ст. 23]). Таке зображення можна легко протиставити химерності й абсурду світу Країни Див, з яким потім зіштовхнеться логіка й раціональність героїні.

Поклик до мандрів. Знуджено засинаючи, Аліса помічає Білого Кролика в лівреї, який поспішає, зиркаючи на свій годинник, і говорить сам до себе. Це — класична фігура провісника, що порушує звичний стан речей. Заінтригована, Аліса слідує за ним і провалюється в кролячу нору — таким чином ми бачимо символічний перехід у «інший світ», світ несвідомого, абсурду, сну.

Про символізм образу кролика згадував Юнг у своїй праці «Man and His Symbols». Там тварина фігурувала в контексті християнства, як символ переродження: «...Christianity needed to be supplemented by some elements of an older fertility ritual. The y needed the recurring promise of rebirth; and that is what is symbolized by the egg and the rabbit of Easter» [21; ст. 105]. Так білий кролик стає провісником внутрішньої трансформації для Аліси.

Відмова від поклику. На початкових етапах подорожі Аліса постійно зіштовхується із сумнівами, страхами й розгубленістю. Вона виявляє, що не здатна досягнути закони нового світу, її тіло зазнає непередбачуваних змін у розмірах, а звичні знання — арифметика, граматики, вірші — повністю втрачають своє значення. Це метафорична відмова від прийняття нової реальності, що виражається у внутрішньому спротиві трансформації.

Найбільш виразно цей опір простежується вже в епізоді з падінням у кролячу нору. Саме тут вона поринає в тотальне панування абсурду, адже аномально тривале падіння суперечить усім законам фізики, законам реального світу. Попри це, Аліса відчайдушно намагається раціонально пояснити те, що відбувається, і саме тоді вперше зіштовхується із сумнівами у власній адекватності. Вона ще продовжує спиратися на правила старого, знайомого світу, які «під землею» більше не діють. Проте Аліса продовжує свою подорож, оскільки шляху назад уже немає.

Підтримка надприродніх сил. За концепцією Кемпбелла, герой у своїй подорожі отримує підтримку від надприродних сил. Для Аліси на цьому етапі такою допомогою стає пляшечка з написом «Випий мене» і шматочок пирога — «З'їж мене». Ця допомога має виразно надприродний характер, адже посудина з чудернацьким вмістом з'являється знезапек, ніби за власною внутрішньою логікою абсурдного світу, саме тоді, коли Аліса відчувається розгубленою та шукає вихід. Вона стає першим матеріальним проявом того, що нова, алогічна реальність не лише ставить виклики, а й допомагає їх долати.

Цікаво, що у Кемпбелла надприродні сили зазвичай посиляють підтримку через посланця чи провідника, тоді як у випадку з «Алісою в Країні Див» допоміжним виявляється неживий об'єкт. Тут героїня ще намагається бути розсудливою, хоч і дещо своєрідно: раптом, у пляшечці отрута? Проте, оскільки на етикетці немає відповідного напису, за її логікою, можна пити. Цей епізод іронічно демонструє абсурдність правил і виховання «горішнього» світу, звідки

прибула Аліса, де кожна небезпека має бути протаврована, а заохочувальне «Випий мене» можна брати на віру.

Проте ця *допомога* виходить за рамки простої фізичної трансформації. Вона виступає каталізатором, що спонукає Алісу до активної взаємодії з нелогічними правилами Країни Див, і водночас — до поступової відмови від власних упереджень та звичних уявлень про безпеку.

Перетин Першого Порогу та Черево Кита. У структурі героїчного мономіфу Джозефа Кемпбелла, потрапляння Аліси в Озеро Сліз втілює одразу два ключові етапи — Перетин Першого Порогу та Черево Кита. Ця подія розпочинає кризе, де зовнішні обставини тісно переплітаються з внутрішньою трансформацією героїні. Озеро виникає зі сліз самої Аліси, випланих у момент цілковитої розгубленості, коли вона втрачає віру в себе та зневіряється потрапити до омріяного саду. Це озеро стає матеріальним відображенням її емоційного стану, так ніби її внутрішній простір набуває зовнішньої форми.

Вона потрапляє у стихійний, глибоко абсурдний простір, де вже не діють жодні знайомі правила. Як Перетин Першого Порогу, ця сцена свідчить про остаточний вихід за межі звичного світу: Аліса повністю втрачає можливість повернутися назад і змушена діяти в новій реальності. Як Черево Кита, Озеро Сліз символізує момент метафоричної смерті — занурення у простір, де героїня втрачає відчуття контролю, цілісності та звичного «я».

Постійні метаморфози й трансформації з розмірами тіла виснажують і бентежать героїню, яка фізично не здатна потрапити до саду за крихтними зачиненими дверима. На цьому етапі, зіштовхнувшись зі світом, у якому вона не орієнтується та не може застосувати звичних законів і знань, Аліса переживає один із перших критичних моментів кризи ідентичності: «Who am I, then? Tell me that first, and then, if I like being that person, I'll come up; if not, I'll stay down here till I'm somebody else — but, oh dear! (...) I am so very tired of being all alone

here!» [14; ст. 11]. Її колишні знання тут більше не мають сенсу. Водночас, взаємодія з антропоморфними істотами — Мишею, Додо, Качкою — засвідчує перше знайомство з химерним устроєм нового світу. Таким чином, ця сцена є не проміжною точкою, а радше символічним актом ініціації: старе «я» Аліси розчиняється у сльозах, а нове починає формуватися через взаємодію з хаотичним, але у власний спосіб закономірним світом Країни Див.

Ініціація Аліси передбачає низку *Випробувань*, які змушують її впоратися з безглуздими правилами гри, логічними парадоксами та образами, що кидають виклик її уявленню про мораль, соціум і владу. Саме в цих випробуваннях героїня вчиться відстоювати себе, що є надзвичайно важливим кроком до власного становлення.

У Країні Див постійні метаморфози Аліси, пов'язані зі зміною її фізичного розміру, є одним із найвиразніших та найглибших символів. Ці трансформації, викликані чарівними предметами виступають не просто казковим елементом, а ключовим випробуванням її ідентичності та мислення, як зазначає Бйорн Сундмарк [10; ст. 6]. Цей процес фізичних перетворень безпосередньо впливає на її психологічний стан, викликаючи глибоку розгубленість і свідчать про те, що зміни відбуваються не лише на фізичному, а й на ментальному рівні. Аліса втрачає свої звичні орієнтири, зокрема пам'ять та сталість, що є основою її раціонального сприйняття світу.

Водночас, у подорожі Аліси помітні значні відхилення від класичної моделі Джозефа Кемпбелла. На відміну від традиційного *Шлюбу з Богинею*, який передбачає гармонійний союз із архетипом жіночого начала, зустрічі Аліси з Герцогинею та Королевою Сердець є радше зіткненням із хаосом, тиранією та абсурдом. Її «шлюб» полягає не в підкоренні чи злитті, а в категоричній відмові прийняти авторитет та в здобутті внутрішньої сили через конфронтацію.

Так само етап *Примирення з Батьком* у Аліси трансформується. Замість зустрічі з мудрою батьківською фігурою, Аліса стикається з ілюзорністю та відсутністю справжнього авторитету, який відображений в образі Короля Сердець. Її «примирення» — це не прийняття зовнішньої влади, а усвідомлення її неспроможності та формування власної внутрішньої сили.

Крім того, Аліса зіштовхується з випробуваннями тілесністю, абсурдом, втратою логіки й меж між добром і злом, що змушує її обирати між тим, щоб скоритися хаосу чи зберегти саму себе. У цьому контексті вона вчиться чинити опір та відстоювати власну позицію.

У класичному мономіфі Джозефа Кемпбелла етап *Спокуси* часто передбачає зустріч героя з фігурою, що намагається відвернути його від шляху, пропонуючи легкий вихід або спокушаючи забороненими насолодами. У «Алісі в Країні Див» прямий, очевидний етап Спокуси у традиційному розумінні відсутній. Проте, елементи спокуси можна інтерпретувати через постійну присутність абсурду та безглуздя.

Сам світ Країни Див є своєрідною «спокусницею», що постійно пропонує Алісі альтернативну логіку, безглузді правила та безліч дивних ситуацій. Це спокуса відмовитися від боротьби за власне «я» та здоровий глузд, підкорившись хаосу й просто пливучи за течією.

Власне випробування з постійними змінами в розмірі можна інтерпретувати як своєрідну «спокусу». Це випробовує межі героїні, змушує сумніватися в реальності власного існування і призводить до відчаю. Крім того, втрата логіки та моральних орієнтирів у взаємодії з мешканцями Країни Див (наприклад, з Королевою Сердець) є спокусою для Аліси відмовитися від власних логічних і етичних норм, адаптувавшись до жорстокого хаосу.

Тобто, хоча *Спокуса* не представлена в «Алісі в Країні Див» як окремий етап з однією конкретною фігурою-спокусницею, її елементи прослідковуються

в самій атмосфері та непередбачуваності світу, де Алісі постійно доводиться боротися за збереження свого єства серед панівного абсурду. Це спокуса відмовитися від своєї індивідуальності й підкоритися хаосу.

Апофеоз у подорожі Аліси в Країні Див пов'язаний з моментом прозріння та внутрішнього вивільнення, коли вона усвідомлює ілюзорність зовнішньої влади і відкидає її контроль. Це кульмінаційний момент її трансформації, коли Аліса остаточно приймає власну силу і відмовляється підкорятися безглуздим правилам хаотичного світу. Проте ця внутрішня перемога не виникає на порожньому місці — їй передуює особлива, надприродна підтримка, що символізує допомогу більшої сили в момент найбільшої потреби.

