

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ ФІЛОЛОГІЇ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису  
УДК 821.161.2 (Ю. Винничук)

**МЕДВЕДЧУК Олеся Петрівна**

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**НЕОМІФОЛОГІЗМ ПРОЗИ ЮРІЯ ВИННИЧУКА**

10.01.01 – українська література

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне

джерело Медведчук (О. П. Медведчук)

***Науковий керівник – ГАЄВСЬКА Надія Марківна,  
кандидат філологічних наук, професор***

Київ – 2024

## АНОТАЦІЯ

**Медведчук О. П. Неоміфологізм прози Юрія Винничука.** На правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10. 01. 01 – українська література. Навчально-науковий інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Київ. 2024.

Дисертацію присвячено дослідженню сутності неоміфологізму, його особливостей в українській літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. та визначенню своєрідності неоміфологічного світовідчуття у прозовій творчості Ю. Винничука.

У першому розділі **«Неоміфологічні тенденції розвитку новітньої літератури»** виокремлено основні риси й структурні елементи міфу, головні особливості неоміфологічного напрямку та проаналізовано його репрезентацію у творчості українських письменників кінця ХХ – початку ХХІ ст.

**Підрозділ 1.1 «Феномен міфу та особливості міфокритики ХХ – ХХІ ст. як одного із провідних напрямків сучасного літературознавства»** присвячено розгляду основних шкіл міфокритики цього періоду, їх підходів до розуміння поняття міфу та дослідженню ключових ознак неоміфологізму. Визначено основні характеристики міфу; розглянуто основні способи його запозичення. З'ясовано, що до основних структурних елементів міфологічного мислення належать міфологема й міфема. Враховуючи іманентні властивості міфологем, запропоновано власну класифікацію: універсальні (зрозумілі для всіх), етнічні (містять ментальні особливості певного етносу) та авторські (створені митцями в контексті певного літературного твору).

У підрозділі **1.2 «Неоміфологічний дискурс в новітній українській літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст.»** розглянуто визначальні ознаки та специфіку неоміфологічного художнього стилю в українській літературі зазначеного періоду на прикладі прозових творів Ю. Винничука, П. Загребельного, В. Земляка, В. Дрозда, М. Матіос, Г. Пагутяк, В. Шевчука.

У другому розділі «Художні виміри неоміфологізму в малій та середній прозі Юрія Винничука» визначаються неоміфологічні риси в ранніх оповіданнях та повісті-казці «Місце для дракона».

У підрозділі 2.1 «Особливості неоміфологізму в збірці оповідань «Вікна застиглому часу» на прикладі збірки малої прози Ю. Винничука схарактеризовано ідейно-світоглядні передумови розвитку неоміфологічного світобачення автора. Виокремлено ключовий образ збірки – спогади – застиглий час у пам'яті, до якого можна постійно повертатися, знову й знову переживаючи найяскравіші події. Усі оповідання умовно поділено на дві групи перша – у яких домінантним змістотворчим чинником є трагедійне начало, друга – з ностальгійно-оптимістичним радісним спогадом у центрі оповіді.

У підрозділі 2.2 «Авторський неоміф у повісті-казці «Місце для дракона» простежено особливості авторського міфу й трансформацію міфологеми дракона, окреслено основні компоненти індивідуальної міфопоетики автора. Визначено, що основною міфологемою твору є образ дракона, який змодельований автором за зразком семантичної моделі образу змія-дракона, що вкорінена в нашу національну міфологічну традицію. Автор відкидає нав'язані впливом християнської релігії таврування цього міфологічного персонажа, творчо переосмислює, пропускає крізь призму особистісного світобачення, тому міфологема дракона набуває нових індивідуально-авторських інтерпретацій.

Третій розділ «Поетика неоміфологізму в романі «Мальва Ланда» присвячено детальному аналізу неоміфологічних образів, мотивів, системи міфологем, особливостей хронотопу та художніх засобів посилення неоміфологічних домінант роману.

У підрозділі 3.1 «Парадигма неоміфологічних образів та специфіка авторської міфотворчості» визначено, що своєрідність неоміфологічної поетики роману «Мальва Ланда» полягає в контамінації різних міфологічних сюжетів, образів, символів, міфологем та міфем, у численних міфологічних алюзіях та ремінесценціях. Ю. Винничук трансформує та деконструює відомі

міфологічні сюжети, створює нові сучасні образи, наповнені глибоким символічним значенням, психологізмом, іронічністю та пародійністю.

*У підрозділі 3.2 «Неоміфологічні мотиви, система міфологем та особливості хронопічного континууму»* з'ясовано, що міфопоетична палітра роману поєднує універсальні (дороги, лабіринту, бібліотеки та книги, дому, саду, смерті та сну, першостихій води, вогню) та індивідуально-авторські (борщу і сміття) міфологеми. Авторські міфологеми стають повноцінними образами-символами в контексті роману, надаючи національних характеристик міфопростору та доповнюючи загальну міфологічну семантику твору.

*У підрозділі 3.3. «Комічне, гра та інтертекст як засоби увиразнення неоміфологічних доміант роману»* досліджено пародійно-гумористичний стиль письменника, який демонструє своєрідність світосприйняття та естетичного смаку автора. Визначено, що Ю. Винничук у творі використовує різноманітні стилізації та містифікації, бурлеск, епатаж і пародії, чорний гумор, поєднує ознаки масової та інтелектуальної літератури.

*У четвертому розділі «Міфореалістична концепція роману «Танго смерті»* охарактеризовано основні неоміфологічні мотиви, міфологеми, образи-символи та поетикальні особливості роману.

*У підрозділі 4.1 «Неоміфологічна трансформація мотиву вічного повернення в романі»* з'ясовано, що провідним неоміфологічним мотивом твору є мотив переродження людської душі, реалізований у тексті на символіко-семантичному, образно-змістовому та формальному рівнях. Письменник запозичує мотив реінкарнації з міфологічних та релігійних вірувань, і, трансформуючи його та надаючи нової семантики, витворює власний міф про свідоме перевтілення душ.

Визначено, що головними міфологемами у творі є міфологеми життя, смерті та воскресіння. Варіантним уособленням міфологеми життя є ринок, зображений як цілісний організм. Міфологема смерті представлена в двох образах смерті-звільнення і смерті-знищення, а міфологема воскресіння актуалізується в контексті відродження пам'яті й пов'язана з міфологемами орла, сороки, яблуні.

*У підрозділі 4.2 «Неоміфологічна поетика та часопростір у романі»* проаналізовано основні характеристики композиційної структури твору «Танго смерті», систему персонажів та окреслено неоміфологічні особливості хронотопу.

Доведено, що основний часопростір у романі представляє єдиний топос Львова, який кардинально змінює війна, та два часові виміри – минулий і сучасний. Автор міфологізує місто за допомогою фантастичного світу бібліотеки Оссоленіуму та містичної місцини Знесіння. Ці місця доповнюють образ Львова, створюючи незвичайний простір, де перетинається реальне та ірреальне.

Визначено, що тон оповіді в сюжетній лінії минулого до початку воєнних дій визначають чорний гумор, анекдотичні ситуації та пародійно-гротескне зображення теми смерті. Серед засобів комічного виділено використання гри слів, гіпертрофованого пафосу, нісенітниць, надмірної гіперболізації, комічних виразів, української транслітерації англійської мови та ін.

У **висновках** узагальнено результати дисертаційного дослідження.

Літературознавчий аналіз художнього доробку Ю. Винничука в контексті неоміфологічного стилю дозволив визначити, систематизувати й узагальнити основні ознаки авторського міфомислення, дослідити поетику неоміфологізму, виявити основні міфологічні образи й мотиви, з'ясувати специфіку їхнього запозичення, творення й художнього відображення у творах письменника.

Серед головних особливостей неоміфологізму виокремлено: використання міфологічних сюжетів та моделювання власних міфів; експерименти із часопросторовими моделями; зображення глибинних психічних процесів персонажів; поєднання реального та ірреального; зображення внутрішньо-особистісних конфліктів; застосування іронії, пародії та абсурду.

Визначено основні ознаки неоміфологічного художнього стилю в українській літературі цього періоду: переплетення міфології та українського фольклору; поєднання фантастичного та реального, руйнування усталеної міфологічної картини світу; конструювання нових міфів та персонажів, гра з читачем, містифікації, глибокий психологізм, використання засобів комічного.

Дослідження ранньої творчості Ю. Винничука дало змогу глибше зрозуміти індивідуальний стиль автора та простежити витoki неоміфологічних особливостей у творах. Аналіз малої прози митця сприяв визначенню, що художнє моделювання дитячих років головного героя, майстерне відтворення закарбованих у пам'яті образів, родинних звичаїв і традицій, в яких оживає українська міфологія, розкривають специфіку неоміфологічного світогляду письменника.

Елементи неоміфологізму, що зароджується в малій прозі письменника набувають свого розвитку в повістях, серед яких історично-фентезійна повість-казка «Місце для дракона». Визначено, що в цьому творі автор поєднує казковість, міфічність та глибоко філософський дидактичний підтекст, використовує відомі міфологеми з міфів і витворює новий міф про дракона, що своєю духовністю протистоїть деградуєчому суспільству.

У проаналізованих романах «Мальва Ланда» і «Танго смерті» з'ясовано, що основними константами індивідуально-авторського неоміфологічного стилю письменника є: поєднання реального та ірреального; використання універсальних, етнічних та авторських міфологем; запозичення первинних міфів, їхня своєрідна авторська інтерпретація, трансформація та деконструкція; інтертекстуальний дискурс творів; гра з читачем; гротесково-пародійне начало прози; дотепний чорний гумор; використання різноманітних засобів комічного; глибокий філософський, символічний та психологічний підтекст.

В результаті дослідження прозової творчості Ю. Винничука доведено, що неоміфологізм у творчості Ю. Винничука ґрунтується на принципах вільної гри з міфологічним матеріалом, створенні власних міфів та міфологем, поєднанні пародійності, гротеску, інтертексту й чорного гумору і є провідною рисою художньої прози письменника.

*Ключові слова:* неоміфологізм, міф, міфологема, неоміфологічні мотиви, неоміфологічний хронотоп, гротеск, чорний гумор.

## SUMMARY

**Medvedchuk O. P. Neomythologisms of Yuriy Vinnychuk's prose.** On the rights of the manuscript.

Dissertation for a Candidate Degree in Philology, Specialty: 10.01.01 – Ukrainian Literature. – Taras Shevchenko National University of Kyiv. Kyiv. 2024.

The dissertation is devoted to the study of the essence of neomythologism, its peculiarities in Ukrainian literature of the late 20th – early 21st centuries and determining the specific features of the neo-mythological worldview in Y. Vinnychuk's prose.

The main characteristics of the myth are defined in the sections of the dissertation; the main methods of its borrowing are considered. It has been found that the main structural elements of mythological thinking include mythologeme and mytheme. Taking into account the immanent properties of mythologemes, their own classification is proposed: universal (understandable to everyone), ethnic (contain mental features of a certain ethnic group) and author's (created by artists in the context of a certain literary work).

The defining features of neomythologism and neomythological artistic style in Ukrainian literature of the late 20th and early 21st centuries have been clarified, namely: the interweaving of mythology and Ukrainian folklore; the combination of the fantastic and the real, the destruction of the established mythological picture of the world; construction of new myths and characters, playing with the reader, mystifications, allusions, deep psychologism, using means of the comic.

Using as an example the collection of short stories by Y. Vinnychuk «Windows of Frozen Time», the ideological and worldview preconditions for the development of the author's neo-mythological worldview are characterized. The study of the early works of Y. Vinnychuk made it possible to gain a deeper understanding of the author's individual style and to trace the origins of neo-mythological features in the works. The literary analysis of the artist's short prose contributed to the determination that the artistic modeling of the main character's childhood years, dreams, thoughts,

experiences, masterful reproduction of images engraved in the memory, family customs and traditions in which Ukrainian mythology comes to life, reveal the specificity of the neo-mythological worldview of the writer, which is a component of his artistic reality.

In the story-tale «A Place for a Dragon» the features of the author's myth and the transformation of the mythologeme of the dragon are traced, the main components of the author's individual mythopoetics are outlined. It is determined that in this work the author combines fairy tales, mythicism and deeply philosophical didactic subtext, uses well-known mythologemes from myths and creates a new myth about a dragon that seeks a peaceful and happy life, writes poems and above all loves nature.

The novels «Malva Landa» and «Tango of Death» are examined in detail, the main neo-mythological images, motifs, mythologemes are determined, the chronotope, means of enhancing neo-mythological dominants and poetic features of the works are defined. The literary analysis of the novel «Malva Landa» contributed to the determination that the originality of neo-mythological poetics consists in the contamination of various mythological plots, images, symbols, mythologists and myths, in numerous mythological allusions and reminiscences. Y. Vynnychuk transforms and deconstructs well-known mythological plots, creates new modern images filled with deep symbolic meaning, psychologism, irony and parody.

The novel's mythopoetic palette combines universal (roads, a labyrinth, libraries and books, home, garden, death and sleep, primordial water, fire) and individual author mythologemes (borscht and garbage). The author's mythologemes become full-fledged symbolic images in the context of the novel, providing national characteristics of the mythospace and supplementing the general mythological semantics of the work.

During the analysis of Y. Vinnychuk's novel «Tango of Death», it was found that the leading neo-mythological motif of the work is the motif of the rebirth of the human soul, implemented in the text at the symbolic-semantic, figurative-content and formal levels. The main mythologemes are the mythologemes of life, death and resurrection. A variation of the mythologeme of life is the market, depicted as a whole organism. The mythologeme of death is presented in the novel in two images - as



death-liberation and death-destruction (bolsheviks and nazis). The mythologeme of the resurrection is actualized in the context of the revival of memory and is related to the mythologemes of the eagle, the magpie, and the apple tree.

In the analyzed novels, the writer's parody-humorous style, which uses various stylizations and mystifications, burlesque, outrage and parodies, grotesque, black humor, playing with the reader, combines the techniques of popular and intellectual literature, is explored.

In the dissertation, for the first time, three levels of the mythologemes in artistic works are distinguished, a clear classification of the main ways of borrowing the primary myth is proposed, individual and authorial interpretations and transformations of already existing mythological motifs and images and the specifics of Y. Vinnychuk's creation of his own mythic world are comprehensively considered, the mechanisms of mythopoetic analysis are expanded, taking into account the author's individual worldview.

**Key words:** neomythologism, myth, mythologeme, neomythological motifs, neomythological chronotope, grotesque, black humor.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Medvedchuk O. The phenomenon of myth and mithocritics in literary discourse. *Kelm*. Lublin, 2020. №8 (36) vol. 2/2020. Pg. 59 – 68.
2. Медведчук О. Неоміфологічна трансформація мотиву вічного повернення у романі Юрія Винничука «Танго смерті». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. Одеса: Вид. дім «Гельветика», 2021. № 50, Т.2. С 24 – 30.
3. Медведчук О. Жіночі міфологічні образи у творчості Т. Шевченка і Ю. Винничука. *Шевченкознавчі студії*. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2021. Вип. 1(24). С. 38 – 45.
4. Медведчук О. Неміфологічний дискурс в українській літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. (На матеріалі творів В. Земляка, В. Шевчука, Г. Пагутяк, Ю. Винничука, Т. Прохаська та М. Матіос). *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Серія: «Філологія. Соціальні комунікації»*. Київ: Вид. дім «Гельветика», 2020. Т.31 (70), № 4 част. 4. С. 48 – 53.
5. Медведчук О. Іронія і сатира у творчості Тараса Шевченка та Юрія Винничука: новаторство в межах традиції. *Шевченкознавчі студії*. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2015. Вип.18. С. 643 – 650.
6. Медведчук О. Специфіка неоміфологічного хронотопу в романі Юрія Винничука «Танго смерті». *International scientific and practical conference «Philological sciences and translation studies: European potential»: conference proceedings, July 9 – 10, 2021*. Wloclawek: «Baltija Publishing», 2021. Pg. 58 – 62.
7. Медведчук О. Еволюція Засобів творення сатири та іронії у творчості М. Кропивницького та Ю. Винничука (на матеріалі етюду М. Кропивницького «По ревізії» та роману Ю. Винничука «Мальва Ланда»). *Літературознавчі студії*. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2021. Вип. 60. С. 112 – 123.
8. Медведчук О. Художня рецепція античного міфу в романі Ю. Винничука «Мальва Ланда». *Рівень ефективності та необхідність впливу філологічних наук на розвиток мови та літератури: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 7 – 8 травня 2021р.* Львів: ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2021. С.60 – 64.
9. Медведчук О. «Галерея демонологічних персонажів у романі Юрія Винничука «Мальва Ланда». *Розвиток філологічних наук: європейські пратики та національні перспективи: матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Одеса, 22 – 23 жовтня 2021р.* Одеса: Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2021. С. 26 – 30.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	12
<b>РОЗДІЛ I. НЕОМІФОЛОГІЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ НОВІТНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b>	
1.1 Феномен міфу та особливості міфокритики ХХ – ХХІ ст. як одного із провідних напрямків сучасного літературознавства .....	17
1.2 Неоміфологічний дискурс в українській літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. ....	33
Висновки з розділу I .....	43
<b>РОЗДІЛ II. ХУДОЖНІ ВИМІРИ НЕОМІФОЛОГІЗМУ В МАЛІЙ ТА СЕРЕДНІЙ ПРОЗІ ЮРІЯ ВИННИЧУКА</b>	
2.1 Риси неоміфологізму в збірці оповідань «Вікна застиглого час» .....	46
2.2 Авторський неоміф у повісті-казці «Місце для дракона».....	57
Висновки з розділу II .....	67
<b>РОЗДІЛ III. ПОЕТИКА НЕОМІФОЛОГІЗМУ В РОМАНІ «МАЛЬВА ЛАНДА»</b>	
3.1 Парадигма неоміфологічних образів та специфіка авторської міфотворчості.....	70
3.2 Неоміфологічні мотиви, система міфологем та особливості хронотопу... 96	
3.3 Комічне, гра та інтертекст як засоби увиразнення неоміфологічних доміант роману.....	121
Висновки з розділу III.....	137
<b>РОЗДІЛ IV. МІФОРЕАЛІСТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ РОМАНУ «ТАНГО СМЕРТІ»</b>	
4.1 Неоміфологічна трансформація мотиву вічного повернення у творі.....	141
4.2 Поетика неоміфологізму та специфіка моделювання часопростору в романі.....	158
Висновки з розділу IV.....	171
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	174
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	182

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Творчість Ю. Винничука є унікальним явищем в українській літературі, яскравим свідченням переформатування традиційних художніх канонів у літературному процесі кінця ХХ – початку ХХІ ст. У ній поєднується глибока філософічність, психологізм й символізм, традиції чорного гумору й численні інтертексти з української і світової літератур, епатажність та еротичність. Водночас художній світ письменника демонструє тісний зв'язок з українською «химерною прозою», національним і світовим міфологічним та казковим дискурсами, а також приваблює читачів і літературознавців яскравою художньою інтерпретацією особливостей історії й культури Львівщини.

Широкий резонанс та популярність книг Ю. Винничука серед читачів зумовили появу численних різноаспектних наукових досліджень та розвідок, авторами яких є Я. Голобородько, О. Грищенко, Д. Коваленко, І. Котик, Г. Левченко, О. Романенко, Р. Семків, Є. Станішевич, О. Пухонська, Р. Харчук та інші. Основну увагу науковці приділили вивченню проблематики, стильової манери, композиційних особливостей, жанрових своєрідностей, інтертекстуальності та часопростору романів.

Попри активне зацікавлення літературознавців творчістю Ю. Винничука, вона й досі потребує ґрунтовного наукового аналізу, оскільки увага дослідників зосереджена в основному на окремих творах чи певних проблемно-тематичних аспектах. Неоміфологічна складова творів залишається ще не достатньо вивченою.

Проза Ю. Винничука відіграє важливу роль у формуванні літературного простору межі ХХ – ХХІ ст. Тому актуальність теми зумовлена, з одного боку, недостатнім вивченням прозового доробку письменника, а з іншого, необхідністю цілісно і комплексно проаналізувати, систематизувати й узагальнити ознаки міфомислення Ю. Винничука та розглянути їх у контексті неоміфологічного стилю в українській літературі. Дослідження ранньої малої прози письменника дасть змогу простежити витoki неоміфологічних домінант

світоглядно-естетичної парадигми автора. Детальний аналіз романів та повісті дозволять визначити провідні риси творчої манери письменника.

**Метою** роботи є з'ясування сутності неоміфологізму, його особливостей в українській літературі кінця XX – початку XXI ст. та визначення своєрідності неоміфологічного світовідчуття у прозовій творчості Ю. Винничука.

Реалізація мети передбачає виконання таких **завдань**:

- проаналізувати понятійний апарат дослідження й визначити основні характеристики міфу та його структурних одиниць: міфологеми і міфеми;
- з'ясувати та класифікувати визначальні ознаки неоміфологічного художнього стилю в українській літературі кінця XX – початку XXI ст.;
- схарактеризувати ідейно-світоглядні передумови розвитку неоміфологічного світобачення Ю. Винничука;
- дослідити структурні сегменти неоміфологізму в малій прозі письменника;
- проаналізувати особливості авторського міфу в середній прозі та окреслити основні компоненти індивідуальної міфопоетики автора;
- дослідити поетику неоміфологізму у романних жанрах Ю. Винничука, визначити провідні неоміфологічні інтертексти, образи й мотиви, специфіку їхнього запозичення, творення і художнього моделювання;

**Об'єктом** дослідження є збірка оповідань «Вікна застиглому часу», повість-казка «Місце для дракона», романи «Мальва Ланда» і «Танго смерті».

**Предмет** дослідження – особливості неоміфологізму в прозі Ю. Винничука.

**Теоретико-методологічну основу** дисертації складають праці М. Вишиної (ключові поняття міфологічного аналізу художнього тексту), Ю. Вишницької (міфологічні сценарії в сучасному художньому дискурсі), І. Зварича (значення міфу у розвитку творчого мислення), М. Еліаде (основні аспекти та особливості міфологічного світогляду), І. Костюк (історія поняття міфологема), А. Нямцу (форми і способи переосмислення традиційних сюжетів), Я. Павліщевої (неоміфологізм в літературі модернізму), Я. Поліщука (феномен міфу в українському модернізмі), С. Стояна (міфологічна традиція в літературній творчості XX ст.), Н. Фрая (теорія міфів).

Також враховано ідейно-естетичні особливості періоду, в який з'явилися досліджувані твори Ю. Винничука, тому залучено праці про літературний процес кінця ХХ – початку ХХІ ст. В. Агеєвої, Т. Гундорової, Я. Голобородька, Н. Завадської, Н. Зборовської, М. Коваленко, Ю. Ковбасенка, О. Кравця, Р. Харчук та інших літературознавців і критиків.

Теоретико-методологічна основа дослідження передбачає поєднання філософських, психологічних, соціологічних, культурологічних підходів із домінуванням літературознавчих методів аналізу – герменевтичного, інтертекстуального та міфопоетичного.

**Методи дослідження.** У дисертації поєднано загальнонаукові та літературознавчі методи:

- порівняльно-типологічний (шляхом порівняння основних рис неоміфологізму в прозі українських письменників кінця ХХ – початку ХХІ ст. визначено головні типологічні риси та своєрідність неоміфологічного напрямку в українській літературі);
- структурно-типологічний (класифікація основних способів запозичення та трансформації міфологічних сюжетів та образів у творах);
- біографічний (аналіз біографічних відомостей із життя письменника, його інтерв'ю);
- контекстуальний та культурно-історичний (розгляд художніх творів у контексті світової та національної міфології та у загальному культурно-мистецькому контексті ХХ – ХХІ ст.);
- інтертекстуальний (проведене декодування творів з метою виявлення міфологічних інтертекстів, їх детального аналізу та визначення особливостей новаторської міфотворчості письменника);
- семантико-психологічний (з'ясування семантики міфологічних мотивів, міфологем, міфем, образів-символів та розгляд філософсько-психологічних основ авторської міфотворчості);
- міфопоетичний (аналізується міфопоетика творів).

**Наукова новизна одержаних результатів** полягає у тому, що у дисертації:

- систематизовано основні особливості міфу;
- виокремлено три рівні міфологем у художніх творах;
- запропоновано чітку класифікацію основних способів запозичення первинного міфу;
- здійснено системний і цілісний аналіз неоміфологічних особливостей прози Ю. Винничука;
- простежено ідейно-світоглядні передумови розвитку неоміфологічного світобачення письменника;
- комплексно розглянуто індивідуально-авторські інтерпретації та трансформації вже існуючих міфологічних мотивів та образів і специфіку витворення власного міфосвіту;
- досліджено основні засоби підсилення неоміфологічних домінант в художніх творах;
- розширено механізми міфопоетичного аналізу з урахуванням індивідуально-авторського світосприйняття крізь призму міфології.

**Практичне значення одержаних результатів.** Результати дослідження можуть бути використані для розробки методології й методики міфопоетичного аналізу художніх творів та для глибшого вивчення творчості Ю. Винничука в контексті художніх пошуків новітньої української літератури; у розробці курсів з теорії літератури й історії української літератури; написанні навчальних посібників, підручників, курсових, дипломних і дисертаційних робіт; а також у лекційних та семінарських заняттях.

**Апробація результатів дисертації** відбулася на всеукраїнських наукових конференціях: Шевченківський літературний конгрес, присвячений 200-річчю від Дня народження Тараса Шевченка (м. Київ, 10 – 12 березня 2014 року)», «Творча спадщина корифеїв українського театру» (м. Київ, 20 жовтня 2020 р.), «Мова. Література. Реальність» (м. Київ, 29 – 30 жовтня 2020 р.), та міжнародних науково-практичних конференціях: «Рівень ефективності та необхідність впливу філологічних наук на розвиток мови та літератури» (м. Львів, 7 – 8 травня

2021р), «Philological sciences and translation studies: European potential» (Wloclawek, Republic of Poland, July 9 – 10, 2021)

**Публікації.** За темою дослідження опубліковано 9 наукових статей, з них 5 – у фахових виданнях України, 1 – у міжнародному виданні, 3 – у додаткових публікаціях.

**Структура та обсяг роботи.** Дослідження складається з анотації, вступу, чотирьох розділів (із відповідними підрозділами), висновків, списку використаних джерел (212 позиції). Загальний обсяг дисертації – 201 сторінка, із них – 179 сторінок основного тексту.



## РОЗДІЛ I. НЕОМІФОЛОГІЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ НОВІТНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

### 1.1 Феномен міфу та особливості міфокритики ХХ – ХХІ ст. як одного із провідних напрямків сучасного літературознавства

Літературознавчий дискурс ХХ – початку ХХІ ст. характеризується відродженням загальнокультурного інтересу до міфологічного світосприйняття. Прагнення по-новому зрозуміти першоелементи міфологічної свідомості для того, щоб сформувати сучасну модель життя, провокують своєрідний перегляд міфологічних концептів. Науковці зосереджують свою увагу на ролі та функціях міфу в художньому творі, його зв'язку з релігією, культурою; осмислюють його значення для розуміння оновленої картини світу. Міф стає потужним підґрунтям для пошуку відповідей на головні питання людства: про виникнення світу, про його організацію, про долю, життя і смерть.

В цей час міфологія стає своєрідною призмою, крізь яку можна розглянути особливості суспільної поведінки. Це пояснюється спрямованістю міфів до екзистенційних проблем людства, їх універсальним характером. Вони стали певним орієнтиром на шляху до істини, протиставляючи тимчасове – вічному, профанне – сакральному. Ю. Ніжник про це говорить так: «Зацікавлення міфами є, з одного боку, виявом кризи знань про людину, з іншого – надією подолати цю кризу за допомогою метафізичного, нереального» [207, с. 164].

Людство опинилося у безвихідній ситуації, коли рух вперед неможливий через втрату стійких життєвих принципів, через втрату розуміння самого себе і світу навколо. Єдиним виходом залишається повернення до свого коріння, до своїх витоків. З цього приводу І. Зварич зауважує, що сучасний стан буття людини, «...її сучасний образ є результатом відходу від Абсолюту. Й усвідомлення цього відходу є постійним джерелом людських прагнень повернутись до витоків, до Абсолюту, до часу райського буття – безсмертя, до єдності з Космосом, до благочестя, забезпеченості» [58, с. 21].

Опираючись на різноманітні космогонічні та антропогонічні міфологічні сюжети, людина намагається із хаосу, який її оточує, вибудувати власний

мікрокосм та макрокосм усього світу. З'являється інтерес до містики, до потойбічного, що сприяє поширенню різноманітних магічних практик, релігійно-містичних вчень.

До питання міфу літературознавці починають активно звертатися ще на початку XIX ст. Німецькі романтики брати В. і Я. Грімми, Л. Арнім, К. Brentano, Й. Геррес та брати А. та Ф. Шлегелі, опираючись на естетику Ф. Шеллінга, засновують міфологічну школу. Науковці визначають міф обов'язковою умовою існування мистецтва, особливо літератури, досліджують давні міфи, прагнучи визначити витoki міфотворення.

На початку XX ст. основні тези міфологічної школи оновлюються та розвиваються, виникає неоміфологічний напрям. Міф стає естетичним феноменом, його починають розуміти як прототип художньої творчості з глибоким символічним значенням.