У випадку Аліси ця підтримка втілюється в метафоричному «еліксірі» — її крику: «You`re nothing but a pack of cards!» [14; ст. 86]. Це слово, що розкриває істину, має силу цілющого очищення і звільнення. Воно немов ковток чистого повітря або чарівне зілля, що розбиває кайдани страху та підпорядкування, відновлюючи внутрішню свободу і самотність. Цей «еліксир» — не речовина, а дія, слово, усвідомлення, що розгортає весь безлад і ірраціональність навколо, повертаючи Алісі контроль над собою і реальністю.

Подібно до пляшечки з написом «Випий мене», яка з'явилася в момент розгубленості й подарувала Алісі фізичну трансформацію, цей внутрішній крик є надприродним даром. Він виникає ніби з нічого, відповідаючи логіці світу, де абсурд є нормою, але водночас надає засіб для подолання хаосу. Він демонструє, що навіть у найбезглуздіших обставинах існує сила, яка підтримує і спрямовує героя, закликаючи прийняти нові правила гри і власну відповідальність за себе.

Цей момент — апофеоз трансформації — означає не просто звільнення від зовнішніх ілюзій, а прийняття нового, багатовимірного себе, здатного дивитися на світ з іншої, більш глибокої перспективи. Саме ця внутрішня підтримка, цей

«еліксир», дає Алісі сили завершити свою подорож, вийти зі світу Країни Див, але вже іншою — більш свідомою і цілісною — особистістю.

Таким чином, її ініціація є унікальним процесом, де відсутні традиційні матеріальні нагороди чи зовнішній порятунок. Отже, її «еліксир» — нагорода *Апофеозу* — повністю внутрішній — це нове усвідомлення себе та здатність протистояти абсурду.

В «Алісі в Країні Див» етап *Примирення з Батьком* незвичайний: Аліса не шукає мудрого наставника, а стикається з повною втратою справжньої влади. Король Сердець, який веде суд, показує свою слабкість і повну відсутність реального авторитету. Це просто порожня ілюзія батьківської влади.

Сам судовий процес, головний момент цієї частини, підкреслює розпад логіки та влади. Замість справедливості Аліса бачить хаос, де правила не діють. У цьому світі влада втрачає сенс, перетворюючись на фарс. Це не лише зовнішній конфлікт, а й глибокий внутрішній розрив Аліси з її уявленнями про справжній авторитет.

Тому *примирення* полягає не в підкоренні, а в усвідомленні ілюзорності цієї влади та відмові її визнавати. Ключовий момент: Аліса викриває абсурдність, вигукуючи: «You`re nothing but a pack of cards!» [14; ст. 86]. Це не просто непокора, а глибоке внутрішнє звільнення від ілюзорної влади. Вона примиряється не через зовнішнє прийняття, а через відділення від обмежень. Аліса змушена переосмислити, що дійсно корисно, а що лише нав'язані правила. Прийняття того, що світ не завжди раціональний, і здатність діяти в цьому хаосі — це і є справжнє примирення з «батьком», який, як виявилось, втратив свою силу.

Повернення. Етап *Відмови від повернення* у класичному мономіфі — це момент, коли в героя, що здобув цінний досвід, виникає конфлікт із необхідністю

повернення до звичного світу. Він може боятися втратити нові знання чи ідентичність, відчувати сум або навіть заперечувати необхідність повернення.

У випадку Аліси цей етап представлений не прямо — вона не прагне залишитись у Країні Див і ніколи не виявляє справжнього бажання затриматися. Проте можна відзначити тонкі метафоричні прояви відмови: навіть усвідомивши ілюзорність Країни Див та абсурдність подій, Аліса ще деякий час залишається в полоні цього світу. Вона не одразу вирішує покинути суд, не одразу «прокидається» — її розмова з персонажами триває, вона сперечається, ніби намагаючись остаточно осмислити все, що відбулося. Ця затримка — своєрідний символічний прояв неспроможності одразу відірватися від нового досвіду, від світу, що збиває з пантелику, але водночас і захоплює.

Також варто врахувати, що шлях назад до реальності у казці не є простим і швидким. Аліса не може просто «прокинутися» за власним бажанням — її повернення відбувається поступово, через накопичення усвідомлень і особистісних змін. Це створює враження відсутності прямої волі до миттєвого повернення, ніби вона ще не готова покинути Країну Див остаточно. Саме у цьому тонкому балансі між світом пригод і світом реальності й проявляється глибина етапу відмови.

Наступний етап, *Чарівна Втеча*, в «Алісі в Країні Див» виявляється надзвичайно яскраво і динамічно. Після того, як Аліса кидає виклик Королеві Сердець, вона миттєво стає об'єктом переслідування — усі карти піднімаються в повітря і несуться за нею, створюючи драматичну сцену втечі. Цей момент — класичний символ втечі героя з чарівного, але небезпечного світу, який він вже подолав.

Втеча Аліси є одночасно і фізичною, і символічною. Зміни в розмірі — це її основний інструмент, що дає перевагу і дозволяє контролювати ситуацію, а також підкреслює нестабільність та мінливість світу, в якому вона опинилася.

Врешті-решт, її пробудження зі сну, коли світ Країни Див буквально розсипається, є фінальним актом втечі — миттєвим поверненням до реальності, звільненням від ілюзій і абсурду.

Ця *чарівна втеча* — не просто фізичне віддалення від небезпеки, а символ завершення внутрішньої трансформації. Пробудження означає не лише кінець мандрівки, а й оновлення свідомості, повернення до звичного життя, але вже з новим розумінням, з новою силою і готовністю взаємодіяти з реальністю по-іншому.

Фінал подорожі Аліси звучить у голосі її старшої сестри — ніжному, лагідному, що розсіює сновидіння і поступово повертає героїню з хаотичного, абсурдного світу Країни Див назад у реальний світ. Це не примусове, а м'яке повернення до життя, що допомагає героїні не загубитися у лабіринтах власної уяви.

Аліса прокидається вже не безтурботною дитиною, що колись потрапила у Країну Див. Вона повертається з новим досвідом, знаннями і глибшим розумінням себе і світу. Це повернення — символічне *Подолання останнього порогу*, який розділяє просте існування від усвідомленого життя. Аліса не просто виходить зі сну, а стає своєрідним містком між двома реальностями — світом, де панує логіка, правила і звичні межі, та світом фантазії, хаосу і безмежних можливостей.

Цей внутрішній синтез, ця здатність «*володіти двома світами*», означає новий рівень зрілості й свободи. Тепер Аліса може дивитися на звичні речі під іншим кутом, вона знає, що реальність не є чимось сталим і однозначним, що навколишній світ сповнений парадоксів і суперечностей. Вона зберігає пам'ять про свої пригоди — джерело мудрості й сили, що допоможе їй у майбутньому. Цей досвід — не просто казкова пригода, а глибокий процес внутрішньої трансформації, який змінив її свідомість.

У цьому сенсі *подолання останнього порогу* — це не лише повернення до буденного життя, а й здобуття внутрішньої самостійності, здатності критично мислити і одночасно вірити у диво. Це стан, у якому поєднуються раціональне з ірраціональним, зовнішнє з внутрішнім, земне з надприродним. Аліса виходить з цієї подорожі як справжня *володарка двох світів*, готова жити, зберігаючи в собі обидві реальності як рівнозначні й невід’ємні частини свого буття.

2.2. Подорож до Задзеркалля

В «Алісі в Задзеркаллі» ми знову бачимо Алісу в її затишній кімнаті — *звичному світі*. Вона грається з кошенятами біля каміна, і хоча все спокійно, відчувається певна буденність. Аліса розмірковує, чи розуміє кішка дзеркало і яким є світ по інший його бік. Це вже свідчить про її бажання вийти за звичні рамки й перевірити, наскільки гнучкою може бути реальність. Тож така побутова сцена насправді ніби готує її до чогось нового.

Тут ми вже бачимо, що Аліса перебуває на межі сну й реальності, вона, «half talking to herself and half asleep» [14; ст. 10] бавлячись, повчає кошеня. На відміну від першої книжки, де Білий Кролик був зовнішнім *провісником* пригоди, у Задзеркаллі заклик до подорожі з’являється радше всередині самої Аліси. Вона дивиться в дзеркало і починає уявляти, що такий же будинок існує й там. Це не відчувається як щось примусове чи драматичне, скоріше — як ненав’язлива ідея, що виникає з дитячої гри. Це хороший приклад того, як у героя виникає прагнення зазирнути за межі очевидного. З погляду психоаналітичних ідей Юнга, це схоже на спонтанне занурення у світ невідомого, що відбувається не через зовнішню загрозу, а через глибоку потребу зрозуміти себе краще [25; ст. 218].

Проходження крізь дзеркало — дуже сильний символ. Він перегукується як зі старими історіями про паралельні світи, так і з ідеєю самопізнання Юнга.

Дзеркало — це межа між тим, що ми знаємо про себе, і тим, що існує в нашому несвідомому. У Задзеркаллі ця межа стає прозорою. Аліса не боїться переходу, вона легко проходить крізь дзеркало, показуючи, що готова грати зі своєю психікою, з невідомими частинами себе. Юнг вважав дзеркало символом самоаналізу, можливості побачити «іншого всередині себе» [26; ст. 143]. Це не втеча, а навпаки — рух углиб, до розуміння себе. Так і відбувається: Аліса потрапляє у світ, де всі правила логіки перевернуті, час і простір працюють інакше, а розмови стають справжніми загадками.

Цікаво, що після дзеркала Аліса опиняється не просто в хаотичному світі, а на шаховій дошці — впорядкованому ігровому полі з правилами, хоч і химерно зміненими. Це натяк на новий тип випробувань: якщо Країна Див була про хаос і руйнування звичного, то Задзеркалля — про перевірку структур, соціальних ролей та ієрархій, де Аліса має пройти шлях пішака, щоб стати королевою.