Протягом XX ст. була написана величезна кількість праць та досліджень, які мали зв'язок із проблемою вивчення міфів, були зроблені спроби по-новому систематизувати міфологічні тексти, багатьма філософами та психологами досліджувалися архаїчні пласти людської свідомості. У цей період особливого поширення набули філософія інтуїтивізму, феноменологія Е. Гуссерля, ідеалістична теорія інтуїтивного пізнання А. Бергсона, аксіологія М. Шелера, фундаментальна онтологія М. Гайдеггера, психоаналіз З. Фрейда, теорія архетипів К.-Г. Юнга. А у 40-60 роки XX ст. міфологічна критика стає одним із провідних напрямів літературознавчої думки

У підходах до вивчення питання міфу та його основних ознак можна виокремити декілька основних шкіл міфокритики.

До *психоаналітичної школи* належали К.-Г. Юнг та Е. Фромм. За основу свого вчення вони обрали концепції колективного несвідомого, архетипу і творчої особистості. К.-Г. Юнг [181] намагався розкрити поняття міфу за допомогою психоаналітичних методів дослідження колективного несвідомого. Концептуальним поняттям у його теорії є архетип – певна символічна формула, яка починає функціонувати там, де або ще не існує свідомих понять, або ж вони

взагалі неможливі. Архетипи виникають у складних життєвих ситуаціях, коли людині необхідно прийняти важливе рішення, зробити вибір між добром і злом: «Вводячи особистість до кола загальнолюдських цінностей, вони приносять їй гармонію і оновлення, спасіння» [181, с. 22].

У свою чергу, Е. Фромм [199] доводив існування універсальної мови для всіх епох та народів – це мова символів, міфів і снів. Проте сучасна людина втратила здатність розуміти цю мову і більше не може осягнути дійсність у її повноті. Через це відбулась деформація людських стосунків, викривлення взаємозв'язків між людиною і природою, втрата гармонії буття.

Основними представниками *кембриджської антропологічної школи* були Е. Тейлор, Дж. Фрезер. Вони вважали, що міфи мають магічно-ритуальну сутність, оскільки міф у прадавні часи був тісно пов'язаний із ритуалом. Дж. Фрезер у своїй праці «Золота гілка» досліджував усні та писемні обрядові традиції різних народів та культур, які містили архетипні зразки міфів. Вчений зробив висновок, що міф – це певна проєкція ритуалу, яка супроводжує ритуал або йде за ним. Науковець виокремив основну функцію міфу – пояснювальну, і зазначив, що міфи обумовлювали устрій первісного суспільства, його моральні норми та закони, підтримували прадавні традиції [198, с. 342].

Основоположник *функціональної школи* Б. Маліновський розглядав міф у поєднанні з обрядом, вважаючи їх двома аспектами первісної культури. Дослідник наполягає на практичності міфу як системи, що визначає правила поведінки, закони та порядок життя в суспільстві;

*Соціологічна школа* на чолі із Е. Дюркгеймом та Л. Леві-Брюллем опиралася у своєму вивченні міфів на соціальну психологію, враховуючи вплив колективної психіки. Л. Леві-Брюлль [204] вводить в теоретичний дискурс поняття містичного або передлогічного, основними рисами якого є: причинно-наслідковий зв'язок (не існує нічого, що б не мало причини); першочерговість містичної абстракції та містичного досвіду колективу.

*Американська порівняльно-міфологічна школа*, в яку входили Дж. Кемпелл, М. Еліаде, Л. Фідлер, Ф. Янг, Л. Федер, Дж. Вайт, Н. Фрай, дотримувалась

думки, що міф є універсальною константою мислення людини, яка поєднує в собі колективне та індивідуальне, і має здатність змінюватися під впливом історії та культури, тому представники цього напрямку особливого значення надавали дослідженню вічних міфів, міфологічних символів, образів, мотивів.

Дж. Кемпелл, опираючись на теорію К.-Г. Юнга, у своєму дослідженні «Герой із тисячею облич» спробував відтворити архетипний шлях міфологічного персонажа: «герой наслідуються вийти з буденного світу в край надприродного дива; там він здивається з легендарними силами й здобуває вирішальну перемогу; герой повертається з цієї загадкової пригоди, наділений силою обдаровувати благами своїх одноплемінників» [64, с. 31]. Щоб пройти такий шлях, герой має покинути дім та родину, щоб самоствердитись як особистість.

Також дослідник визначав, що основу героїчного міфу складають дві найважливіші для колективної та індивідуальної людської історії події – створення світу та становлення особистості. Героїчний епос репрезентує і космогонічний міф, і ритуал ініціації. Це означає, що народження та мандри героя відповідають його становленню, а подвиги – створенню космосу з хаосу. Такий своєрідний життєпис героїв чи божеств є, за словами науковця, «символічним вираженням несвідомих бажань, страхів та конфліктів, що лежать в основі свідомих моделей людської поведінки» [64, с. 157].

На думку М. Еліаде [49], органічною властивістю будь-якої міфології є наявність у ній сакрального змісту – *sacrum*, який надає міфіві особливого значення. З такого погляду, науковець виокремлював такі особливі риси міфу як первинність і вторинність. Первинним є той міф, який несе у собі сакральне значення, а вторинним – міф із десакралізованим змістом. Дослідник також вважав, що міф може направляти людину в навколишньому світі, оскільки є невіддільним від людини, становить собою органічну частку людського єства. М. Еліаде вказує на здатність міфу до «виродження», коли він, втрачаючи сакральність, перетворюється на повір'я, легенду, баладу чи роман. А сучасне мистецтво й література є відображенням сучасного міфотворення [49, с. 122].

Канадський літературознавець і теоретик Н. Фрай [164] утверджує єдність міфу й ритуалу, а також міфу й архетипу, зауважуючи, що міф надає ритуалам архетипного значення. Загалом ритуал, у розумінні вченого, це спосіб синхронізації людини з природою, тому найголовнішими міфами, що лежать в основі літератури й мистецтва, є міфи про природу.

Дослідник виокремлює чотири природні цикли, які відповідають чотирьом частинам доби і порам року:

1. Світанок або весна – відображають народження героя, воскресіння, або творення космосу з хаосу;
2. Полудень або літо – відображають єднання з коханою, весілля;
3. Вечір або осінь – загибель героя;
4. Ніч або зима – зображення кінця світу (есхатологічні міфи) [164, с. 65].

Говорячи про літературу, Н. Фрай співвідносив перший цикл із комедією, другий – із романістикою, третій – із трагедією, четвертий – із сатирою. Міфи визначають певний кодовий сенс у літературному творі, проте дозволяють письменникові трансформувати їх відповідно до бажань автора. Вчений ввів поняття «displaced myths» – зміщений міф, особливе значення в якому має характер такого зміщення.

Письменник, на думку Н. Фрая, використовує в творах міф, видозмінюючи його більшою чи меншою мірою, і може доповнювати традиційне потрактування міфу індивідуальним баченням. Таке залучення і видозміна міфологічного сюжету, мотиву чи образу в художньому творі лежить в основі поняття заміщення міфу, а автор стає інтерпретатором. Відсутність заміщення можливе лише у повному відтворенні змісту міфу, що, очевидно, вже не буде оригінальним літературним твором [164, с. 89].

*Школу структуралізму* представляють Р. Барт та К. Леві-Строс. Останній з них наполягав на синхронно-діахронічному вивченні міфу, де категорія часу поєднує два аспекти: теперішнє (синхронний зріз) і минуле (діахронний зріз). Тобто міф, будучи розповіддю із минулого (діахронічний зріз), здатен пояснити сучасне і навіть майбутнє (синхронічний зріз). К. Леві-Строс наголошував на

бріколажності міфологічного мислення, тобто створення чогось нового із випадкових елементів, іноді на перший погляд невідповідних, достатньо лише стерти їхнє первісне значення, витворивши абсолютно нове: «Міфологія – це інтелектуальний бріколаж, який може мати блискучі і непередбачувані результати» [94, с. 30].

Його колега Р. Барт [188] стверджував, що міф, будучи живою пам'яттю про минуле, може вилікувати недуги сучасності, та розуміє його як особливу комунікативну систему, внутрішній потенціал якої важливіший за її буквальний зміст. У цьому проявляється дуальна структура міфу, адже, з одного боку, він має на меті створити певну реальність, яка буде співпадати із ціннісною орієнтацією носіїв міфологічної свідомості, а з іншого – міф ніби прагне приховати свою істинну сутність.

Представник *символічно-культурологічної школи* Е. Кассіерер [191] вважав, що міфологія є замкненою символічною системою з власним способом моделювання світу. У центрі свідомості людини знаходиться міф, від якого формуються й відокремлюються релігія, право, мистецтво, техніка, знання і мова. Проте навіть на етапі їх повної самостійності міф продовжує впливати на них, а вони контактують між собою. Це утворює складну диференційовану систему символічних форм активної взаємодії людини зі світом. Науковець зазначав, що міфологія є загальним духовним набутком людства, засобом світоглядного формування людини, тобто вона допомагає людині сформувати погляд на будову світу та усвідомити своє місце в ньому [191].

Цікавою є концепція міфічного часу Е. Кассієра, яка визначає, що міф завжди передбачає розвиток, життя, рух, становлення, а все, що відбулось у минулому, є причиною та поясненням теперішнього. Головна суть та значення міфу полягає не в тому, що він явно виражає, а навпаки, в тому, що він приховує. Тобто міфологічна свідомість дуже схожа на закодоване письмо, яке зрозуміле тільки тому, хто володіє необхідними для розшифрування знаннями та сприймає змістові елементи цієї свідомості глибше [191].

Сучасна українська міфокритика представлена ґрунтовними дослідженнями Ю. Вишницької, Г. Грабовича, Т. Мейзерської, А. Нямцу, Л. Погребної, Я. Поліщука та великою кількістю статей, розвідок молодих українських критиків, які аналізують специфіку індивідуальної манери міфотворення конкретних авторів.

Наприклад, розглядаючи вплив міфу на загальнокультурний простір, А. Нямцу поділяв всі традиційні літературні сюжети й образи, міфологічні в тому числі, на: семантично стійкі (які мають постійне чітке семантичне поле, незалежно від епохи) та семантично змінювані (значення трансформуються в різних епохах та у різних авторів).

Науковець зауважував, що сучасна література часто побудована на «асоціативно-символічному зближенні і синтезі багатьох активно взаємодіючих між собою літературних традицій і смислових домінант» [119, с. 13]. Через це «сприйняття проблематики сучасних обробок традиційних структур передбачає певний рівень художньо-естетичної підготовки реципієнта, знання використовуваного автором фольклорно-міфологічного і літературного матеріалу» [163, с. 12].

На думку дослідника, значна частина міфологічних образів є «своєрідними психологічними типами або поведінковими моделями, які відбивають сутнісні сторони індивідуального або колективного буття» [163, с. 14]. Розглядаючи закономірності функціонування різних міфологічних сюжетів та великої кількості їхніх інтерпретацій, що повторюють ті ж образи й мотиви, автор визначає здатність міфів до повторюваності. У таких міфах «виявляються стійкі характеристики, які властиві даному міфологічному матеріалу і мають відносну стійкість, незважаючи на активний вплив різних факторів, актуальних для сприймаючої культури» [163, с. 34]. Такі характеристики А. Нямцу називає домінантними, вони «не тільки визначають характер традиціоналізації міфологічного матеріалу, але і є вихідним моментом принципового переосмислення зразка в наступні епохи» [163, с. 50]. Попри це, наявність таких домінантних ознак сприяє стабільності традиційного сюжету.

Іноді неоміфотворчість реалізується через свідоме прагнення митця створити паралельний інваріант власної долі або альтернативної долі героя. Сучасні автори породжують міфи, синтезуючи нові смисли і засоби виразності. Часто такими засобами виступають пародіювання архаїчного міфу та його персонажів, а витворення неоміфу ґрунтується на поєднанні реального та уявного світів [163, с. 50].

О. Кравець виокремлює різні форми міфологізації у творах: експліцитну, імпліцитну та створення власного міфу. Експліцитна форма (пряма) виявляється у «відкритих інтекстах, двоплановій структурі, функціонуванні міфологічного сюжету, який розвивається паралельно сюжету основному, соціально-історичному» [82, с. 22]. Імпліцитна форма міфологізації (непряма або алюзивна) не передбачає ідентифікації з певним конкретним міфом, але на різних рівнях тексту можливе виявлення деяких міфоелементів. Третьою формою, на думку дослідника, є створення власного авторського міфу на основі загальновідомих міфологічних світоглядних моделей [82, с. 22].

Серед великої кількості розглянутих поглядів на явище міфу, його ознаки, функції та значення можна виділити наступні концептуальні дослідницькі підходи:

- психологічний: інтерпретація міфу як психологічного явища, універсальної константи мислення людини, що поєднує в собі колективне та індивідуальне, і має здатність змінюватися під впливом історії та культури
- практичний: сприйняття міфу як системи, що визначає правила поведінки, закони та порядок життя у суспільстві;
- концептуальний: визначення міфу як засобу концептуалізації світу, що пояснює людині найголовніші світові процеси і явища;
- соціологічний: вивчення впливу міфів на соціальну психологію, на формування колективної психіки
- структурний: синхронно-діахронічне вивчення міфу, визначення основних способів комбінування різних міфологічних елементів;



- семіотичний: розгляд міфу як мовного явища, наділеного специфічними властивостями вищого рівня;
- символічний: вивчення міфології як замкнутої символічної системи з власним способом моделювання світу;
- універсальний: поєднує у собі різні бачення поняття міфу.

Така велика кількість підходів до розуміння поняття міфу обумовлена його полісемантичністю, багатогранністю, метатекстуальністю й універсальністю. Остаточного та єдиного повного погляду на це унікальне явище досі не встановлено. Щодо цього справедливою є теза М. Еліаде: «Важко знайти таке визначення міфу, яке б прийняли всі вчені та яке було б одночасно доступним і неспеціалістам. Міф є однією із надзвичайно складних реальностей культури, тому його можна вивчати й інтерпретувати в найчисленніших і взаємно доповнюваних аспектах» [49, 73].

У широкому розумінні міф – це спроба пізнати світ інтуїтивно, без допомоги раціональних знань. Міфологічна дійсність перебуває поза часом і простором. Про таку властивість міфу пише Я. Поліщук: «Міф виходить поза конкретні часові виміри (проте в кожен епоху інсталюється в духовних координатах часу) як первісний код символів, смислів, світоглядних уявлень чи, за узвичаєним у науці терміном, архетипів» [128, с. 176].

Це означає, що міф знаходиться у постійному розвитку, його властивість постійно трансформуватись, породжувати все нові й нові смисли увиразнює цей феномен. Література кожного періоду порушує свої актуальні проблеми, збагачується новим розумінням світу, доповнюється новими морально-етичними та естетичними якостями. Відкритість міфологічних сюжетів дозволяє ввібрати в себе всі ці відмінності, щоб відобразити реалії певної епохи. Міфологічні мотиви, образи, символи все більше розширюються, ускладнюються, поглиблюються, з'являються нові бачення та розуміння міфів. Відтворюючи взаємозв'язки людини і навколишнього світу, міф балансує на межі реального та ірреального, зберігаючи постійну гармонію між ними.

За словами Т. Мейзерської, «міф – це багатоплановий організм: з одного боку, це система, в якій існують і розгортаються образи, поняття, уявлення, з іншого – модель, за якою вони розгортаються» [108, с. 9]. Така багатоплановість породжується міфологічним полісемантизмом, адже «кожна легенда або міф, подібно до айсберга, виносить на суд людського розуму лише частину свого смислу. Інше залишається прихованим і непрочитаним. Це створює передумови для переосмислення» [171, с. 25].

Всі ці особливості вказують на великий інтепретаційний потенціал міфів, який визначає їхню здатність вливатися в нові історико-культурні контексти й ставати близькими й зрозумілими багатьом поколінням реципієнтів.

Отже, до найважливіших ознак міфу можемо віднести:

- полісемантичність;
- метатекстуальність;
- хронотопічну незалежність та універсальність;
- великий інтерпретаційний потенціал;
- відкритість сюжету;
- поєднання реального та ірреального;
- наявність домінантних характеристик;
- метафоричність і символічність;
- присутність сакрального змісту.

Сучасна літературна творчість стосовно міфів перебуває в позиції авторської свободи. Оскільки письменники-модерністи та постмодерністи використовують міфи у творах по-різному, наприклад, вдаючись до сюжетних переказів, трансформації первинного зразка або взагалі витворення на його основі абсолютно нового міфу, варто визначити основні способи запозичення первинного міфу:

- *переказ*: сюжет міфу залишається практично незмінним і вводить в текст як цілісна конструкція, наприклад, з метою стирання хронологічних меж між минулим і сучасним;

- *адаптація*: автор дещо видозмінює сюжет міфу, але зберігає його ключові ідеї, образи та символи, надаючи їм певного асоціативно-символічного підтексту, адаптуючи цей міф до конкретної історичної епохи або національного сприйняття ;
- *інтерпретація*: однією з ознак міфологічного твору є його полісемантизм, це вказує на потенційну можливість міфу мати різну інтерпретацію;
- *трансформація*: міфологічним сюжетам притаманна відкритість, яка сприяє удосконаленню, розширенню або ускладненню міфологічних образів та мотивів відповідно до авторського творчого потенціалу та запитів епохи-реципієнта. Письменник трансформує сюжетну лінію, образ чи мотив, але залишає їхні основні характеристики та значення;
- *деконструкція*: є своєрідним демонтажем первісної структури тексту, його семантичного наповнення, залишаються лише стійкі елементи, що можуть відсилати реципієнта до витоків, спрямовувати метафоричні асоціації до міфу-основи. Натомість автор витворює свій міф, вплітаючи ці домінуючі елементи в текст, надаючи йому глибокого символічного підтексту.

Основними структурними елементами міфологічного мислення є міфологема та міфема. Поняття міфологеми ввійшло у загальнолітературну термінологію із психоаналізу К.-Г. Юнга [181], який розумів міфологему як стійку конструкцію у вигляді персоніфікованих об'єктів, яка постійно повторюється в колективних уявленнях. Проте це поняття, як і сам міф, досі не отримало єдиного конкретного визначення, оскільки погляди вчених розділилися. Наприклад, Ю. Вишницька стверджує, що міфологема – «самостійний авторський образ, побудований на системі традиційних культурологічних і літературних парадигм, структура яких формується на давніх міфологічних підвалинах» [17, с. 12]. С. Гуцол визначає міфологему як «первинну сюжетну схему, якусь кроскультурну ідею, що зустрічається у фольклорі різних народів, що перейшла з міфу в епос і чарівну казку, а потім у різні форми неоміфів, що може наповнюватися різним змістом у результаті емоційної рефлексії, психічних процесів й існуючих соціальних відносин» [35, с. 104] Науковець зауважує, що основними рисами міфологеми є

«поєднання загального та одиничного, предметно-образотворчого й символічного, наявність асоціативної логіки організації образу реальності» [35, с. 103].

У «Літературознавчій енциклопедії» Ю. Ковалів подає інше визначення міфологеми – «уламок міфу, міфема, яка втратила свої автохтонні характеристики та функції, залучена до фольклорного тексту, в якому сприймається як вигадка, образна оздоба чи сюжетна схема, що вже стала традиційною. Міфологема поширена в художній літературі на рівні асоціацій із міфічними претекстами, алюзій, ремінісценцій, цитат тощо» [92, с. 54]. Натомість міфема – це «найменший елемент, фундаментальний складник міфу, який використовують і в ньому, і в художній літературі... Може набувати космогонічних, астральних, антропоморфних, тотемічних, анімістичних, есхатологічних характеристик» [92, с. 54].

Пробувала окреслити межі поняття міфологеми І. Костюк, визнаючи, що це одиниця «міфологічної картини світу, що реалізує концепти міфологічного мислення; містить стабільний зміст (цим наближається до алегорії); проявляє свої семантичні можливості й всередині заданої походженням змістової традиції (цим тяжіє до символу), і в поєднанні з іншими міфологемами; здатна формувати нові понятійно-образні композиції» [81].

Вдалим є погляд М. Вишиної, яка розкриває поняття міфологеми як «відомого міфологічного сюжету або мотиву», який виконує в міфі формотворчу функцію, «структуруючи сюжет усього твору» [16]. Тоді як міфема – це «використання в літературі імен міфологічних героїв, а також певних міфологічних фактів», вона не змінює перебіг сюжету, а покликана викликати «в уяві читача певні асоціації» [16].

Опираючись на ці поняття, дослідниця окреслює методику міфологічного аналізу твору, визначаючи у ній три етапи: виявлення у художньому творі міфів та ідентифікація літературного варіанта міфу з інваріантом, тобто встановлення міфу-основи, запозиченого автором; визначення характеру заміщення міфу через зіставлення літературного міфу з визначеним інваріантом з метою встановлення

повноти запозичення: повне або часткове; виокремлення запозичених мотивів, сюжетів, міфологем, міфем, з'ясування їх художнього колориту й авторського трактування [16].

До структурних одиниць міфу О. Колесник додає ще один елемент – семантему, що є первинною емоційною характеристикою міфу. Сукупність семантем, «організованих через систему міфологічного сприйняття дійсності на рівні уявлення утворює, у свою чергу, міфему – соціально-психологічний і структурно-семантичний фундамент міфу, предикатну сукупність семантичних відносин як конструктивну одиницю міфу. Вербалізація міфів на рівні світосприйняття, частини ідеології або ідейного комплексу, тобто поняття-образу, що володіє «магічним» впливом на соціальну дійсність, продукує міфологему – конкретно-образний, символічний спосіб зображення реальності, необхідний у тих випадках, коли вона не укладається в рамки формально-логічного, абстрактного зображення» [72].

Підсумовуючи все вище зазначене про структурні елементи міфологічного мислення, можемо зробити такі висновки. Міфологема – це стійкий образ-символ, що є семантичною основою міфологічного сюжету. Будучи матеріалом для витворення міфу, вона концентрує в собі загальнолюдські, гносеологічні, культурні та духовні константи, фундаментальні цінності й норми поведінки, є своєрідним орієнтиром на шляху до розкодування міфологічного мислення та актуалізації досвіду минулого в сучасному.

Міфологеми можуть бути як універсальними для розуміння, так і містити в собі ментальні особливості певного етносу. Крім цього, для неоміфологічного мислення характерним є створення авторських міфів і, відповідно, можливим є формування нових авторських міфологем, зрозумілих в контексті певного літературного твору.

Отже, на наш погляд, можна виділити міфологеми трьох рівнів:

- універсальні;
- етнічні;
- авторські.

До універсальних міфологем відносяться міфологеми першостихій; міфологема світового дерева, дороги, раю та пекла, дому, саду, лабіринту, бібліотеки, книги, народження, смерті та воскресіння, героя та ін. Всі ці поняття активно використовуються і доволі легко прочитуються в усій світовій літературі. Етнічні ж міфологеми будуть для кожного народу свої, оскільки вони транслюють вірування, звичаї, історію нації. Для українського контексту визначальними є міфологеми України-матері, священного граду Києва, козака-характерника, Запорозької Січі тощо.

Щодо міфеми, будемо її розуміти, як використання міфологічних назв, алюзій на міфологічні тексти, які не виконують функцій побудови сюжету чи образно-символічної системи, а лише надають їм певних відтінків, нашттовхують читача на правильне сприйняття твору. Проте варто зазначити, що міфема може перетворитися у міфологему за умови розширення автором її значення, надання їй глибоких символічних підтекстів та ідейних комплексів.

Міф, міфологема, міфема є ключовими термінами для дослідження неоміфологічних тенденцій в сучасній літературі. Неоміфологізм є специфічним світоглядним явищем, новітньою формою мислення, що містить деструктивні настрої одночасно із деміургічними. Це можна пояснити тим, що в центрі неоміфологічного світогляду часто опиняється людина з розколотим внутрішнім світом, який вона намагається відновити, а отже, віднайти свою цілісність і гармонію. Тому психологізм, репрезентація глибинних переживань особистості є невід'ємною характеристикою неоміфологізму.

Письменники, відтворюючи внутрішній світ героїв, «зосереджуються в першу чергу на негармонійних аспектах особистості... центральний персонаж – людина з певним душевним зламом або у стані духовної кризи. Причому руйнація та хаотизація відбувається як в суб'єктивному світі героя, так і зовні, в навколишньому світі, і це призводить до ще більшого занурення людини у власну, персональну дійсність. Внаслідок цього поглиблюється розрив між людиною та реальністю, зростають відчуття відчуженості, покинутості людини Богом, самотності та «трансцендентної безпритульності» [124].

Важливими елементами неоміфологізму є спогади, фантазії та сни. Вони виконують роль універсального медіатора між наявною та бажаною реальністю, є виявом неспівмірності фізичного та духовного існування героя, який на підсвідомому рівні шукає в снах, фантазіях можливість реалізуватися, віднайти шлях до самого себе. Тому письменники кінця ХХ – початку ХХІ ст. часто використовують прийом гри на межі ілюзії та реальності.

Неоміфологізм тісно пов'язаний із категорією комічного, особливо із іронією, парадоксом та пародією. Сміх за своєю природою амбівалентний, оскільки заперечує і одночасно стверджує. У. Еко вважав, що постмодернізм – «це відповідь модернізму: оскільки минуле неможливо знищити, бо знищення веде до німоти, то його треба переосмислити: іронічно, без наївності» [197, с. 46]. Іронія в цьому контексті є специфічним засобом створення нового через руйнування старого. Деструкція усталеного міфологічного сюжету стає для письменника своєрідною основою для власного світотворення, а іронічне переосмислення міфів дозволяє відшукати нові символічні підтексти, створювати оновлені смисли.

Таким чином, до основних рис неоміфологізму можна віднести:

- використання міфологічних сюжетів та моделювання власних міфів;
- експерименти із часопросторовими моделями;
- зображення глибинних психічних процесів персонажів;
- поєднання реального та ірреального;
- зображення внутрішньо-особистісних конфліктів як проєкції загубленості людини у навколишньому світі;
- загострення бінарних опозицій;
- іронія, пародії та абсурд як допоміжні засоби міфотворення.

Отже, неоміфологізм змінює ставлення до міфу та його реалізації у художніх творах. Місце природи, що раніше панувала над людиною, займає цивілізація, яка часто виступає деструктивним началом, хаосом, де людина не може віднайти свою цілісність. Тому неоміфологічне світовідчуття може мати не героїчний, а трагічний чи гротескний характер. Змінюється і смислове

наповнення головного героя. Тепер його основне завдання не добувати блага, а стати обличчям сучасного людства або виразником головних характеристик людини нового світу. Відповідно можемо спостерігати гротескового, екзистенційно невизначеного персонажа, який намагається вирватися із норм, установок та рамок, що створює цивілізація.



## **1.2 Неоміфологічний дискурс в українській літературі кінця XX – початку XXI ст.**

Одним із головних напрямків розвитку загальнокультурної ментальності та художньої літератури кінця XX ст. стає неоміфологізм. У цей період відбувається повернення до духовного, чуттєвого, до розуміння міфу як важливого організаційного елементу художнього світу.

Великого значення набуває міф і в літературі. Н. Фрай так визначає роль міфології в літературних творах: «Реалізм чи мистецтво відображення викликає реакцію: «Як це подібне до того, що ми знаємо!» Коли те, що написано, є таким, як те, що нам уже відоме, ми маємо світ поширеного порівняння або натяку на нього. Якщо реалізм є мистецтвом безумовного порівняння, то міф – мистецтво безумовної метафоричної ідентичності» [164, с. 114].

До проблем вивчення неоміфологізму в українській літературі кінця XX – початку XXI ст. звертались у своїх працях Г. Бокшань, Н. Завадська, І. Зварич, А. Кравченко, В. Копиця, І. Фрис, І. Хижняк та багато інших, проте ґрунтовного цілісного дослідження особливостей неоміфологізму української літератури зазначеного періоду ще немає. Важливо розглянути основні риси неоміфологізму в творчості українських письменників зазначеного періоду, виявити особливості неоміфологічного художнього стилю в українській літературі.

Під впливом загальносвітових тенденцій домінантною характеристикою української літератури кінця XX – початку XXI ст. стало відродження загальнокультурного інтересу до міфологічного світосприйняття, прагнення повному осмислити першоелементи міфологічної свідомості, для того щоб сформувати сучасну модель життя. Відбувається своєрідний перегляд міфологічних концептів, автори звертають увагу на тісний зв'язок міфу з релігією та культурою, на роль та функцію міфу в художньому творі, переосмислюють його значення.

Для неоміфологізму, зауважує Ю. Ковалів, характерним є «формування авторських міфів саме на інтертекстуальній основі, використання вічних мотивів, що контрастували із знедуховленою дійсністю» [92, с.116]. Письменники

«використовують міф, що виходить за межі первинної версії, поєднується з іншими історичними та новітніми темами», «моделює особливу дійсність, надаючи їй універсального значення, виводить персонажів у сьогодення» [92, с. 117]. Визначальною рисою неоміфологізму є також його спрямування «на пошуки національної самототожності, відновлення етногенетичної пам'яті» [92, с. 117].