У класичній схемі Героя Кемпбелла, етап *відмови від поклику* описує внутрішній спротив змінам, страх перед невідомим або несвідоме небажання вийти за звичні межі зони комфорту. У Задзеркаллі ця відмова не проявляється як яскрава криза чи відкритий бунт; натомість вона маскується під гру, відтягування часу та дитячу безтурботність, що з психоаналітичної точки зору можна розглядати як несвідомий механізм захисту психіки від потенційно травматичного або надмірно складного досвіду.

Наприклад, Аліса сама ініціює свій погляд у дзеркало і сама ж у своїй уяві вигадує альтернативний світ, ніби продовжуючи свою гру «Let`s pretend the glass has got all soft like gauze, so that we can get through» [14; ст. 10]. Це створює ілюзію повного контролю над процесом переходу — ніби все залежить виключно від її власної фантазії, а не від сили несвідомого. Така позиція — це типова форма відмови. Однак саме ця уявна безпека стає першою, тонкою пасткою. Насправді, на глибинному рівні Аліса боїться віддатися спонтанному, неконтрольованому

досвіду, тому й взаємодіє з ним на власних, заздалегідь встановлених «безпечних» умовах, намагаючись зберегти звичний порядок речей.

Увесь початок книги насичений логіко-граматичними парадоксами, філософськими іграми та мовними шарадами. Це слугує своєрідним формальним рівнем захисту свідомості від справжньої, глибокої та, можливо, тривожної зустрічі з внутрішнім та незбагненою природою Задзеркалля. Аліса розважається з абсурдом, грається з ним, але не занурюється в нього емоційно, не дозволяє йому вплинути на її глибше. Ця когнітивна дистанція — також виражена форма відмови: вона прагне бути «в грі», але без реальних емоційних ризиків, уникаючи справжнього занурення.

У перших розділах Задзеркального світу Аліса переважно зосереджена на вивченні правил, спогляданні — вона намагається зрозуміти, як усе це працює, а не активно діяти чи шукати сенс. Це своєрідна, прихована відмова від справжньої трансформації. Вона ще не вступає у повну, безкомпромісну гру, лише вивчає її зовнішні параметри та правила, ніби не бажаючи перетинати межу.

Допомога сил надприродних. На цьому етапі герой отримує допомогу, що скеровує його до активної фази подорожі. У Задзеркаллі така поміч є, хоч і має завуальовану форму — не як мудрий наставник, а як структура (шахівниця), що скеровує, та фігури (шахові фігури), які дають ключі до розуміння правил нового світу.

Найпершим і найвиразнішим проявом *надприродної допомоги* Алісі в Задзеркаллі стає сама шахівниця, в яку перетворюється весь світ, щойно вона перетинає дзеркальний поріг. Це не просто фон, а карта її шляху та трансформації. Подібно до пляшечки з написом «Випий мене» у Країні Див, яка з'являється в момент розгубленості Аліси й дає їй можливість фізично змінюватися, шахівниця в Задзеркаллі виступає як перший, фундаментальний елемент допомоги, що одразу структурує хаос.

Шахівниця надає Алісі чіткі правила та мету: вона — пішак, який мусить пройти все поле, щоб стати Королевою. Ця метафора слугує архетипічним шляхом трансформації через структуровану гру:

- Кожна клітинка символізує окрему психологічну ситуацію або випробування.
- Кожен крок вимагає від Аліси формування нової ідентичності.
- Кінцева мета — досягнення внутрішньої цілісності та статусу «королеви» як символу самотійного, інтегрованого «я».

Крім самої шахівниці, ключову роль у цій надприродній допомозі відіграють й інші шахові фігури, що оживають у Задзеркаллі. Вони діють як незвичайні провідники та випробування. Аліса зустрічає Червону Королеву, яка хоч і сувора, але одразу пояснює їй правила гри: «when you get to the Eight Square you`ll be a Queen» [14; ст. 107]. Це пряма настанова, що дає Алісі чітку мету та розуміння її ролі в цьому світі. Інші фігури, як-от Білий Лицар чи Біла Королева, також скеровують її, кожен по-своєму, через абсурдні діалоги та ситуації. Вони є частиною цієї системи, яка, попри свою нелогічність, пропонує Алісі структуру для її розвитку.

Цей символ структури є антиподом хаосу, що панував у Країні Див, і тому стає ключовою допомогою для героїні. Вона не губиться в новому світі, оскільки сам світ одразу пропонує їй правила (хоча й абсурдні) і чітку траєкторію руху. Шахівниця та її живі фігури в цьому сенсі є першими чарівними предметами Задзеркалля, що дарують Алісі вже не фізичну зміну, а радше ментальну — для навігації у незвичайній реальності.

У структурі мономіфу за Кемпбеллом *перетин першого порогу* позначає момент, коли герой остаточно залишає позаду знайомий світ і вступає в простір трансформацій, ворожих або чарівних сил, що суперечать його звичним уявленням. У Задзеркаллі цей етап виразно відділений від проходження крізь

дзеркало, яке є лише початковим етапом, але ще не справжнім поринанням у випробування. Справжній поворотний момент настає, коли Аліса усвідомлює, що потрапила у світ, збудований за принципами шахової гри. Цей світ більше не є просто дивним чи віддзеркаленим — він набуває чіткої структури, ієрархії та правил, яким вона має підкоритися. Тут Аліса не є вільною спостерігачкою, як у Країні Див, — вона стає учасницею гри, вписаною у систему, де її роль — пішак — визначає не лише статус, а й можливості, обмеження й шлях. Таким чином, перетин першого порогу — це момент згоди на правила гри, момент, коли вона починає шлях через клітинки шахівниці, розпочинаючи ритуал переходу, ініціації, зміни.

Психоаналітично цей момент можна трактувати як перехід з фази наївної інтроспекції до глибшого занурення у символічний порядок несвідомого [26; ст. 402]. Шахівниця тут — архетипічний простір переходу: розділений на клітинки, він нагадує лабіринт, де кожна зупинка — це дзеркало певної психологічної якості, внутрішньої тіні або культурної ролі. У юнгіанських термінах — це перехід від поверхневої взаємодії з уявою до справжнього початку індивідуації, коли несвідоме починає впливати на структуру особистості. Аліса вже не просто реагує на фантазії — вона опиняється всередині сценарію, де діє за внутрішньою логікою іншого світу. Вона ще не розуміє до кінця, як функціонують ці закони, але вона вже в них залучена — це перехід з позиції дитячого всемогутньої фантазії до досвіду обмежень, викликів і трансформацій. «This establishes the idea of the chessboard as a plane of existence upon which individuals are positioned like chess pieces and moved around according to predetermined rules» — пише про це Анісатур Рохма [6; ст. 93].

Наступний етап — *черево кита* — згідно з моделлю Кемпбелла, позначає символічну смерть героя, тобто повне занурення у невідоме, в якому стара ідентичність повинна бути розчавлена або відкинута, щоб нова могла постати. У Задзеркаллі цей етап розгортається не як єдина кульмінаційна сцена, а як стан розтягнутого існування всередині абсурдної, часто принизливої структури.

Упродовж мандрівки по клітинках шахівниці Аліса переживає серію фруструючих ситуацій: вона змушена мовчати, коли її не чують; її слова спотворюються, значення втрачаються — сама логіка мислення втрачає опору. Це середовище постійної нестабільності, де жодна дія не гарантує очікуваного результату, відповідає стану глибокої трансформаційної кризи. Вона ніби втрачає здатність орієнтуватися у світі, що є типовим для стадії інфляції ego у психоаналітичному процесі [25; ст. 23]. Черво кита тут — не місце фізичного ув'язнення, а символічна територія втрати автономії й тотальної залежності від зовнішніх абсурдних сил.

Аліса — пішак, обмежений у русі, підпорядкований зовнішній ієрархії. Водночас вона — гравчиня, чия ціль полягає в досягненні останньої клітинки й переходу на новий рівень — символічної королеви, що символізує цілісність, владу й самість. Таким чином, *черво кита* в Задзеркаллі — це період поступового розкладання старої ідентичності дитини, що діє за внутрішньою логікою гри, на нову, таку, що здатна інтегрувати хаос Країни Див і структуру шахівниці. Це дуже відрізняється від досвіду, показаного у першій книзі, де Аліса переживає абсурд як розвагу, тут — вона проходить ієрархічне випробування — ініціацію в дорослішання, структурування, навіть відповідальність.

Опинившись у Задзеркаллі, Аліса починає свій шлях, який поділений на вісім квадратів шахової дошки. Ці квадрати не просто територія, а послідовні випробування, своєрідні стадії психічної еволюції, кожна з яких є унікальним випробуванням для її уявлень про світ, логіку та власну ідентичність. Кожна ділянка наповнена химерними персонажами й абсурдними ситуаціями, що постійно кидають виклик її звичному розумінню реальності.

Протягом цього шляху Аліса взаємодіє з Квітковими Пані, близнюками Труляля і Траляля, Червоною та Білою Королевами, а також з різними фантастичними істотами, як-от Лев і Єдиноріг. Ці постаті, попри свою зовнішню

карикатурність та часто комічну поведінку, виступають як глибокі архетипічні фігури. Кожна з них репрезентує певний аспект внутрішнього світу Аліси: її тіньові риси, несвідомі проєкції, приховані емоції чи інтелектуальні виклики, які їй необхідно усвідомити та інтегрувати.

Ці зустрічі змушують Алісу вчитися приймати абсурд як невід'ємну частину реальності, усвідомити, що життя може існувати в просторі множинних смислів, де істина не є однозначною. Наприклад, Квіткові Пані іронічно коментують її вигляд та розуміння світу, Труляля і Траляля заплутують її своїми суперечливими віршиками та абсурдними правилами, а Біла Королева демонструє здатність жити у часі, що рухається навспак. Ці взаємодії не просто розважають, вони є частиною ініціації, що змушує Алісу переосмислити власний світогляд.

У цьому контексті Задзеркалля є не лише місцем пригод, а справжнім лабіринтом несвідомого, де героїня повинна знайти власну опору, не втративши відчуття ідентичності в морі мінливих символів та дивних правил. Кожна клітинка шахової дошки — це крок до глибшого самопізнання, крок, що веде її до фінальної трансформації та здобуття нового, «королівського» статусу.

Кульмінаційною точкою внутрішньої трансформації Аліси в Задзеркаллі стає момент її коронації та перетворення на Королеву. Це не просто сюжетний поворот, а глибоко символічна зустріч із архетипом Великої Матері чи Богині, що в юнгіанському аналізі відіграє роль основи взаємин людини з несвідомим, прийняття власної психічної цілісності, розвиток інтуїції, усвідомлення внутрішньої сили та повну інтеграцію жіночої сутності [23; ст. 17]. Хоча Аліса зустрічає Червону й Білу Королев, які уособлюють дуальність архетипу Великої Матері/Богині за Юнгом. (Червона — вимогливий аспект, що спонукає до взаємодії через конфлікт і жорсткі правила. Біла — архаїчний, парадоксальний бік, який вчить приймати хаос), перехід до ролі королеви самої героїні є втіленням цього архетипу — стану, коли дитина долає випробування, стає

частиною нового, упорядкованого світу, але не втрачає своєї унікальної індивідуальності.

Її коронування знаменує завершення циклу ініціації, що розпочався ще з моменту її входу в дзеркальний світ. Це перехід від пасивного споглядання та підкорення абсурдним правилам до активного керування власною долею та впливу на оточення. Аліса вступає у простір влади не як деспотична правителька, як Королеви Сердець, а як та, хто пройшла складний шлях через хаос, випробування та абсурд, і тепер здатна витримати його, не втративши себе. Цей акт є не просто сюжетним елементом, а глибоким переживанням, зрілістю, встановленням контакту з власною анімою, яка тепер повністю інтегрована в її свідоме «я». Це кульмінація її подорожі, що підтверджує її здатність до повноцінного функціонування в новому, складному та парадоксальному світі, де вона здобуває внутрішню свободу.

На вершині свого шляху, вже ставши королевою, Аліса стикається з новою, несподіваною небезпекою — спокусою всемогутності. Вона приходить у вигляді сцени бенкету, де Аліса опиняється в центрі гротескної ситуації: замість очікуваної мудрості та спокою, які асоціюються з владою, вона зіштовхується з цілковитим хаосом, тиском своєї нової ролі та безглуздістю всього, що відбувається навколо.

Цей бенкет стає тим моментом, коли в Аліси могла б виникнути ілюзія повного контролю, відчуття зверхності. Однак сам бенкет стає настільки сюрреалістичним, що розбиває ці ілюзії вщент. Аліса переживає спокусу розчинитися у своїй новій ідентичності Королеви — у цій масці, у соціальній ролі, яка загрожує поглинути її єство.

Цей етап відображає алхімічну логіку трансформації, де перед остаточним очищенням настає нігредо — за Юнгом занурення в темряву, коли старі форми розпадаються, а нові ще не народилися [24; ст. 71]. Але завдяки вже набутій

внутрішній цілісності та здатності критично мислити, Аліса не губиться в цьому хаосі. Вона виринає з нього, зберігаючи саму себе та свою справжню ідентичність. Вона усвідомлює порожнечу, що прихована за цією владою, і обирає не піддаватися її оманливій привабливості.

У Задзеркаллі, попри відсутність прямої фігури батька, проте ми припускаємо, що архетип Батька — як принцип порядку, структури та закону — представлений опосередковано через шахову гру. Уся подорож Аліси суворо підпорядкована дивним, але чітким правилам шахової логіки. Шахова дошка виступає як метафора світу, де існують закони, ієрархії та межі, що відрізняє цей світ від хаотичної Країни Див. Шлях Аліси шахівницею — це не хаотичне блукання, а чіткий маршрут становлення та особистісного розвитку.

Аліса, рухаючись від пішака до Королеви, приймає правила цієї гри не як обмеження, а як невід'ємну частину власного зростання. Вона не руйнує систему чи її авторитет, а проходить її повністю, від початку до кінця, зберігаючи при цьому внутрішню свободу та індивідуальність. Таким чином, її становлення не є бунтом проти авторитету чи зовнішніх обмежень, а стає зрілим прийняттям структури як необхідного ґрунту, на якому можна збудувати автономну, цілісну особистість. Цей етап *Примирення з Батьком* — це вже не конфлікт, а внутрішнє примирення з реальністю, з потребою в межах і формах, які не суперечать її творчій сутності, а, навпаки, підтримують її розвиток.

Остаточний акт — пробудження Аліси — є символом інтеграції всіх пережитих досвідів, але це не просто вихід зі сну, а завершення глибокої трансформації. У цей момент вона вже не та дівчинка, яка лише фантазувала про інший бік реальності. Її пригоди в Задзеркаллі — це мандрівка крізь світ архетипів, незвичних структур і парадоксів, яка врешті допомогла їй віднайти власне, неповторне місце у цьому світі та сформувати унікальне бачення себе.

Символічно це увінчується сценою, де Аліса перевертає шахову дошку — цей жест репрезентує не просто відмову від зовнішнього авторитету чи хаосу, але ствердження себе як самодостатньої істоти, яка пройшла всі випробування. У термінах юнгіанської психології це акт індивідуації [23; ст. 620]: вона більше не залежить від зовнішніх структур, але водночас не заперечує їхньої значущості для її шляху.

Найвища нагорода Аліси — це не формальний титул Королеви, який вона здобуває, а глибоке усвідомлення власної суб'єктності, внутрішньої сили та здатності до діалогу між фантазією й реальністю, між дитячою свободою та дорослою відповідальністю. Вона повертається оновленою, здатна бачити зв'язок між абсурдом сну та логікою реального світу.

Після всіх випробувань, зустрічей з химерними істотами й величезного внутрішнього зростання, момент повернення для героя зазвичай є непростим. У випадку Аліси ця стадія виявляється особливо складною і неоднозначною: хоча її шлях нібито веде назад до звичного світу, її внутрішній стан переживає глибокий конфлікт. Це проявляється у сильному бажанні залишитися в ролі Королеви, яку вона щойно здобула. Така відмова від повернення — це не просто дитяча забаганка, а, скоріше, символічне відображення напруженої психологічної боротьби між її старим і новим єством, між безтурботним дитинством і зрілістю, між звичною невизначеністю та новою відповідальністю. Аліса, пройшовши через значну трансформацію, не хоче втрачати свою новознайдену цілісність і свободу, повертаючись до обмежень звичного світу. Атмосфера розпаду реальності, що супроводжує цей момент, коли простір ніби розпадається, а події втрачають послідовність, підкреслює розпад старих усталених структур. Втрата чіткості означає, що внутрішній світ Аліси перебуває на межі переосмислення — це початок інтеграції трансформованих аспектів у повсякденне життя, але ще не повне прийняття нового статусу. Таким чином, відмова від повернення є важливим символічним кроком, що підкреслює

глибину внутрішніх змін, ілюструючи кризу, яка є природним і необхідним етапом у процесі її особистісного зростання.

Сам акт повернення, натомість, виявляється не менш символічним і насиченим прихованими сенсами. *Чарівна втеча* в цьому контексті — це не просто фізичний вихід із Задзеркалля, а тонкий психологічний процес: свідомість Аліси повільно відходить від потужних архетипових образів і фантазій, плавно повертаючись до реальності буденного життя. Цей процес, хоча й здається швидким, має глибоку, майже ритуальну сутність — він показує, що завершення цієї дивовижної мандрівки відбувається не лише завдяки її власній волі, а скоріше інтуїтивно, як плавне вислизання з несвідомого простору назад у свідомість. Згідно з ідеями Кемпбелла та юнгіанської психології, таку втеча можна інтерпретувати як прояв допомоги несвідомого, яке іноді дбає про психіку людини, оберігаючи її від перевантаження і дозволяючи повернутися до реальності поступово і з найменшими втратами. Для Аліси це означає, що її внутрішній світ вже готовий прийняти нові знання, досвід і символи, але свідомість має навчитися жити з ними по-новому, не втрачаючи при цьому зв'язку з матеріальним світом. Цей етап ілюструє гармонійне завершення циклу трансформації, коли герой виходить із глибокого, надзвичайного досвіду, не втрачаючи зв'язку із самим собою.

У класичній схемі Героя Кемпбелла, етап *відмови від поклику* описує внутрішній спротив змінам, страх перед невідомим або несвідоме небажання вийти за звичні межі зони комфорту. У Задзеркаллі ця відмова не проявляється як яскрава криза чи відкритий бунт — натомість вона радше маскується під гру, відтягування часу та дитячу безтурботність, який можна розглядати як несвідомий механізм захисту психіки від потенційно травматичного або надмірно складного досвіду.

Наприклад, Аліса сама ініціює свій погляд у дзеркало і сама ж у своїй уяві вигадує альтернативний світ. Це створює ілюзію повного контролю над

процесом переходу — ніби все залежить виключно від її власної фантазії, а не від непідвладної, глибинної сили підсвідомого. Така позиція — типова форма *відмови*: вона немов каже собі, що якщо вигадала все самотужки, то й повернути назад зможе, коли їй заманеться. Однак саме ця уявна безпека стає першою, тонкою пасткою. Насправді, на глибинному рівні Аліса боїться віддатися спонтанному, неконтрольованому досвіду, тому й взаємодіє з ним на власних, заздалегідь встановлених «безпечних» умовах, намагаючись зберегти звичний порядок речей.

Висновки:

Дилогія Льюїса Керролла про Алісу — це унікальний приклад літературної трансформації архетипу героя, який в кожній частині проходить через символічні стадії мономіфу, проте в кожній книзі цей шлях має свої особливості, що відображають різні аспекти психічного розвитку і внутрішньої трансформації. Розглядаючи структуру героя в обох творах, доцільно звернутися до класичної моделі мономіфу Джозефа Кемпбелла, а також до концепції архетипів у юнгіанській психології, які допомагають глибше осмислити сутність і функції героя, чи, у випадку з Алісою, героїні.