Принципи та засади неоміфологізму особливо яскраво проявилися в химерній прозі та творах магічного реалізму, неоміфологізм став неодмінною ознакою творчих пошуків сучасних письменників: модерністів та постмодерністів.

В українській літературі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. найяскравіші неоміфологічні риси притаманні творчості Ю. Винничука, П. Загребельного, В. Земляка, В. Дрозда, М. Матіос, Г. Пагутяк, В. Шевчука та інших.

Своєрідною втечею від вимог соціалістичного реалізму писати одноманітні, шаблонні і часто фальшиві твори стала поява в українській літературі другої половини ХХ ст. так званої химерної прози. Серед її основних ознак можна виокремити: поєднання реального з фантастичним, використання засобів іронії, гротеску, елементів фольклорної та міфологічної поетики. Відзначаються ці твори переплетенням марень або снів з дійсністю, зміщенням подій у часі й просторі, зануренням у національний простір [75, с. 201].

За своїми рисами химерна проза є дещо спорідненою із творами магічного реалізму, проте її яскравий національний характер, самобутній український колорит свідчить про витворення абсолютно нового та оригінального явища в світовому літературному процесі. Характерною особливістю української химерної прози є її тісний зв'язок із фольклором, запозичення мотивів та образів із української міфології, трансформація міфів відповідно до проблем сучасності автора, що часто призводить до їхнього повного оновлення.

Неоміфологізм є невід'ємною частиною химерної прози як на структурному, так і на змістовому рівні. При цьому часто, за словами Ю. Падар, автори не

просто запозичують, вмонтовують чи переказують міфологічний сюжет, а переосмислюють, подають власне авторське розуміння міфу, синтезуючи його із реальністю. Використання міфу і фольклору сприяють «створенню нової художньої реальності, яка корелює з реальністю безпосередньою і таким чином імпліцитно піднімає важливі соціальні, морально-етичні питання» [125, с. 389].

Створення авторського міфу про український Вавилон є характерною особливістю роману В. Земляка «Лебедина зграя». Художня реальність твору постає крізь синтез історичних подій та міфологічних мотивів, символів та образів.

Центральні образи Вавилону та Вавилонської вежі – це релігійно-міфологічні символи людської гордині, морального зубожіння та безумства. Вавилон був втіленням мрії про найвищий ступінь розвитку цивілізації. Але, відповідно до змісту міфу, гріховні та підступні думки людини про те, щоб досягнути Бога чи навіть перевершити його, невідворотно призводять до руйнації вежі та всього міста. Крізь призму цієї міфологеми в романі зображена колективізація, що була ефемерним уявленням про можливість рівності й достатку усіх людей.

Міфопоетичну систему роману доповнюють міфологема дороги як символу шляху до вічного, міфологеми вогню та води, образи лебедів як символів чистоти і духовності, верби та груші, що уособлюють у творі прадерево життя. Під грушею-спасівчанкою братів Соколуків, «...було заховано скарб батька. Під грушею влаштувалися поминки за матір'ю, та й загалом вона була символом цілісності, довголіття, узгодженості, безсмертя» [111].

Із міфологічними мотивами у романі тісно переплітаються християнські. На думку О. Ткаченко, В. Земляк оригінально інтерпретує мотив каїнства, застосовуючи «...три інтерпретаційні моделі каїнства – розбрат за землю, класове (соціальне) братовбивство, Каїн як місячна людина. Накладаючи образ біблійного братовбивці на різних персонажів, автор не виходить за межі цих моделей, часом суміщає їх, але щоразу застосовує нові концепти та прийоми» [157].

Знаковим образом «Лебединої зграї» є також місцевий «філософ» Левко Хоробрий, або Фабіян, який, відповідно до вчення К.-Г. Юнга, уособлює архетип Мудрого Старого. Він є водночас і спостерігачем подій, і коментатором, і своєрідним голосом автора. В. Земляк створює своєрідний міфологічний симбіоз, доповнюючи образ філософа Фабіяна цапом Фабіяном, більше містифікуючи ці образи вірою їхніх односельців у те, що вони можуть перетворюватися один в одного.

Ще одним зразком української химерної прози є роман В. Дрозда «Ірій». Вже сама назва твору містить міфологічний підтекст, адже ірій в українській народній міфології – це рай, фантастичне місце, де росло Світове дерево, що в уяві наших предків знаходилося в сакральному центрі світу і було «домінантою, що визначає формальну й змістову організацію всесвіту» [54, с. 46].

Вибудовуючи художній світ повісті, автор звертається до народної демонології, фольклору, поєднує традиційні міфологічні образи й мотиви та оригінальні авторські. Фантастичні елементи у творі настільки гармонійно вплетені у зміст твору, що часто сприймаються як реальні. Цьому також сприяє відтворення подій крізь призму дитячої, часто ще наївної та повної віри у різноманітні чари, свідомості.

Дивовижні метаморфози з героями, відсутність чіткої межі між реальним і вигаданим, гумор та різноманітні небилиці, іронія, гротеск та містика – все це є основними складовими твору.

Для прози В. Шевчука також є характерним поєднання елементів реального й фантастичного, історичного та міфологічного, справжнього та уявного. Письменник зауважує, що для нього «фольклорна фантастика – символічна персоніфікація психічного життя людини» [176], тобто у міфології він вбачає глибокі підтексти людських думок та вчинків. Тому його творчість тісно пов'язана з традиціями української народної культури, з віруваннями українського народу.

Однією з важливих стильових констант творчості В. Шевчука є міфологема дому, яка символізує захист, затишок, рідне і знайоме місце, куди хочеться

повернутися, місце початку (народження), зростання, сили і слабкості, місце кінця (смерті). Тобто образ дому акумулює в собі цінність основних моментів життя людини.

У романі «Дім на горі» міфологема дому винесена в заголовок, що підкреслює її значимість у творі. Автор розширює семантичні межі цієї міфологеми за допомогою матріархальної ідеї, адже жінка найтісніше пов'язана з домом, оскільки вважається берегинею домашнього вогнища, хранителькою родового ладу і гармонії, першопочатком всього нового.

Окрім цього, у романі «лейтмотивними є опозиційні образи світла й темряви, символіка яких укорінена в дохристиянських віруваннях і доповнена сакральними значеннями з текстів Біблії» [6].

Роман «Дім на горі», за переконанням М. Франчука, можна також «осмислювати з урахуванням архаїчного язичницького світосприйняття, того рівня синкретичного мислення, коли абстрактні визначення явищ були відсутні, коли творилася конкретизація певних життєвих процесів за допомогою персоніфікації абстрактних понять» [165]. Адже, дійсно, сюжет новел, з яких складається роман, часто має фольклорно-міфологічну основу. Крім цього, міфологізм твору проявляється у синтезі реального та фантастичного через репрезентацію «свідомості людини, яка ще зберегла риси первісного синкретичного мислення» [165].

На важливу роль оніричної тематики в прозі В. Шевчука вказує Л. Тарнашинська: «Дуже часто латентні явища й стани – те, що нами лише невиразно відчувається, прояснює свій смисл через сновидіння – через те у Валерія Шевчука особливе тяжіння до сновидної образності не тільки як способу характеротворення чи глибинного занурення у психологічні стани, а і як можливості переходу в інобуття» [153, с. 298].

Художній світ другої частини роману відзначається готичною атмосферою, оскільки основними героями тут стають демонологічні образи, які також походять здебільшого із українського фольклору: чорти, домовики, відьми, перелесники, опирі.

Готика як елемент міфологічного світовідтворення характерна і для прози Г. Пагутяк. У своєму дослідженні Г. Бокшань зауважує, що у доробку письменниці реалізовані такі засадничі принципи неоміфологізму, як: «транспонування міфологічних образно-мотивних комплексів у художній часопростір» та «побудова сюжету антропоцентричного неоміфу як етапів біографії міфологічного героя (індивідуації)» [6].

У романі «Слуга з Добромиля» авторка творить міфічний простір Добромиля, який характеризується появою демонологічних образів, біблійним мотивом боротьби світла і темряви, ремінісценціями на космогонічні та героїчні міфи. Містичне, незвичайне походження головного героя дхампіра від опиря і відьми є важливою частиною побудови міфу про героя. А фантастичний порятунок маленького хлопчика від односельців вовчицею лише увиразнює міфічність головного персонажа. Призначення героя – захищати світ від зла та несправедливості, також належить до міфологічної семантики героїчного міфу

Якщо В. Земляк для змалювання комунізму використав біблійну символіку Вавилону, то Г. Пагутяк порівнює більшовиків із антихристом, а антиподом Слуги робить лейтенанта НКВС, який і є втіленням демонічного начала.

До неоміфологічних прийомів письменниці можна віднести поєднання готичного й комічного в демонологічних образах, створення авторської пародійної демонології за традиційними міфологічними схемами, надання сюжетотвірної функції мотиву індивідуації, що «визначає особливості функціонування міфологічних образів дому, мотивів мандрів та самопізнання, які відображають шлях героя-оповідача до самоідентичності» [6].

Знаковим для творчості Г. Пагутяк є також образ дороги й пов'язаний із ним міфологічний мотив вічної подорожі, під час якої головний герой має можливість пізнавати світ і себе самого.

До міфологеми дороги та мандрів звертається у своїх романах «Танго Смерті» та «Мальва Ланда» і Ю. Винничук. За словами самого митця, він вважає себе послідовником магічного реалізму і «готичної прози»: «Не можу я писати повністю реалістичний твір, щоб там не було чогось такого містичного,

потойбічного» [47]. Однією з особливостей стилю письменника є вихід його численних міфологізацій за межі художніх творів на його біографію, оскільки він має «міфологізовану ауру, власну легенду» [47]. Міфологічний образ легковажного гульвіси накладається і на постать самого автора, і на багатьох персонажів його творів.

Особливістю художнього стилю письменника є його довільне, підкреслено ігрове використання міфічних мотивів і сюжетів, з метою створення різноманітних містифікацій в структурі оповіді та для втілення авторських світоглядних уявлень. Для його творчості притаманна як трансформація, так і деконструкція, яка «передбачає не лише вільне перекомбінування окремих традиційних елементів, але й розкладання на складові частини цілісних, вже знайомих реципієнту сюжетів, та створення з них нового тексту» [70].

У романі «Танго смерті» автор за допомогою містифікацій, переплетення історичних та вигаданих подій, описів фантастичних місць творить неоміфологічний топос Львова. Яскравому художньому відтворенню різних епох сприяє включення у текстові структури міфологічних сюжетів, мотивів, образів, деталей, які несуть важливе смислове навантаження, служать певним кодом, із зашифрованим таємним сенсом. Міфологема бібліотеки-лабіринту, яка символізує поєднання минулого, теперішнього і майбутнього; фантастики та історії; реального та вигаданого, міфологізує образ міста ще більше, перетворюючи його на містичне місце, де химерно переплітається час і простір.

Провідним мотивом роману є міфологічний мотив вічного повернення душі, що увиразнюється образами-символами скрипки, квітки маку, дванадцяти нот мелодії танго, правильне поєднання яких дає можливість тому, хто почує чарівну музику, згадати своє попереднє життєве втілення. Різні тілесні іпостасі одних і тих же душ та магічна мелодія поєднують різні часи львівського життя в романі.

В основі роману «Мальва Ланда» лежить мотив мандрів як пошуку свого призначення, своєї долі в утопічному просторі сміттєзвалища, який увиразнюється десятками міфологічних образів та символів. Образ Бумблякевича

– це пародія на образи античних героїв типу Енея, Ясона чи Одиссея, які також переживали чимало пригод на шляху до своєї мети.

Важливими для створення художнього світу роману є міфологеми лабіринту, бібліотеки та книги, першостихій води та вогню, окрім цього, письменник вдається до створення власних міфологем – сміття й борщу.

Через випробування головного героя в Морі Борщів Ю. Винничук демонструє своєрідний обряд ініціації, який є характерним для міфологічної поетики. Чимало у романі й ознак готичної прози: містичні замки, образи привидів, відьом та упирів. Проте варто зазначити, що «в сполученні з гротескними образами роману ці жахіття виступають радше елементами чорного гумору й сприймаються як пародія на готику» [6].

Гумор, гротеск, сатира, бурлеск, іронія та самоіронія є також особливістю стильової манери в романі «Левине серце» П. Загребельного. Розмитість часопросторових орієнтирів у романі вказує на те, що події відбуваються не в реальному світі, а у фантастичному. У такий спосіб, на думку Г. Колісник, «П. Загребельний створює власний інваріант казкового світу, який у казках завжди розташований за якоюсь межею, десь поблизу від людського світу...» [73, с. 53 ].

Поєднання реального й міфологічного, зауважує В. Юрик, простежується на багатьох рівнях роману: «на сюжетно-композиційному (реалістичні події, що прив'язані до певного історичного періоду через прийом ретроспекції; умовність як виразник міфологічного), образному та проблемно-тематичному (звичайна людина, новий герой, через образ якого виявляється проблема екзистенції; образ автора, вписаного у сюжет твору, як елемент міфологічного), мовностильовому...» [183].

Особливістю стильової манери роману є також його фольклоризм, який, за словами В. Галацької, «ґрунтується на принципі образного декодування реалій людського буття засобами фольклорної поетики. Особливо переконливо це втілюється на рівні сюжетних перипетій національного життя, специфічних образних елементів, риторичних фігур, які втілюють ментальність народу». [23].



Отже, основними міфопоетичними характеристиками роману «Левине серце» П. Загребельного є тісно переплетені реальність і вигадка, поєднання історії, міфології та фольклору, які увиразнюються гумором, іронією, гротеском та сатирою.

За схожими принципами вибудовує художній міфосвіт своїх творів М. Матіос, використовуючи при цьому образи й мотиви карпатської міфології. Однією із характерних рис прози письменниці, як і у П. Загребельного, є звернення до фольклору, що є одним із виявів міфологічного світогляду. Домінантною рисою міфопоетичної моделі світу в творчості М. Матіос, на переконання Н. Завадської, є міцне переплетення язичницьких та християнських елементів, що виявляється в особливостях гуцульського міфологічного світогляду: співіснування реального та ірреального, містичного та навіть інфернального [55].

У повістях письменниці «Солодка Даруся» та «Майже ніколи не навпаки» яскраво репрезентовані жіночі образи, з якими тісно пов'язані міфологема води як жіночої першостихії та міфологема землі як дуальний символ життя і смерті. У своєму дослідженні Г. Жуковська зазначає, що «в одвічних сакральних природних стихіях – воді й землі, наділених животворчою Божою енергією зцілення» [53, с. 189]. Даруся знаходить свою рівновагу та свою гармонію у цьому світі. «Деталізуючи відчуття героїні під час «спасіння» водою чи «живою» землею письменниця символічно зображує ініціаційне воскресіння...» та «наділяє землю й воду сакральними статусами оберегів, трансцендентною здатністю очищати та відроджувати», що «наближає описану історію до лунарних міфів» [53, с. 190].