Обидві книги починаються у так званому *звичайному світі*, де Аліса зображена як дитина, обмежена рамками буденності та раціональності. В обох випадках її пригнічує монотонність, рутина і брак уяви, що проявляється у класичних сценах нудьги в реальному світі (читання старшою сестрою книжки без картинок і діалогів у «Алісі в Країні Див»; гра з кошенятами і роздуми про світ за дзеркалом у «Алісі в Задзеркаллі»). Цей звичайний світ виступає як символ обмежень свідомого мислення і вказує на внутрішнє бажання героїні вийти за межі звичного.

Далі в обох творах Аліса відчуває *поклик до мандрів*, який занурює її в захопливу подорож у химерні світи. Цей поклик у «Алісі в Країні Див» зовнішній, він зацікавлює й заманює героїню — у вигляді Білого Кролика з годинником і лівреєю, що поспішає, тоді як у «Задзеркаллі» він є внутрішнім — виникає як цікавість, що постає в уяві самої Аліси, що прагне проникнути «по той бік» дзеркала. Незважаючи на різницю в природі поклику, обидва вони порушують звичний стан речей і відкривають шлях до трансформації.

Героїня в обох текстах проходить через перехідний момент — *перетин першого порогу*, символічно зображений падінням у кролячу нору в «Алісі в Країні Див» та проходженням через дзеркало в «Алісі в Задзеркаллі». Ці образи є архетиповими порталами, що ведуть у світ несвідомого, символізуючи перехід від свідомої реальності до несвідомого.

Далі Аліса у обох книгах зустрічає низку *випробувань*, химерних персонажів і нонсенсів, які ставлять під сумнів її сприйняття світу і власного єства. Ці персонажі уособлюють архетипові проєкції частин її психіки, із якими вона вчиться співіснувати та інтегрувати здобутий досвід у своє світобачення.

Кульмінацією в обох випадках є момент зламної особистісної трансформації: в «Алісі в Країні Див» це розуміння абсурдності світу, прийняття хаосу, а в «Алісі в Задзеркаллі» — здобуття ролі Королеви, що символізує отримання влади над собою і довколишнім світом.

Завершується подорож поверненням до звичайного світу, що супроводжується новим усвідомленням себе та реальності довкола, що вказує на завершення циклу індивідуації — процесу становлення цілісної особистості.

Основна відмінність між двома творами полягає в ініціації та фокусі трансформації героя. В «Алісі в Країні Див» мандрівка Аліси сприймається як занурення в хаос, руйнування і розпад усталених логічних структур. Світ Країни Див — це світ абсурду й нонсенсу, де правила змінюються миттєво, а час і

простір не можливо досягнути здоровому глузду. Така подорож символізує стирання старих обмежень, вихід за межі раціонального «я» і зустріч із темними, несвідомими аспектами психіки. Тут Аліса перебуває у ролі новобраниці, яка повинна навчитися приймати невизначеність і нелогічність світу.

Натомість в «Алісі в Задзеркаллі» подорож є більш структурованою і упорядкованою, попри її поверхневий абсурд. Світ Задзеркалля — це шахівниця, де все підпорядковане певним правилам і ролям, хоч і в своєрідному гротескному вигляді. Цей світ є символом соціальних структур, ієрархій та ролей, які треба збагнути, щоб пройти шлях від пішака до королеви. Така подорож символізує етап становлення героїні як суб'єкта соціальної взаємодії, засвоєння ролей і правил гри у світі, але разом з тим — трансформації цих усталених структур. Тут Аліса виконує проходять через ритуали соціального становлення й прийняття своєї сили, Аніми — цілісної жіночої сутності.

Відсутність зовнішнього поштовху в «Алісі в Задзеркаллі» та керована зсередини ініціація Аліси також демонструє глибший, доросліший рівень внутрішньої роботи над собою. Вона не втікає від зовнішніх обставин, а усвідомлено досліджує себе саму, але віддзеркалену — що символізує внутрішній пошук.

Перетин першого порогу в обох творах має різну якість: в «Алісі в Країні Див» це спонтанне падіння у хаос, що символізує втрату контролю і трансформацію через кризу, а в «Алісі в Задзеркаллі» — це свідомий і впорядкований крок, крок за межу, що символізує готовність до усвідомленого занурення в несвідоме.

Ще однією важливою відмінністю є роль *надприродної допомоги* та відмови від неї. В «Алісі в Країні Див» дівчинка отримує допомогу від зовнішніх фігур (Білий Кролик, Чеширський Кіт, Капелюшник), які скеровують її, хоча й у хаотичній формі. У «Задзеркаллі» ж, попри присутність допомоги від

другорядних персонажів, стимули виходять зсередини — Аліса сама виступає ініціаторкою своїх дій, а зустрічі з іншими персонажами є випробуваннями і проєкціями її внутрішніх станів, що підкреслює автономність і відповідальність героїні за власну трансформацію.

Юнгіанський аналіз виявляє в обох творах ключові архетипи: Білий Кролик в «Алісі в Країні Див» — провісник і символ нового початку, дзеркало в «Алісі в Задзеркаллі» — символ інтроспекції і межі між свідомим та несвідомим. Зустрічі з дивними персонажами є проявами тіні, Аніми та інших архетипів, які в процесі подорожі оприявнюються, переходять із несвідомого у свідоме.

В «Алісі в Країні Див» Аліса постає у світ хаосу, що дає змогу через прийняття абсурду й нелогічності розширити межі свідомості. В «Алісі в Задзеркаллі» вона перетворюється на цілеспрямовану особистість, що володіє внутрішньою силою й приймає правила соціальної гри, не втрачаючи при цьому здатності творити.

Розділ 3: Соратники й вороги: другорядні персонажі діалогії про Алісу

У діалогії Льюїса Керролла про Алісу, крім головної героїні, присутні багато інших персонажів, які, хоча й здаються другорядними, насправді відіграють дуже важливу роль. Вони не просто присутні на тлі, а виконують функції, які вписуються в модель шляху героя Джозефа Кемпбелла. Ці фігури стають для Аліси провідниками, випробуваннями, друзями, ворогами чи навіть дзеркалами, що відображають її власний внутрішній світ, допомагаючи їй пройти складний шлях.

У «Алісі в Країні Див» **Білий Кролик** є першим і найважливішим персонажем, який запускає всю низку подій, до того ж, як влучно зазначає Шана Джеймс: «Although other animals appear in only one chapter, the White Rabbit is the only animal that makes many appearances» [20; ст. 41]. Він не просто одна з чудернацьких істот, а провідник, що виконує роль провісника у структурі мономіфі Джозефа Кемпбелла. Саме його поява та дивакувата поведінка виривають Алісу з нудної буденності та спонукають до небезпечної подорожі.

Однією з найбільш визначних характеристик Білого Кролика є його надзвичайною поспіх і знервованість: він постійно зиркає на годинник, примовляючи: «Oh dear! Oh dear! I shall be too late!» [14; ст. 23]. Такий постійний рух символізує поклик до невідомого, що не терпить зволікань. Він не запрошує Алісу прямо, а радше мимоволі заманує її за собою, зацікавлюючи й викликаючи бажання прослідкувати за чимось незвичайним. Аліса слідує за ним без чіткої мети, через природну дитячу допитливість і нудьгу, яка слугує мотивацією для початку героїчної подорожі.

Білий Кролик уособлює архетип Тіні, його Юнг визначав так: «The shadow is a moral problem that challenges the whole ego-personality, for no one can become conscious of the shadow without considerable moral effort» [25; ст. 8]. Він є

відображенням чогось несвідомого, що приховується під поверхнею звичайної реальності. Його поява — це першим вісником хаосу та відходу від логіки. Він постійно кудись біжить, не пояснюючи нічого, навіюючи відчуття нагальності та незворотності. Він функціонує не як мудрий наставник, а радше як той, хто показує шлях до іншого світу — привівши Алісу до кролячої нори, порталу до Країни Див.

У цьому контексті Білий Кролик також відображає приховані аспекти самого Льюїса Керролла. Якщо Аліса є його допитливою частиною, його улюбленим его, якому він приписував усі бажані риси, то Білий Кролик — це його боязке, вчене єство, що прагне відповідати суспільним очікуванням. Це людина з маленькою чорною сумкою, рукавичками (мої лапи і вуса, рукавички!), гаманцем з багатьма відділеннями — людина з особливою ходою, заїканням, нездатністю розрізати м'ясо, яка тихо і раптово зникала, якщо хтось згадував про його книги [15; ст. 42]. У цьому сенсі, Білий Кролик виконує роль не лише *поклику до мандрів* для Аліси, а й віддзеркаленням складної внутрішньої сутності самого автора, який через цей образ запрошує читача у світ, де межі між реальністю та фантазією розмиваються.

Це не стільки персонаж зі складною психологією, скільки динамічний символ. Він є несподіваним імпульсом, що порушує спокійний плін життя та спонукає героїню до першого, рішучого кроку в невідоме. Його поспіх і загадковість свідчать про те, що мандрівка героя часто починаються не з чіткого плану, а з миттєвого, майже інстинктивного бажання слідувати за чимось незвичним.

Ще однією значною для Аліси фігурою є **Герцогиня**. Її хаотичний дім символізує зіткнення Аліси з неконтрольованою, руйнівною жіночою енергією. Герцогиня, з її дивними повчаннями та агресією, є проявом архетипу Темної Матері, що змушує Алісу давати раду з жорстокістю і нелогічністю світу. Ця

зустріч — перше *випробування* її готовності зіштовхнутися з неприємними сторонами реальності.