Важливої ролі у «Солодкій Дарусі» набуває також символ ружі, тобто троянди, витоки якого своїм корінням сягають ще міфології Древньої Індії, Єгипту та Греції, де троянда мала значення кохання, божественної таємниці, обраності, а зів'яла квітка означала смерть. У біблійному значенні червона троянда символізувала страждання. Визначально, що авторка обирає цю квітку, адже у своїх відтінках вона містить кольори від майже чорного(символ смерті,

горя) до червоного (символ кохання, щастя) і символізує життя у всіх його проявах.

Таким чином, як свідчить проведене дослідження, визначальними ознаками неоміфологічного художнього стилю в українській літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. є:

- тісний зв'язок міфології та українського фольклору;
- синтез реального і фантастичного, історичного та міфологічного;
- деконструкція усталеної міфологічної системи, особливо ідеологічних міфів та стереотипів масової свідомості ХХ ст.;
- створення нових міфів на основі проблематики сучасного світу;
- гра з міфом, авторські містифікації;
- інтертекстуальний дискурс творів;
- синтез міфологізму та психологізму;
- використання гумору, пародій, бурлеску та інших засобів комічного.

Отже, неоміфологізм у творчості українських письменників кінця ХХ – початку ХХІ ст. є одним із провідних способів художнього осмислення дійсності. З його допомогою автори творять нову міфологію як синтез минулого і сучасного, історії та фантастики; намагаються дослідити глибинну психологію героя, вибудувати із хаосу сучасного світу певну космічну гармонію, в якій людина знайде своє місце.

## Висновки з розділу I

У літературі ХХ – початку ХХІ ст. відроджується загальнокультурний інтерес до міфологічного світосприйняття. З огляду на полісемантичність та багатогранність поняття «міфу» з'являється велика кількість наукових поглядів, які втілені у різних концептуальних дослідницьких підходах: психологічному (поєднання в міфі колективного та індивідуального), практичному (міф як система правил), концептуальному (міф як засіб концептуалізації світу), соціологічному (вплив міфу на соціум), структурному (визначення смислів міфу відповідно до їх структури); семіотичному (міф як мовне явище), символічному (міфологія як символічна система) та універсальному (поєднує кілька різних підходів).

Сюжетна відкритість міфу породжує його властивість трансформуватись, утворювати нові семантичні структури, вбирати актуальні проблеми певної епохи, розширювати мотиви, поглиблювати семантику образів.

До найголовніших ознак міфу відносимо: полісемантичність; метатекстуальність; хронотопічна незалежність та універсальність; великий інтерпретаційний потенціал; відкритість сюжету; поєднання реального та ірреального; наявність домінантних характеристик; метафоричність і символічність; присутність сакрального змісту.

Основними структурними елементами міфологічного мислення визначаємо міфологему та міфему. Під міфологемою розуміємо стійкі образи-символи, знакові мотиви, які є семантичною основою для міфологічних сюжетів, матеріалом для витворення міфу, концентруючи у собі загальнолюдські гносеологічні, культурні та духовні константи, фундаментальні цінності й норми поведінки.

Міфологеми можуть бути універсальними для розуміння, а можуть містити у собі ментальні особливості певного етносу. Крім цього, для неоміфологічного мислення характерним є створення авторських міфів і, відповідно, можливим є створення нових авторських міфологем, зрозумілих в контексті певного

літературного твору. Тому виділяємо міфологеми трьох рівнів: універсальні, етнічні та авторські.

Міфему розуміємо як міфологічну назву, алюзію на міфологічний сюжет, що не виконує сюжетотворчу функцію, а надає твору певних міфологічних смислів.

Залежно від способу використання міфологічних сюжетів у художніх творах визначаємо такі основні способи запозичення первинного міфу: переказ, адаптацію, інтерпретацію, трансформацію та деконструкцію.

Для неоміфологізму характерне оновлене сприйняття міфу, оскільки людина все далі віддаляється від природи, занурюючись в урбаністичний світ, який часто руйнує цілісність особистості. Залежно від цього змінюється і сутність головного героя, що тепер бореться не за вищі ідеали, а за власне повноцінне гармонійне існування.

Головними особливостями неоміфологізму визначено: використання міфологічних сюжетів та створення авторами власних міфів; зображення глибинних психічних процесів персонажів; поєднання реального та ірреального; зображення внутрішньо-особистісних конфліктів, застосування іронії, пародії та абсурду.

Українські письменники у своїх творах поєднують універсальні для світової літератури теми із національними, які вкорінені в українську міфологію та культуру, а також з індивідуальними проблемами конкретної особистості, яка може стати ретранслятором основної проблематики сучасного світу.

Прикметними особливостями української прози кінця XX – початку XXI є звернення до міфологічних тем та образів, прагнення авторів з їхньою допомогою проникнути у свідомість людини на психологічному та емпіричному рівні; модифікація міфологічних образів та символів, що зумовило виникнення авторського міфотворення, переосмислення міфологічних сюжетів. Письменники вдаються до переплетення різних часів і просторів, зображують своїх героїв у пошуку гармонійного існування у негармонійному світі. Нові міфи творяться не за участю колективних уявлень та переконань певної спільноти, а в ситуації

самозаглиблення, внутрішніх пошуків героя, тому міфологізм у творах часто тісно переплетений із психологізмом.

Митці прагнуть по-своєму переосмислити ключові міфологеми: життя і смерті, добра і зла, кохання і ненависті, долі і шляху, дому і чужини. Створюються цілі авторські міфосистеми, які торкаються проблем сучасності – самотність серед людей, процес відчуження людського від природного в умовах індустріального поступу, втрата розуміння свого місця, свого призначення у житті, прагнення віднайти гармонію із самим собою та світом.

## РОЗДІЛ II. ХУДОЖНІ ВИМІРИ НЕОМІФОЛОГІЗМУ В МАЛІЙ ТА СЕРЕДНІЙ ПРОЗІ Ю. ВИННИЧУКА

### 2.1 Особливості неоміфологізму в збірці «Вікна застиглого часу»

Ю. Винничук – знакова постать у літературному процесі кінця ХХ – початку ХХІ ст. Письменник, редактор, перекладач, укладач та упорядник антологій – такі основні грані його творчої діяльності. Письменницький доробок митця має широкий жанрово-стильовий діапазон: поезії, п'єси, оповідання, романи, дитяча проза, публіцистика, різноманітні містифікації, художні переклади. Чимало науковців обирають творчість письменника предметом власних досліджень: Я. Голобородько, Я. Поліщук, О. Романенко, Р. Семків, Ю. Фуц, Р. Харчук та багато інших.

Так, Р. Харчук називає Ю. Винничука «батьком чорного гумору в українській літературі» [168, с. 123], а Р. Семків влучно окреслює «...генезу авторського стилю Ю. Винничука як таку, що розвивається від готичних (таємничість, типова образність, гротеск), романтичних (пошук ідеального кохання, двосвіття) та ранньомодерних (бурлеск, епатаж, пародія) засновків до стилізацій та містифікацій цілком постмодерного світогляду» [139]. Дослідник зауважує, що письменник часто «грається у творення літературного тексту, варіюючи його звучання від обнижено-бурлескного до романтично-піднесеного, вдається до автокоментування (особливо у «Весняних іграх...» і «Танго смерті»), змішує прийоми й ходи інтелектуальної (наголошена алюзійність, цитатність згаданих романів) та масової літератури (потужна інтрига, еротика). Також творчість автора постійно балансує на межі художнього письма та публіцистики, есеїстичного викладу бібліографічних та краєзнавчих розвідок» [139, с. 56].

На думку Я. Голобородька, «...призначення Ю. Винничука як митця у здатності письменника адаптувати до українського художньо-ментального ґрунту цінності, що мали місце або набули поширення в західноєвропейській чи східній літературах, і пропонувати фабульно-образну стилістику, яка в минулому не застосовувалася для приготування національного літературного меню» [25, с. 101].

Попри таке зацікавлення науковців, творчість Юрія Винничука і досі залишається недостатньо дослідженою, оскільки науковці зосередили свою увагу лише на окремих творах чи проблемно-тематичних аспектах, а рання творчість митця взагалі не була раніше предметом літературознавчого аналізу.

Збірка оповідань «Вікна застиглого часу» має меланхолійно-рефлексійну атмосферу, адже головний герой поринає у спогади про дитинство. Життя малого Юрка сповнене неймовірними людьми та подіями, що запам'яталися назавжди і залишили свій слід у його душі. Фантастика, містика, реальність, марева й ілюзії – все тісно переплелось і витворило дивовижний дитячий світ, де чарівниці та магія стали абсолютно звичними та близькими.

Мориквас Н. слушно зазначає: «Дитячі відкриття – на рівні очей, і носа, і, звісно, душі – то небачені (бо побачені вперше) істинні речі, які доросла людина робить звичайними до неможливості. Ці «Вікна застиглого часу» – якийсь такий досвід людської душі, який тільки ліниві забувають. Це досвід нашого перебування на Землі малими дітьми, коли ми набагато ліпше відчували світ» [112]. Ю. Винничук в одному із інтерв'ю говорить: «Так, вона ще не пропала – ностальгія. За молодістю, за втраченими можливостями, ...за маленькими іскорками щастя, які зараз видаються смішними і буденними» [14].

Ім'я головного героя, описані речі та події відсилають нас до автора, тому можемо говорити про певний автобіографізм творів. Значний вплив на дитячу уяву та свідомість, які й так спрагли на віру в чудеса, мала таємнича атмосфера оповідок від рідних або з книг про український фольклор, про різноманітні магичні речі та фантастичних персонажів. Все це сприяло тому, що міфологія, містика, звичаї та вірування нашого народу пізніше стали важливою частиною мистецького доробку письменника. Це дає нам змогу глибше зрозуміти індивідуальний стиль автора, визначивши неоміфологічність однією із домінантних ознак його творчості.

Провідним образом збірки є спогади, застиглий час у пам'яті, до якого постійно повертаються герої, знову і знову переживаючи найяскравіші події. Усі оповідання можна поділити на дві групи: з трагічним та радісним спогадом у

центрі оповіді. Варто зауважити, що чітко настроєво однотонних творів тут немає: в кожному оповіданні можуть поєднуватися веселощі й смуток, гумор і сльози, меланхолійно-теплі і щемно-тужливі почуття.

В оповіданнях «Вікна застиглого часу», «Граната на двох» та «Агрест» в основі сюжету лежить тема смерті близьких людей, втрату яких герой проживає по-різному. Перший твір розповідає про трагічну дитячу любов, яка залишила глибоку рану в серці оповідача через смерть коханої. Спогади про цей біль не відпускають і в дорослому житті, часто приходять у снах, які замінюють самотню реальність. Тому основний час існування головного героя – це ніч: «Я боюся сонця, часом виходжу серед ночі в сад і довго вдивляюся в холодне небо» [10, с. 5].

Міфологема саду, яка часто зустрічається у творах письменника, тут стає фантастичним місцем, де спогади оживають настільки, що їх можна почути: «Пильно вслухаюся в тишу нічного неба і ловлю окремі слова, уривки речень... воно розповідає мені про мене, розповідає те, що я давно забув» [10, с. 5]. У міфології сад – це «добре удобрений і доглянутий простір, що дає задоволення його володарям і жителям. У ньому виражаються образи забезпечення, краси, достатку й задоволення людських потреб. З ним тісно пов'язаний образ людської мрії» [162]. Дійсно, тут оповідач наближається до своєї мрії – знову побачити і почути кохану.

Увиразнює душевний біль героя образ роси, якою він щоранку себе відчуває. Роса у багатьох міфопоетичних традиціях символізує світло, духовність і одночасно уособлює недовговічність [160, с. 1632]. Цей символ свідчить про чистоту дитячих почуттів, які тривали зовсім мало: «Це було так давно – коли ми були чисті, мов янголи, нічого не відали про кохання... і вірили, що прийшли з казки і назад повернемось у казку...» [10, с. 6].

Головний герой змушує себе повернутись туди, куди так боявся навідатись всі ці роки, туди, звідки родом його біль. Страх повернення на рідну вулицю породжений переживаннями, що зміни, які там за роки могли відбутися, накладуть відбиток на спогади і назавжди їх зруйнують: «Вулиця, якою я марив,



могла бути зітерта новим своїм виглядом, і той новий, а водночас і чужий, ворожий вигляд здатен навіки деформувати мою свідомість, зруйнувати щось таке, що я вже ніколи не зможу відновити» [10, с. 6].

Автор настільки майстерно переплітає реальність та сон, що в деяких моментах читачу уже важко збагнути: чи це гра підсвідомості героя, чи дійсність: «Мені здалося, що це тільки продовження сну...» [10, с. 8], «... я стримався, щоб не викликати жодних підозр, не сполохати свого сну» [10, с. 8].

Події, які далі відбуваються, дійсно схожі на жахливий сон. Подекуди автор задля посилення емоційної напруги вдається до потоку свідомості, в якому переплітаються думки, спогади, марення героя. Похмура готична атмосфера в будинку, де жила дівчинка, увиразнюється численними епітетами та виразними метафорами: «прохолодна мідна клямка хворобливо зойкає», «темні сіни», «запах цвілі», «довкола тихо й непривітно», «сполоханий шурхіт», «важкі кроки», «сиплеться штукатурка і ... починають скавуліти дерев'яні сходи» та ін. За допомогою цих художніх засобів автор витворює міфологему чужого дому, який не тільки не виконує своє істинне призначення – захищати та оберігати, а навпаки, є місцем небезпечним та зловісним.

Попри те що весь будинок описаний як пуста, в якій давно ніхто не живе, герой зустрічає там батьків його коханої Ілаялі. Дві темні постаті з обличчями, «схожими на пожмаканий папір»: «велика і товста» жінка й чорний чоловік з білими очима. Їхні голоси хрипкі і зловісні. Оповідач ніби задихається серед цих людей. Проте чи серед людей? Адже постаті зовсім не відображаються у дзеркалі – це похмурі привиди, і вони понад усе хочуть позбутися непроханого гостя.

В українській міфології вважається, що привидами ставали люди, які померли неприродною смертю, самогубці або великі грішники, тому їхня душа не може покинути цей світ, доки не спокутує гріхів або не настане час смерті, який був їм відведений вищими силами. Ці мерці вважаються «нечистими» і можуть шкодити живим» [76, с. 143]. У чому полягає страшний гріх батьків дівчинки в оповіданні чітко не сказано, проте герой звинувачує їх у її смерті: «Я знаю – ви спалили її!... За що ви її спалили?» [10, с. 16]. Ці слова викликають

муки совісті в привидів. Вони просять змилюватися, отже, дійсно, тяжка вина не дозволяє їм покинути цей світ, тому духи змушені страждати у гнітючій тиші й пустоті будинку.

Ім'я дівчинки Ілаялі, яке «лунає, наче закляття», рятує героя від нечисті. Марево поступово зникає, натомість з'являється пустир: «...сірі купи каміння, оплетені повійкою, оточені будяками, а над ними літали комахи, і повітря переливалось і бриніло» [10, с. 17]. Болюча реальність, незмінна жорстокість трагічного минулого з'являється в образі безжалісного яструба, який «ось-ось упаде на тім'я» головному герою. У міфології яструб асоціюється з провісником долі, виконавцем божественних наказів. Так автор поглиблює містичність цього сну-марева й стверджує людську безпорадність перед законами існування, перед невблаганністю пам'яті.

В оповіданні «Агрест» йдеться про ще один з найважчих спогадів автора – смерть бабусі. У творі ця трагічна подія практично не згадується, натомість більшу частину оповіді становить діалог подружок бабусі, до яких прийшов головний герой, аби повідомити їм «прикру новину». За невпинним торохтінням тітоньок-пліткарок малий так і не зумів розповісти їм про причину свого візиту.

Розмови жіночок видаються гумористично-абсурдними на фоні загального контексту. Заглиблюючись у деталі такого безглузлого базікання, автор ніби хоче втекти від важкої реальності, видаючи істинні почуття хлопчика лише кількома штрихами: нездатністю почати розмову та сльозами, які потекли по щоках, коли він мав сказати про смерть бабусі: «Їй стало погано, – ледве вдалося мені вклинитися в їхню розмову. – І вона... вона... – тут у мене потекли сльози» [10, с. 60].

У іншому творі «Граната на двох» так само показано, як свідомість героя зумисно уникає спогадів з дитинства про трагічний випадок, під час якого загинув товариш. Через багато років потому, зустрівши самотнього батька свого друга, хлопець відтворює у пам'яті зовсім іншу історію з життя двох товаришів – комічну і мелодраматичну одночасно. Це спогад про їхнє з Міськом перше кохання до набагато старшої дівчини Нуськи, гіркі страждання і спробу

фальшивого самогубства, аби довести дівчині справжність своїх почуттів та покарати її за байдужість. Уся ця оповідь насичена гумором, комічним пафосом та абсурдними висновками підлітків.

Сюжетна канва твору вибудовується на трагічних спогадах батька, який втратив дитину. Автор використовує лише кілька влучних деталей, але вони чітко описують внутрішній стан згорьованої душі: почувши ім'я сина, він «...враз заціпенів, і рука його міцно стисла гальбу, аж побіліли пальці» [10, с. 19], «...його рука повзла мені на рамено і застигла, була в ній вага всього світу» [10, с. 20]. Чоловік з болем усвідомлює, що не може уявити свого Міська дорослим. Образ батька увиразнюється за допомогою образу цегельні, яка «здригалася і злякано шулилася». А її руїни нагадують душу старого, від якої невблаганний час і важка доля залишили лише уламки. Він із недовірою дивиться на молодого чоловіка, який вижив тоді після вибуху. І пекучі питання, «які колись душу карали», поверталися до нього: «чому Місько? Чому саме він?» [10, с. 29].

Автор знову порушує питання невблаганності людської долі, яка залишає у пам'яті глибокі сліди, схожі на рани, що ніколи не загоюються. І навіть час, який не зупиняється, не в змозі заглушити біль, тому єдиним виходом залишається втеча до інших, радісних споминів, що здатні оживити зранену душу й надати життєвих сил. Такими спогадами наповнені наступні оповідання.

У творі «Таргани» головний герой розповідає про свою бабусю, яка була знахаркою: «У певні дні вдосвіта моя бабуся вирушала на луки і збирала трави, поверталася, коли всі ще спали, і заходилася в'язати зілля в пучечки та вішати на стінах» [10, с. 30]. Бабця варила різноманітні таємничі зілля, робила настоянки з жучків і тарганів, хоч призначені вони були для земних потреб, дитяча уява «...вимальовувала чародійний напій із зілля, завдяки якому дівчата могли перетворюватися на пташок і літати попід небесами або ставати невидимими» [10, с. 31].

В українській міфології є чимало відомостей про знахарів. За допомогою замовлянь і оберегів вони боролися із відьмами, допомагали людям. Їхні магичні

сили не мають нічого спільного із нечистими: «Знахарі за допомогою замовлянь та цілющих трав роблять людям користь, лікують від усіляких хвороб, допомагають у любовних приворотях, сприяють, а інколи й перешкоджають полюванню або рибальству, допомагають людині позбутися будь-якого виду нечистої сили» [96, с. 16-17].

Дослідниця українського фольклору Ю. Буйських стверджує, що основною відмінністю знахарів від відьом була їхня нездатність перетворюватися. Також вони «не літали на Лису гору, не мали хвостів і не спеціалізувалися на доїнні корів» [19, с. 67].

У деяких міфах зустрічаються твердження, що знахарі мали здатність керувати силами природи: вогнем, водою, вітром, громом, бурею, хмарами, блискавками та ін. Цілителі, як і відьми, поділяються на вроджених і навчених. Народжені знахарі набагато сильніші, вправніші й можуть навчати інших, передаючи свої знання.

Бабуся головного героя, судячи із загального контексту, була навченою знахаркою. Під впливом її таємничого й мудрого шепоту та магічної діяльності і формувався світогляд малого Юрка: «Цей шепіт змушував завмирати й тривожно вслухатися, мовби це стосувалося і мене. Дивовижні заклинання, мов сріберний серпанок, закутували мене і пеленали, і я підкорявся їхній чарівливій дії, линучи в уяві лісами й луками, ріками і ярами до моря-океану, до острова Буяна, де дуб зеленим гіллям хитає, де зміїна цариця Лага усі болячки на себе приймає» [10, с. 32-33].

Недаремно письменник згадує острів Буян (за свідченням деяких істориків Руян), адже він вважався одним із найсильніших слов'янських духовних центрів із VII по XII ст. На цьому острові існувало місто Аркона, в якому були побудовані храми, присвячені усім слов'янським богам. Найвідоміший із них – храм чотириликого бога Святовида, який вважався богом небесного світла. [24]. Такі знання малого хлопця свідчать про неабияку його зацікавленість міфічним і казковим світом.

Цікавою постаттю є також єврей, до якого бабуся посилає малого Юрка за тарганами. Гершель втратив усю родину в гетто. А після війни «... знову повернувся у свою старезну халупу, в якій на нього не чекала жодна жива душа, крім сімейства тарганів» [10, с. 34]. Старий не виганяє комах, оскільки з ними відчувається не таким самотнім. До того ж Гершель також наділений надприродними силами: від молитов, які він читає «...городиня проростала настільки буйно, що в кропі я міг заховатися з головою, а на велетенському соняхові звив собі гніздо бузюк» [10, с. 35]; і мав здатність читати чужі думки усіх, хто до нього приходив.

Навіть таргани у нього незвичайні: комахи виконували магічну роботу – лагодили старі книги: «вони латали попсовані сторінки, заліплювали малюсінькими клаптиками паперу дірки, доштуковували літери, підводили свіжою барвою малюнки, золотили орнаменти» [10, с. 39]. Ця робота для Гершеля дуже важлива, оскільки старий вважає, що усі слова мають свою силу. Так автор наголошує на сакральних властивостях слова, що видно і у замовляннях-заклинаннях бабусі Юрка, і у молитвах самого єврея. Такі міркування також суголосні міфологічним уявленням про неймовірні енергетичні можливості слова, яким могли лікувати, могли наслати хворобу чи іншу біду.

Тема важливого значення слова продовжується і в оповіданнях «Ріжок» та «Смак різки». У цих творах з'являється образ уже вродженої знахарки пані Розалії, до якої бабуся головного героя ходить на пораду і оновлює свої знання: «Саме тут бабця набиралася якихось невідомих їй досі замовлянь чи оновлювала старі. Адже замовляння, як виявилось, старіли, їх із часом доводилося відсвіжувати, вставляти бодай одне нове слово, котре заряджало енергією всі інші слова» [10, с. 45].

Пані Розалія володіла справжньою магією. Наприклад, вона могла керувати хмарами: «...спрямувала пальця на захід – і темна гриваста хмара вайлуватого, мов слон, розвернулася і неохоче посунула у вказаному напрямку, міняючи обриси своєї пухкої куделі та видобуваючи з глибокого зимного нутра застуджене

схлипування» [10, с. 42]; літати: «...господиня врешті заспокоїлася і зістрибнула з дерева, хоча ні, не зістрибнула, а грайливо опала, мов делікатна пелюстка яблуневого цвіту, вигойдуючись у повітрі» [10, с. 43]. Та найбільш вражаючим для головного героя було її вміння чаклувати: «...чарівниця підійшла до столу, дмухнула, і стіл відразу перетворився на маленький ставок, порослий густим очеретом, у якому гуляв легенький літневий вітерець. Чарівниця занурила руки у воду і хутенько виловила в намулі кількох золотистих линів» [10, с. 44].

Образ ворожки доповнюється детальним описом житла, що дуже нагадує знайому хатину із казок: «вгрузла по самі вікна в землю», обсаджена квітами, усі стіни всередині «густо завішані сухими пучечками зілля, чудернацькими покручами корінців і галузок, жовтим побляклим цвітом, і це все розливало довкола дивні, ні з чим незрівнянні запахи, які настирливо хилили до сну», крім трав, посеред «засушених дивовиж були й кажани, вужі, змії, ящірки, жаби, пуголовки» [10, с. 43]. Проте тут відсутня гнітюча напружена атмосфера, навпаки, вона була заспокійливою та привітною, що свідчить про доброту хазяйки. Тобто в образі пані Розалії автор транслює риси вродженої доброї знахарки.

Фантастичною істотою в цьому домі є також кіт чарівниці, який виконує всю домашню роботу так, наче це його призначення. Кішка, яка згадується в різних міфологіях світу, була одним із обов'язкових атрибутів відьом та невід'ємним елементом магічних обрядів і таїнств. Найвідомішим є культ кішки у єгипетській міфології, де вірили, що коти – божественні істоти, їх вшановували, з ними асоціювалася велика кількість богів, зокрема і бог сонця Ра, богиня любові й домашнього вогнища Бат.

Вважалося, що ця тварина наділена тонкою інтуїцією, здатна відчувати настрої господаря та віщувати найменші зміни у просторі. Наші предки вірили, що кішка бачить невидимі людині світи – світ духів і привидів. Також, вона допомагає своїй господині досягнути стану «зміненої свідомості», коли посилюється здатність до віщування, гадання та пророцтв, відкривається яснобачення і екстрасенсорика, здатність до зцілення [149, с. 258-263].

Від чарівниці малий Юрко отримує в подарунок дивовижний ріжок, в якому було чути незвичайний гомін, шум моря, брязкання зброї, а іноді хтось розповідав історії. Про надприродне походження іграшки автор лише натякає: «...ріжок – може, молоді козулі, може, цапка, а може, дідька» [10, с. 45].

Неабиякий інтерес у малого дослідника викликали різні настоянки та зілля ворожки, він був впевнений, що «... в хаті господині було котресь, що давало змогу літати» [10, с. 47]. І дуже хотів спробувати якогось зілля, щоб розуміти мову рослин і тварин, на що знахарка розповідає про закон бумерангу, що діє у світі надприродного: отримуючи щось одне, ти обов'язково мусиш віддати щось інше. Тому будь-які чари можна використовувати лише у надзвичайно складних випадках.

Сакральні знання можуть бути закладені не лише у словах, а й у знаках. Про це розповідається в оповіданні «Вишиваний світ», в якому фантастичні здібності бабусі головного героя поглиблюються вмінням будь-що чи будь-кого переносити на своє шиття: «... все, що бабуся вишиє, у ту ж мить зникає. Недарма ж на жодній з її вишиванок не було людей, не було й сонця, не було нічого з того, за чим можна б жалкувати» [10, с. 52].

Символічне значення української вишивки відоме з давніх-давен, вишиті візерунки на одязі виконували не лише декоративну функцію, а й містичну – відігравали роль оберега від усього злого.

У казкових сюжетах головні герої можуть захищати себе від зла за допомогою предметів, на яких щось вишите. Якщо кинути таку річ на землю, вишивка «оживає» – реалізується її функція оберега. В оповіданні Ю. Винничук використовує міфологічні уявлення про вишивку, поєднуючи їх із трансформованими елементами казкових сюжетів, оскільки у творі спостерігаємо протилежний процес – не вишите оживає, а реальне зникає і стає вишитим. Так автор увиразнює чарівні сили бабці Сяні й таємничі можливості вишивки, надаючи своєму твору гумористично-фантастичного забарвлення.

Отже, Ю. Винничук описує в своїх творах обидва різновиди знахарок: навчену – бабуся оповідача, а також вроджену – пані Розалія, яка мала набагато більшу

силу і вміння та могла навчати інших. Обидві цілительки були добрими й своїми знаннями лише допомагали людям. Вдається автор і до деяких видозмін у традиційному міфологічному зображенні чарівниць, надаючи їм нових неймовірних вмінь.

У центр оповіді твору «У вічній полоні Різдва» письменник ставить спогади про Різдво, оповиті солодкою меланхолійною тугою. Це свято було для малого Юрка «овіяне чаром казки і магією дитинства» [10, с. 62]. Гумор, комічні ситуації, детальні описи приготування основних страв, сугестія запахів та смакових і зорових вражень – все це є основою оповідання.

Оповідач сумує за душевною атмосферою, яка панує в родині напередодні великого свята, за рідними й близькими, які були ще живі. Деталізація усього процесу підготовки до Різдва ніби дозволяє автору щонайдовше залишатися у своєму щемно-теплому та ностальгійному настрої, продовжує час перебування у спогаді. В одному із своїх інтерв'ю Ю. Винничук розповідає: «Смак дитинства у кожного свій. Але є щось, що об'єднує галичан – це родинні спогади про Різдво і Великдень, коли особлива святкова атмосфера насичує повітря, і запахи страв, що готуються, запах диму, що долинає з-за хати, де тато вудить шинку і ковбасу, запах дріжджового тіста, яке виростає, голос мами, яка кличе тебе облизати макогін, – все це залишається назавше і, незважаючи на жодні катаклізми, буде вперто пробиватися, як трава крізь асфальт» [11].

Цикл оповідань «Вікна застиглому часу» – це розповідь про найважливіші моменти з дитинства героя, які формували його особистість, світогляд, закладали основи духовного розвитку. Магічність, містичність, неймовірність атмосфери, у якій зростає головний персонаж, наповнюють його розум знаннями про звичаї українського народу, а душу глибокою вірою в існування надприродних сил.