Наступним важливим епізодом є поява **Чеширського Кота**. Його дивакуваті зникнення («it vanished quite slowly, beginning with the end of the tail, and ending with the grin, which remained some time after the rest of it had gone») та філософські репліки («we`re all mad here» [14; ст. 10]) роблять його схожим на такого собі таємничого охоронця, зв'язкового між світами. Він схожий на провідника-трикстера, який дає підказки, тримаючи Алісу в напрузі. Водночас Чеширський кіт символізує зв'язок Аліси з її улюбленою кицькою Діною, натякаючи на постійний зв'язок із «горішнім» світом.

Коли Аліса потрапляє на **Шалене Чаювання**, то зустрічає Капелюшника, Березневого Зайця та Соню. Ця сцена є одним із найяскравіших втілень цілковитого абсурду й ірраціональності. Учасники чаювання існують поза часом, їхні діалоги позбавлені логіки, а правила гри постійно змінюються. Тут Країна Див *випробовує* Алісу на здатність прийняти світ, де раціональне мислення не працює. Капелюшника й Зайця можна проасоціювати з архетипами Тіні та Трикстера (останній за Кемпбеллом — «In his clearest manifestations he is a faithful copy of an absolutely undifferentiated human consciousness, corresponding to a psyche that has hardly left the animal level» [23; ст. 200]) — вони дратують і збивають з пантелику, але водночас змушують Алісу зіткнутися з власною неспроможністю справлятися з хаосом і знайти порядок. Аліса намагається застосувати логіку, але її спроби марні. Це змушує її визнати межі власного розуму та прийняти, що деякі речі неможливо раціонально пояснити. У цьому безладному середовищі Аліса вчиться бути гнучкою й винахідливою.

Зустріч із **Гусінню**, що сидить на грибі й курить кальян, є ще одним із центральних епізодів в «Алісі в Країні Див». Цей персонаж, з його загадковими питаннями та вибагливим тоном, втілює архетип Мудрого Старця, але у парадоксальній, дратівливій формі. Гусінь не дає прямих відповідей — натомість

ставить Алісі найважливіше питання: «who are you?» [14; ст. 10]. Це запитання, на перший погляд елементарне, стає для Аліси справжнім *випробуванням*, адже в хаотичному світі Країни Див її раніше стала ідентичність постійно змінюється. Гусінь змушує Алісу засумніватися у собі. Вона не лише ставить питання про ідентичність, а й дає Алісі інструмент для її зміни й подальших пошуків — шматочки гриба, що змінюють розмір. Цей гриб є магічним даром, що символізує можливість контролювати власні трансформації через експерименти. Він є ключем до самовизначення у світі, де ніщо не є постійним.

Кульмінацією цього етапу є зіткнення Аліси з **Королевою Сердець**. Вона, з її безглуздими погрозами («off with their heads!» [14; ст. 62]) і деспотичною владою, є найяскравішим втіленням руйнівного, ірраціонального жіночого начала. Вона символізує тиранічну владу без логіки. Взаємодія Аліси з цією *Богинею* — це не підкорення, а категорична відмова прийняти її абсурдний авторитет. На суді, коли несправедливість стає кричущою, Аліса усвідомлює ілюзорність цієї влади і відкрито кидає їй виклик: «You're nothing but a pack of cards!» [14; ст. 86]. Цей сміливий вчинок — не просто бунт, а метафоричне розвіювання ілюзій та здобуття внутрішньої сили, що дозволяє Алісі відновити ідентичність і звільнитися від страху.

Етап *Примирення з Батьком* в «Алісі в Країні Див» відбувається не через пошук мудрого наставника, а через зіткнення з повною втратою справжньої влади. **Король Сердець**, який формально веде суд, демонструє слабкість, нерішучість та повну відсутність реальної влади, втілюючи лише порожню ілюзію авторитету. Його роль зводиться до формальності та підпорядкування Королеві. Це демонстрація того, що справжній авторитет у цьому світі зруйнований. Сам судовий процес — повний розпад логіки та влади. Замість справедливості Аліса зустрічає хаос, де правила не діють, а рішення ухвалюються свавільно. Влада втрачає сенс і перетворюючись на фарс. Це не лише зовнішній конфлікт Аліси з владою, а й глибокий внутрішній розрив з її уявленнями про справжній авторитет.

Саме тому примирення з батьківською фігурою полягає не в підкоренні, а в усвідомленні ілюзорності цієї влади та відмові їй визнавати. Аліса виявляє не просто непокору, а нарешті звільненняється від впливу ілюзорної влади. Аліса знаходить примирення не через зовнішнє прийняття, а через відокремлення від ілюзій, що її обмежують. Вона змушена переосмислити, які норми корисні, а які — лише безпідставні обмеження. Прийняття неможливості повністю пояснити світ раціональними законами та визнання власної здатності жити в цьому хаосі — це і є справжнє *примирення з батьком*, який, виявляється, втратив свою владу.

У світі «Аліси в Країні Див», де все і всі перебувають під владою абсурду, навіть фігури влади виявляються її спотвореними відбитками. **Червовий Валет** стає каталізатором викриття ілюзорності королівської влади.

Його роль зосереджена на звинуваченні в крадіжці тістечок, що стало приводом для суду. Валет — це фігура, яка викликає хаос, не лише через саму крадіжку, а й через свою поведінку на суді. Він підсудний, але водночас і жертва несправедливої системи, яку уособлюють Королева та Король. За Кемпбеллом, його можна розглядати як *випробування* для Аліси, що показує її ірраціональність влади та її віддаленість від ідеалів справедливості. Він є символом безпорадності перед безглуздими звинуваченнями і неспроможності отримати справедливий суд у світі без логіки.

Червовий Валет демонструє тіньовий аспект юнацького бунту чи невдалої спроби протистояти системі. Він винен у дрібній провині, але його справа роздувається до вселенського масштабу, демонструючи непропорційність покарання. Він є таким собі антигероєм на цьому суді, чия доля допомагає Алісі, яка остаточно усвідомлює безглуздість усього, що відбувається. Його нерішучість, страх і спроби виправдатися лише підкреслюють абсурдність суду без доказів чи логіки.

Саме через фігуру Червового Валета, якого несправедливо судять, Аліса доходить до кульмінації — вона розуміє, що влада Королеви Сердець порожня та безпідставна. Коли вона вигукує: «You`re nothing but a pack of cards!» [14; ст. 86], це стосується не лише Королеви чи Короля, а й усіх їхніх підданих, включно з Валетом. Цей момент стає для Аліси вирішальним: він остаточно руйнує її терпіння і звільняє від ілюзій чи страхів перед цим дивним світом. Таким чином, Червовий Валет, попри невелику роль, є важливим елементом випробування, що допомагає Алісі утвердити свої внутрішні орієнтири й відкинути фальшивий, деспотичний авторитет.

В «Алісі в Задзеркаллі» героїня зустрічає цілу низку дивовижних персонажів, і **Квіти, які вміли розмовляти** є одними з перших, хто зустрічається їй на шляху після перетину дзеркала. Ці квіти не просто матеріальна прикраса — вони розмовляють, мають власні погляди та, що не менш важливо, активно критикують Алісу. Це *випробування* не фізичне, а суто соціальне, навіть психологічне — воно змушує героїню зіткнутися з новими аспектами власної ідентичності та взаємодії зі світом.

Балакучі Квіти, на перший погляд, здаються невинними, але насправді вони символізують «суспільство» й «громадську думку». Вони миттєво оцінюють зовнішність Аліси — «Her face has got some sense in it, though it`s not a clever one!» [14; ст. 104] — і засуджують її за те, що вона звичайна, не схожа на інші квіти. Це є важливим моментом, оскільки Аліса, вперше опинившись у цьому новому світі, намагається осмислити його через свої звичні рамки. Квіти ж, у свою чергу, жорстко картають її за її «інакшість», що відображає суспільство, яке може сприймати та критикувати індивідуальність, що відрізняється від конвенційних норм. Ця зустріч змушує Алісу зіткнутися з необхідністю захищати свою ідентичність перед несправедливою критикою. Вона намагається пояснити, хто вона, і чому вона так виглядає, але квіти не розуміють її логіки, адже вони живуть за іншими правилами. Цей діалог, наповнений абсурдом і непорозумінням, є важливим етапом у становленні Аліси

як особистості. Вона вчиться не погоджуватися із зовнішньою критикою, а відстоювати своє право бути собою, навіть якщо її не розуміють. З погляду Кемпбелла, Балакучі Квіти можуть виступати як вартові *порогу* або перші *випробування*, що зустрічаються героїні після входу в надзвичайний світ. Їхня функція — збити з пантелику, перевірити стійкість і переконання героїні. Для Аліси це означає, що вона мусить навчитися не брати близько до серця зовнішні судження і не дозволяти їм визначати її самоцінність. Ця взаємодія є своєрідним хрещенням у соціальний абсурд Задзеркалля, після якого Аліса стає більш підготовленою до подальших, ще складніших зустрічей з його мешканцями.

У світі Задзеркалля Аліса зустрічає безліч дивних і часом дратівливих персонажів, але Білий Лицар вирізняється серед них як один із найсимпатичніших і — що важливо — найбільш ефективних помічників. Він з'являється на пізнішому етапі її подорожі, коли Аліса вже пройшла крізь численні випробування і наближається до кульмінації свого шляху. Його роль у мономіфі Кемпбелла може бути інтерпретована через архетип Мудрого Старця або провідника, який надає героїні необхідну підтримку та знання для завершення її трансформації.

На перший погляд, Білий Лицар здається комічним і незграбним: він постійно падає з коня, носить дивне, геть неефективне спорядження та ділиться безглуздими винаходами, які нікому не потрібні. Проте саме ця незграбність робить його людяним і привабливим. Він не є ідеальним героєм, натомість показує, що допомога може прийти від того, хто теж має вади й не зовсім вписується в стандарти власного оточення. У цьому його сила. Саме Білий Лицар допомагає Алісі дістатися до останньої клітинки шахівниці, яка веде до її коронації. Його допомога не полягає у прямих вказівках чи настановах. Натомість, він забезпечує Алісі фізичний супровід і психологічну підтримку. Він вислуховує її, ділиться своїми незграбними, але доброзичливими думками, і створює відчуття безпеки та турботи у світі, що повний абсурду та небезпек. Ця взаємодія є важливою, адже вона символізує підтримку зрілої, але не домінуючої

чоловічої енергії (архетип Анімуса в юнгіанському контексті [25; ст. 648]), яка не намагається контролювати чи наказувати, а радше супроводжує і захищає, даючи Алісі простір для самостійного прийняття рішень. Білий Лицар є унікальним завдяки контрасту з іншими персонажами Задзеркалля, які часто були ворожими або байдужими. Він демонструє, що справжня мудрість не завжди має бути очевидною й пафосною. Його доброта, щирість та готовність допомогти, попри власну незграбність, роблять його ключовим помічником у подорожі Аліси. Він допомагає їй не лише фізично подолати останні кроки, а й емоційно та психологічно підготуватися до фінального етапу трансформації. Це показує, що в найскладніші моменти нашого шляху допомога може прийти у найбільш несподіваній і щирій формі.

У діалогії Льюїса Керролла про Алісу — «Аліса в Країні Див» та «Аліса в Задзеркаллі» — особливо привертає увагу спосіб, у який зображено чоловічих персонажів. На відміну від яскравих і домінантних жіночих фігур — таких як Королева Сердець або Герцогиня — більшість чоловіків постають слабкими, незграбними або просто безсилими. Цей контраст не випадковий і багато говорить як про сам світ, у якому опиняється Аліса, так і про її шлях дорослішання.

У Країні Див чоловічі персонажі, попри свої формальні ролі, майже не демонструють справжньої влади чи сили. Білий Кролик постійно метушиться й панікує, боїться покарання й зазвичай лише додає плутанини. Капелюшник із Березневим Зайцем — класичні образи абсурду: вони застрягли в нескінченному чаюванні, в полоні власного безумства. А Король Сердець — чи не найяскравіший приклад показної, але безплідної авторитетності. Поряд із грізною Королевою, яка прагне відрубувати голови ледь не кожну хвилину, він здається цілковито декоративною фігурою, чиї намагання навести лад постійно зазнають фіаско.

Таке зображення чоловіків — не просто художній прийом, а важливий ключ до розуміння внутрішньої логіки обох творів. По-перше, це створює умови, за яких Аліса не має на кого покластися — її виживання, адаптація й саморозвиток залежать виключно від її власного розуму, уяви та рішучості. По-друге, така слабкість чоловічих постатей підсилює атмосферу абсурду, де традиційні соціальні ролі й очікування зламані або перевернуті. По-третє, у цьому можна побачити тонку сатиру на вікторіанське суспільство, де зовнішня чоловіча влада часто виявлялася суто формальністю. Нарешті, відсутність справжніх зовнішніх авторитетів змушує Алісу звертатися всередину себе — і саме це внутрішнє зростання, психологічна трансформація стає суттю її подорожей.

В «Алісі в Задзеркаллі» Льюїса Керролла **Біла Королева** постає як одна з найцікавіших та найбагатогранніших постатей, що зустрічається Алісі на її шляху. Вона не просто дивакувата персонажка, а яскраве втілення архетипу Мудрої Жінки або провідниці, хоча й представлена у вкрай парадоксальній, навіть гротескній формі. Її найпомітніша риса — це унікальна здатність жити у часі навспак, тобто пригадувати майбутні події, що вже відбулися, і переживати їх у зворотному порядку. Така здатність постійно змушує Алісу перебувати в стані розгубленості, адже вона марно намагається вловити логіку, якої просто не існує в цьому химерному світі.

Біла Королева стає своєрідною наставницею для Аліси, яка намагається пояснити їй заплутані правила життя в Задзеркаллі. Вона вчить Алісу вірити у неможливе, навіть у ті речі, які здаються абсолютно абсурдними. Проте її настанови часто супроводжуються абсолютно несподіваними й ірраціональними трансформаціями, найяскравішою з яких є її раптове перетворення на вівцю. Цей нелогічний перехід від однієї форми до іншої є ключовим моментом, що підкреслює химерність світу. Перетворення Білої Королеви на вівцю — це глибоко символічний момент. Вівця традиційно асоціюється з пасивністю, беззахисністю, нерозумністю та сліпим стадним інстинктом. Це перетворення

яскраво підкреслює, наскільки нестабільним і непередбачуваним є світ Задзеркалля, де навіть фігури влади можуть раптово втратити свою форму й навіть глузд. Для Аліси це стає *випробуванням* її здатності адаптуватися до повного хаосу. У контексті юнгіанської психології, це перетворення може символізувати тіньовий аспект архетипу мудрості: воно показує, що навіть ті, хто нібито володіє знанням, можуть бути підвладними ірраціональним силам чи повертатися до примітивних форм існування. Це також може вказувати на недосконалість або втрату справжнього контролю, адже Королева, попри всю свою мудрість, не може контролювати власні трансформації. Таким чином, Біла Королева, що перетворюється на вівцю, виступає для Аліси як метафора незрозумілої й непередбачуваної реальності. Вона вчить Алісу, що у світі, де ніщо не є стабільним, потрібно покладатися не на зовнішні авторитети чи звичну логіку, а на власну інтуїцію та здатність приймати абсурд як невід'ємну частину життя. Це є важливим уроком для героїні, для її подорожі до самопізнання й адаптації в світі, що постійно змінюється.

У Задзеркаллі **Чорна Королева** є однією з найвпливовіших фігур, що формують досвід Аліси. Вона не просто персонажка, а справді сувора наставниця та провідниця в *ініціації*, що втілює архетип Тіньової Матері в юнгіанському сенсі. На відміну від хаотичної Королеви Сердець з Країни Див, Чорна Королева є втіленням жорсткої логіки, порядку, дисципліни й логіки хоча й дуже своєрідної, «задзеркальної».

Зустріч із Чорною Королевою відбувається на самому початку подорожі Аліси через шахівницю. Саме вона чітко окреслює правила гри та кінцеву мету. Це є надзвичайно важливою функцією в контексті мономіфу, оскільки вона надає Алісі структуру та чіткий вектор руху в світі, що, попри всю свою абсурдність, має чітко визначені, хоч і парадоксальні, закони. Чорна Королева не пояснює ці правила повністю, але її постійна присутність і настанови створюють необхідну напругу, що підштовхує Алісу до постійного руху та розвитку, попри її початкове нерозуміння й розгубленість. Її поведінка часто здається абсурдною

та нервовою, але за цим стоїть непохитна логіка Задзеркалля: «Now, here, you see, it takes all the running you can do, to keep in the same place. If you want to get somewhere else, you must run at least twice as fast as that!» [14; ст. 108]. Цей парадокс є ключовим уроком для Аліси, який вона має засвоїти. Чорна Королева діє як Анімус — внутрішній провідник жіночої свідомості, який скеровує її у світ нової ролі, вимагаючи подолання внутрішніх і зовнішніх перешкод. Вона не веде Алісу за руку, а випробовує її, змушуючи самотійно знаходити рішення, і саме цим допомагає їй зростати та зміцнюватися. Таким чином, Чорна Королева є не просто ворожою фігурою, а архетипною силою, що дисциплінує та формує особистість. Вона вчить Алісу адаптуватися до складних правил, розуміти, що прогрес вимагає постійних зусиль, і приймати парадоксальну логіку буття. Вона є суворою, іронічною, але водночас абсолютно необхідною частиною подорожі Аліси, яка готує її до прийняття найвищої влади та відповідальності.

Отже, у диалогії Льюїса Керролла другорядні персонажі — на перший погляд, лише комічні чи дивакуваті — насправді відіграють ключову роль у формуванні героїчного шляху Аліси. Вони виступають як архетипові фігури, що відповідають різним етапам мономіфу Джозефа Кемпбелла: від провісників (Білий Кролик) і вартових порогу (Балакучі Квіти) до мудрих наставників (Гусінь, Білий Лицар, Біла Королева) та трикстерів (Капелюшник, Березневий Заєць). Деякі з них уособлюють темну владу (Королева Сердеч, Чорна Королева) або ж стають випробуваннями у вигляді абсурду, соціального осуду чи чистого хаосу.

Кожна така зустріч — це не просто епізод, а психоемоційне випробування, що сприяє зростанню Аліси. Саме через взаємодію з ними вона вчиться гнучкості, усвідомлює межі логіки, формує власну ідентичність і долає уявлення про фальшивий авторитет. Важливо зазначити, що в диалогії немає однозначно добрих чи злих фігур; кожен персонаж має амбівалентну природу й слугує дзеркалом для внутрішніх змін Аліси.

Таким чином, ці так звані другорядні персонажі Керролла — це не просто супутники, а необхідні рушії ініціації, трансформації та самопізнання героїні. Їхня символічна функція підсилює універсальність і глибину кемпбеллівської моделі в межах сюрреалістичного, але глибоко психологічного світу Країни Див і Задзеркалля.

Висновки

У даному дослідженні ми здійснили комплексний аналіз діалогії Льюїса Керролла «Аліса в Країні Див» та «Аліса в Задзеркаллі», успішно підтвердивши гіпотезу про те, що ці твори, попри свою формальну належність до дитячої літератури, є глибокими філософськими та психологічними текстами, які моделюють внутрішню трансформацію особистості. Ми виявили, що, попри зовнішню абсурдність, ігрову логіку та казкову форму, обидва твори містять глибоко структуровану подорож героїні, яка відповідає ключовим етапам класичного шляху героя. Доведено, що унікальний світ абсурду, гротеску та постлогіки, створений Керроллом, не заперечує, а, навпаки, збагачує універсальну модель мономіфу Джозефа Кемпбелла, надаючи їй сновидного, багатопланового та глибоко психологічного виміру.

У ході дослідження було виявлено, що шлях Аліси послідовно відображає ключові етапи героїчної подорожі: від *Поклику до мандрів* (через Білого Кролика чи дзеркало) та *Перетину першого порогу* (падіння в кролячу нору, проходження крізь дзеркало) до серії численних випробувань. Ці випробування проявляються через абсурдні діалоги, постійні метаморфози з тілом, а також зіткнення з нелогічними правилами світу Задзеркалля. Ми інтерпретували ці епізоди як психологічну нігредо-фазу її індивідуації, необхідну для деконструкції старих уявлень, подолання кризи ідентичності та становлення нового «я». Це період внутрішнього хаосу та розгубленості, що, згідно з Юнгом, є обов'язковим для подальшого психологічного зростання.

Особливу увагу було приділено функції другорядних персонажів, які, попри свою зовнішню химерність та ірраціональність, виступають не просто супутниками, а необхідними рушіями ініціації та трансформації героїні. Вони функціонують як архетипові фігури, що відповідають етапам мономіфу: від провісників (Білий Кролик) і вартових порогу (Балакучі Квіти) до мудрих

наставників (Гусінь, Білий Лицар, Біла Королева) та трикстерів (Капелюшник, Березневий Заєць). Їхня амбівалентна природа та здатність слугувати дзеркалом для внутрішніх змін Аліси підсилюють універсальність та психологічну глибину кемпбеллівської моделі. Зокрема, було доведено, що Червона та Біла Королеви уособлюють дуалістичні прояви архетипу Великої Матері, що відображають її грізні, вимогливі та парадоксальні, незбагненні аспекти відповідно, активно спонукаючи героїню до розвитку.

Дослідження також простежило специфіку зображення чоловічих персонажів, що, як правило, постають слабкими, незграбними або безпорадними (як Король Сердець, Білий Лицар тощо), на протигагу рішучим жіночим обраам. Було з'ясовано, що Аліса проходить ініціаційний шлях не як традиційний герой-чоловік, а як героїня, чий досвід часто відрізняється за глибиною й спрямованістю. Ця особливість підкреслює необхідність Аліси покладатися виключно на власну інтуїцію та внутрішню силу у проходженні випробувань, що корелює з концепцією "шляху героїні" Морін Мердок, де пошук цілісності відбувається через розщеплення та подальшу реінтеграцію особистості, а не через залежність від патріархальних фігур. Модель шляху Аліси вимагає корекції кемпбеллівської структури — зокрема, в частині *Примирення з батьком* чи *Шлюбу з богинею* — на користь більш гнучкої, психологізованої траєкторії героїні, яку запропонували такі дослідниці, як Морін Мердок і Клариса Естес.

Нарешті, символізм шахівниці в Задзеркаллі був інтерпретований як метафора простору існування та етапу перетину порогу, де Аліса від позиції невидимого спостерігача переходить до активного учасника гри за жорсткими, хоча й абсурдними, правилами. Її фінальний акт — усвідомлення та відкидання ілюзорної влади Королеви Сердець був проаналізований як кульмінація *примирення з Батьком*, що виявляється не через підкорення, а через внутрішнє усвідомлення та руйнування фальшивого авторитету. Цей акт символізує її досягнення стану *Володаря Двох Світів*, що дозволяє інтегрувати сюрреалістичний досвід у свідомість і повернутися до реальності оновленою,

цілісною та зі сформованою ідентичністю. Важливим є й те, що структура нісенітниці, що панує в світах Керролла, не суперечить архетипній моделі, а радше поглиблює її. Сюжет Аліси розгортається у просторі сновидної логіки, де психічні процеси, страхи, бажання та метаморфози символічно репрезентуються в образах персонажів, речей і подій. Таким чином, подорож Аліси є водночас казкою, метафізичною притчею та психоаналітичним досвідом.

Отже, ми дійшли висновку, що дилогія Льюїса Керролла, хоча й створена в жанрі дитячої літератури, є глибоко міфопоетичним текстом, який вимагає міждисциплінарного прочитання. Її героїчний наратив можна інтерпретувати як універсальну історію індивідуації, адаптовану до умов абсурду, постлогіки та психічної нестабільності. Результати дослідження підтверджують, що "Аліса в Країні Див" та "Аліса в Задзеркаллі" є не лише непересічною класикою, а й цінним матеріалом для розуміння універсальних психологічних та ініціаційних процесів, що відбуваються у глибинах людської психіки. Це робить дослідження подорожі Аліси не лише цінним у межах літературознавства, але й перспективним для подальших культурологічних, філософських та психоаналітичних студій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Естес К. П. Жінки, що біжать з вовками. Архетип Дикої жінки у міфах та легендах / пер. з англ. Н. Валецька. Київ : Yakaboo Publishing, 2019. 528 с.
2. Кемпбелл Дж. Богині. Таємниця жіночої божественності / пер. з англ. М. Климчук. Львів : Terra Incognita, 2025. 320 с.
3. Кемпбелл Дж. Тисячолікий герой / пер. з англ. О. Мокровольський. Львів : Terra Incognita, 2022. 416 с.
4. Aini N. Exploring episodic plot elements and motifs in novel "alice's adventures in wonderland" by lewis carroll : Thesis. Kediri, 2024.
5. An analysis on style and tone of lewis carroll's through the looking-glass : Thesis. Malang, 2009. 100 ст.
6. Anisatur R. An analysis on style and tone of Lewis Carroll's through the looking-glass : Undergraduate thesis. 2009.
7. Auerbach, Nina. Victorian Alice A Curious Child. Indiana University Press, Victorian. Studies, Vol. 17, No. 1, the Victorian child, ст. 31-47.
8. Beer G. Alice in space. Chicago and London : The University of Chicago Press, 2016. 296 ст.
9. Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Vintage Book. 1976. 352 ст.
10. Björn Sundmark. Alice's Adventures in the Oral-Literary Continuum. Lund Studies in English 97. Ed. Marianne Thormählen and Beatrice Warren. Lund, Sweden: Lund UP, 1999.
11. Bloom H. Alice's adventures in wonderland - lewis carroll (bloom's modern critical interpretations). Chelsea House Pub, 2006. 150 p.
12. Campbell J. Myths to live by. New York : Viking Penguin Inc., 1988. 178 p.
13. Campbell J., Moyers B. The power of myth. London : Bantam Press, 1991. 320 p.

14. Carroll L. The annotated alice: the definitive edition. W W Norton & Co Inc, 1999. 312 p.
15. Cohen, Morton N. *Lewis Carroll: A Biography*. Vintage, 1996.
16. Deleuze G. Logic of sense. London : The Athlone Press, 1990. 393 p.
17. Duff D. L. Individuation in children's literature: the child hero's journey and coming-of-age : Dissertation. 2015.
18. Eliade, Mircea. *Myth and Reality*. Harper & Row, 1963, 204 ст.
19. Finn-Henning J. Alice in wonderland: development of alice's identity within adaptations : Master's Thesis in English Literature. Tromso, 2011. 84 ст.
20. James S. Down the rabbit hole: An Exhibition — and — Alice in Wonderland engaging with the reflexive project of the self: an exegesis : Thesis. 2021. 169 ст.
21. Jung C. G. Man and his Symbols. New York, London, Toronto, Sydney, Auckland: Anchor Press, 1988. 320 ст.
22. Jung C. G. On the nature of the psyche. Princeton University Press, 1969. 184 ст.
23. Jung C. G. Four archetypes. mother, rebirth, spirit, trikster. Prinston : University of Princeton, 1970. 201 ст.
24. Jung C. G. Memories, dreams, reflections. Vintage, 1989. 430 ст.
25. Jung C. G. Psychological types. Princeton : University of Princeton, 1976. 988 ст.
26. Jung C. G. Psychology and alchemy. Princeton : Princeton University Press, 1980. 723 ст.
27. Jung C. G. Atov researches into the phenomenology of the self. London and New York : ROUTLEDGE & KEGAN PAUL LTD, 2014. 254 ст.
28. Jung, Carl. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton University Press, 1969. 589 ст.
29. Kittredge K. The girl-hero for the new millennia alice's great-great-granddaughters in post-gender fantasy worlds. *The wiley blackwell companion to contemporary british and irish literature*. 2020. No. 62.

30. Murdock M. The heroine`s journey. Boston&London : Shambhala, 2013. 216 ст.
31. Neumann, Erich. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*. Princeton, 1955. 624 ст.
32. N. Nurdiana, W. Evyanto. The Hero Journey of Alice in «Alice's Adventure in Wonderland» by Lewis Carrol; Archetypal approach. SCIENTIA JOURNAL: Jurnal Ilmiah Mahasiswa, 2019
33. Rackin, Donald. *Alice`s Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass: Nonsense, Sense, and Meaning*. New York : Twayne Publishers, 1966. 214 ст.
34. Saragih G. Identity crisis in lewis carrolls alice through the looking glass. 2020. ст. 229 – 240.
35. Sigler, Carolyn (ed.). *Alternative Alices: Visions and Revisions of Lewis Carroll`s Alice Books*. University Press of Kentucky, 1997.
36. Tatar, Maria. *Off with Their Heads!: Fairy Tales and the Culture of Childhood*. Princeton University Press, 1992.
37. Toelken B. The dynamics of folklore. Logan, Utah : Utah State University Press, 1996. 439 ст.
38. Tosi L. The fabulous journeys of alice and pinocchio: exploring their parallel worlds. Jefferson, North Carolina : McFarland & Company, 2018. 223 ст.
39. Von Franz, Marie-Louise. *Shadow and Evil in Fairy Tales*. Shambhala, 1995.
40. Žemberová I. The hero with a thousand towels. *Literary imagination*. 2017. Volume 19, Issue 2. P. 180 – 193.
41. Zipes, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion*. Routledge, 1983.