Легка, гумористично забарвлена манера оповіді насичена влучними деталями, які часто набагато краще, аніж розлогі роздуми, передають переживання і душевний стан героїв. Фантасмагоричні марева, динамічні діалоги, чарівні речі, магічні дієства й неймовірна душевна аура стають головними особливостями цих оповідань Ю. Винничука.



## 2.2 Авторський неоміф у повісті-казці «Місце для дракона»

Однією з ознак літератури межі ХХ – ХХІ ст. є протест проти будь-яких ідей і цінностей, насильно нав'язаних людству. Письменники, переосмислюючи минуле, створюють свою альтернативну історію, демонструють власне бачення усіх суспільних змін. Знайомих із традиційних сюжетів світової літератури героїв автори використовують у нових контекстах, надаючи їм нового семантичного наповнення та символічного значення.

В своїй історично-фентезійній повісті-казці «Місце для дракона» Ю. Винничук, використавши відомі міфологеми із міфів, елементи казкових сюжетів, витворює новий міф про дракона та його долю в жорстокому світі людей. У творі поєднано казковість, міфічність та глибоко філософський дидактичний підтекст.

Міфологічну складову казки письменник витворює уже з першого абзацу, вводячи до тексту український міф про русалку Полудницю, яка, відповідно до уявлень нашого народу, блукала по нивах в обідній час і «... пильнувала, чи не зостався який сміливець на полі полудень дожинати, але не було нікого, бо добре відомо, що від Полудниці нічим не відкупишся і не відмолишся – махне серпом по шії, та й край» [13]. В слов'янській міфології є багато оповідей про полудень, оскільки основним заняттям людей влітку була праця на полях. Це були «раціональні звичаєві вірування, які оберігали наших предків від виснажливої роботи, примушуючи правильно дозувати працю і відпочинок» [143].

Повір'я про сакральність полуденного і полуночного часу «сягають ще глибокої індоєвропейської давнини і, зокрема, відображені в Рігведі, де пов'язані з часовими табу» [48]. Вважалося, що половина дня – це міфічний час, в який активізуються надприродні сили та стають можливими містичні події. Однозначно, такі уявлення споріднені із загальною семантикою числа дванадцять, що символізує гармонію та порядок у всесвіті.

У повісті-казці Ю. Винничука саме ополудні князеві снилися «особливі сни» про «...переможні походи, руїни здобутих фортець, довгі вервечки полонених» [13]. Письменник створює абсурдну ситуацію, коли сни – втілюють реальні

бажання людини, а справжнє життя стає схожим на сон, без будь-якої діяльності та прагнення перетворити мрії на дійсність. Навпаки – князь наказує нікому не тривожити його під час сну, аби не сполохати бажані марева.

Баба Дрімота – також персонаж із слов'янської міфології, який часто зустрічається в українських колискових. Це дух сновидінь, який найчастіше в образі старенької бабусі насилає на людей сон [48]. Такі близькі українським віруванням міфологічні персонажі одразу надають твору виразно національного колориту.

Образ головного героя казки – дракона Грицька так само запозичений автором із міфології. Міфи про драконів характерні для усіх народів світу, проте ставлення до цієї фантастичної істоти у різних етносах може кардинально відрізнятись, тому символіка її також неоднозначна. Дракон «символізує таїну життя, в якому переплетені добро і зло, життя і смерть, вічне і плінне. Його символізм має амбівалентний характер: він може бути солярним і місячним, чоловічим і жіночим, добрим і злим» [43].

Традиційно у міфологіях країн Далекого Сходу дракон вважається нейтральною істотою, яка символізує первісну могутність. В китайських міфах цей образ є одним із головних, втілюючи надприродну силу, яка необмежена моральними принципами й може бути як милостивою, так і руйнівною. У Китаї дракон є символом мудрості, прихованого знання, сили, нескінченності, божественних змін і трансформації, ритмів природи, законів становлення.

Міфологія Середнього Сходу найчастіше асоціює дракона із хтонічною силою, хаосом, злом, яке треба побороти. Наприклад, у вавилонських, шумерських та єгипетських міфах верховні боги борються із драконами, щоб подолати хаос та відновити рівновагу в світі.

Античні міфи розповідають про драконів-хранителів сакральних предметів: Колхідського дракона, який стереже золоте руно, Ісменійського дракона-захисника священного джерела бога війни Арея, дракона Ладона, що охороняє яблука безсмертя, найбільшу істоту в грецькій міфології Піфона, який оберігає

дельфійського оракула. З цими чудовиськами, як і в міфах країн Середнього Сходу, б'ються античні боги чи герої.

У слов'янській міфології, в тому числі українській, образ дракона часто ототожнюється із образом змія. Беручи до уваги останні наукові розвідки, можна зробити висновок, що ставлення до дракона у нашій культурі не було однозначним. Як зазначає дослідниця східнослов'янської міфології Я. Таран, на українських землях «...сприйняття образу дракона не було однорідним, адже в цій істоті поєднувались водні, вогняні та небесні сили; він був медіатором між двома світами і мав багато різних функцій завдяки поєднанню частин різних тварин; був тісно пов'язаний з рослинами» [150].

Через таку семантичну неоднозначність образ дракона зазнав «...різночасових та різнохарактерних форм переосмислень, нашарувань, трансформацій. Але найчастіше у східнослов'янському міфологічному просторі драконіві відводилась роль доброї істоти, яка охороняла, була оберегом, належала нижньому світу, пов'язаному з водною стихією. В пізніший період під впливом християнської моралі образ дракона почав набувати негативних рис як втілення язичництва» [150].

Тобто початково ставлення до дракона в українській міфології було схожим до китайського. Його шанували, вважали оберегом, про що свідчать численні археологічні знахідки із зображенням змія, древні символічні малюнки на писанках. Проте з приходом християнства вектори були зумисно трансформовані, і дракон, як і все інше, що стосувалося етнічної віри нашого народу, отримав негативну символічну конотацію. Найімовірніше, в епоху Середньовіччя в Європі під впливом натиску християнської релігії відбулося те ж саме.

Отже, образ дракона у світовій міфологічній системі тісно пов'язаний із образом змія та має різноманітну, іноді амбівалентну семантику. Він втілює надзвичайну силу, мудрість, поєднує небесне і земне, наділений фантастичними можливостями. О. Блаватська зазначає, що «...не раз слова «змій» і «дракон» були іменами, які давалися мудрецам, посвяченим адептам давнини... Змій

символізував божественну мудрість і досконалість і завжди означав психічне відродження і безсмертя. А дракон був мудрістю хаосу» [4].

Однозначного негативного сприйняття, як уже було з'ясовано, надало цьому образу християнство, яке будь-які дохристиянські вірування асоціювало із злом та співвідносило дивовижну істоту із дияволом: «І сталась на небі війна: Михаїл та його Анголи вчинили зо змієм війну. І змії воював та його анголи, та не втрималися, і вже не знайшлося їм місця на небі. І скинений був змії великий, вуж стародавній, що зветься дияволом і сатаною, що зводить усесвіт, і скинений був він додолу, а з ним і його анголи були скинені» [150].

Ю. Винничук у повісті-казці «Місце для дракона» транслює первісні міфічні уявлення нашого народу про дракона, як світлої, наділеної чистим розумом істоти. Крім цього, письменник наділяє свого дракона наївністю, надзвичайною добротою та щирою любов'ю до всього у світі, особливо до рослин, що також співвідноситься із давніми віруваннями українців: «Дракон ще був зовсім молодий. Минуло вісім років, відколи він вилупився з яйця... Не було кому заопікуватися ним та навчити драконячого способу життя, бідолаха навіть не знав, чим повинен харчуватися, і їв собі травичку, листячко, різні там ягідки, дикі яблука і груші...» [13]. А перед його печерою «...травичка зеленіє. Квіточки ростуть. Там ще й неабиякі квіточки!.. Там же справжнісінькі городні грядки! Як у людей – барвінок, мальви, рута» [13]. Познайомившись із пустельником, Грицько (так назвав його пустельник) навчився говорити, читати, почав писати вірші. Він нікому не робив зла і жив своїм тихим та спокійним життям.

Неодноразово у творі автор наголошує на вікові дракона – йому вісім років. У міфології це число має особливе значення, символізуючи втілення небесного і земного, появу чогось нового, а на індивідуальному рівні позначає геніальність та духовність конкретної особи, її рівновагу та гармонійність [201]. Всі ці якості однозначно втілені в драконові Грицьку, адже він став появою абсолютно нового та незвичного для того світу, оскільки був наділений відкритою душею і поетичним талантом, поєднуючи духовне, високе та одночасно земне.

Письменник надає дракону позитивних людських рис, натомість головні герої-люботинці: князь, його дочка Настасія, таємний радник – мають душі, наповнені хитрістю, жорстокістю та лицемірством. Інші герої казки, окрім лицаря Лавріна, також уже забули, що таке справжня гідність та чесність. В цьому жорстокому і шаленому світі, де милосердя стало ознакою виродків, немає місця для такого дракона. Суспільство не готове взяти відповідальність за свою бездіяльність, не готове самотійно щось робити для свого щастя, тому перекладає всю провину на «миле створіння», яке не розуміє, чому воно повинне загинути.

Автор протиставляє людську душу і душу дракона, використовуючи при цьому антитетичні образи-символи метеликів і мух. Метелик, на відміну від дракона, у світовій міфології має доволі однозначне трактування, символізуючи чистоту, душу, безсмертя, воскресіння і переродження. В Китаї метелик є символом радості, тепла і літа.

Натомість міфологічне значення мухи пов'язане з її набридливістю, нечистотою, тому її основна символічна семантика – це паразитизм, беззмістовність, нечисть, зло і демонічність. В іранській міфології бог смерті Насу перетворювався на муху, а в скандинавській таку ж саму здатність приписували богові хитрості та обману Локі. Муха символізує моральне та фізичне деградування і фігурує в чорній магії.

Таке яскраве значеннєве протиставлення цих образів підсилює й увиразнює розрив між людськими якостями мешканців та гостей Люботина і духовними характеристиками дракона.

Метелики постійно з'являються там, де живе Грицько: «Довкола пурхали метелики» [13], вони сідають йому на носа, приходять до нього уві сні: «У снах я не раз був метеликом, пурхав серед квітів. Це були найсолодші сні» [13]. Такий тісний зв'язок із метеликами свідчить про чутливу й ніжну душу дракона, з одного боку, а з іншого, з огляду на дуже коротке життя барвистокрилої комахи, пророкує йому недовге земне існування.

Муха дзижчить за вікном у князя, мухи заповнили простір шинку «Під веселим раком», сиділи на портретах князів, юрмилися над приїжджими та місцевими лицарями, що прибули здолати дракона. Усе князівство поринуло в атмосферу сну, нудьги та ліні, що також нагадує сонну муху: «Спокій і затишок панували в князівстві, і полудень став богом, якому хоч і молилися, проте жертву приносили зовсім маленьку, майже непомітну жертву, а в нагороду здобули нудьгу, котра, мов іржа меч, пороз'їдала душу люботинців, а що ті одвикли боронитися, запанувала вона безроздільно, викликаючи неймовірну лінь та розмореність» [13].

У творі Ю. Винничук показує, що людський світ перетворився на апатичну масу, яка веде беззмістовне існування, для якої хитрість, обман та жорстокість стали нормою. Поява в такому світі дракона одразу спровокувала супротив, адже є закони, які чітко прописують, що його необхідно знищити. І всім байдуже, що у нього чиста душа, наповнена любов'ю, що зла він нікому не зробив. Люди, прикриваючись традиціями, намагаються перекинути вину за своє марне безбарвне існування на дракона, не розуміючи, що самі у цьому винні. Лише наприкінці повісті князеві в його мареннях на могилах пустельника і дракона відкривається істина: «не від нього (дракона *авт.*) зло... Воно в нас самих» [13]. Проте вже занадто пізно, тому за свою підлість та нездатність протистояти своїй темній стороні, керуючись здоровим глуздом, правитель розплачується спочатку докорами сумління, безсонням та нічними жахами, а згодом і життям.

Значну роль у казці відіграє міфологема води, яка тісно пов'язана з міфологемою дракона. Адже в міфах дракон часто виступає повелителем водної стихії, що проявляється у функціональній схожості цих образів – вода, як і дракон, теж може мати і життєдайну, і руйнівну силу.

У творі представлені різні іпостасі міфологеми води: озеро, річка, сльоза, дощ, гроза. Доки Грицько був живим, вода має семантику прихистку, затишку, очищення, вона наділена виразно позитивними характеристиками – чиста, глибока і блакитна: «Посеред галявини світилося голубе око озерця» [13]. Така

вода дарувала дракону задоволення, вгамовувала його головний біль, тобто тут відбувається актуалізація життєдайного начала водної стихії.

До другого помешкання дракона, яке знайшов йому пустельник, аби захистити від людей, треба було пройти через річку – тепер вода виконує захисну роль. Цікаво, що князь не зміг сам перебрести через потік, що свідчить про його злі наміри. Грицько, виходячи на смертельний бій, переходить річку і втрачає її захист, прирікаючи себе на загибель.

Під час бою в оці дракона мерехтить сльоза, яка викликає у лицаря Лавріна раніше незнаний жаль та співчуття, усвідомлення абсурдності усього того, що відбувалося: « Я, той, хто ніколи не відчував жалості у бою, рубав сарацинські голови, наче капусту, розм'як, мов баба. Перед оком цього чудовиська... На біса я в це вв'язався? Навіщо мені князівна, котра ніколи мене не любитиме? Навіщо мені цей дивний дракон, який боронить перед лицарями свого живота, а мені підставляє око, вразити яке може й дитина? Що він мені злого вчинив? Оно жива й здорова Настасія виходить з печери... Все. Князівна врятована. Лишається тільки вбити змія, який не зробив їй нічого поганого» [13].

Справжній лицар не може убити невинного, тому дракон гине не від меча Лавріна, а від списа його джури, який так припав до душі князівні. Вода-сльоза набуває в цьому контексті здатності очистити душу, показати істину, відкрити справжні почуття та внутрішню суть людини.

Зі смертю дракона міфологема води змінює свою конотацію, набуваючи похмурих та гнітючих характеристик: «дрібний дощ-січенець моросив безперестанку, і тривала сльота перетворила дороги в місиво», «пронизливий холод пробирав до кісток», «дощ лив і лив». А спокійне і чисте озеро, в якому так любив купатися дракон, перетворилося в зловісну водойму: «Озерце пінилося, наче відьомське вариво, виступало з берегів, женучи на всі боки темно-жовті потоки здичавілої води. Скоро вся галявина заклекотіла і затанцювала в шаленій хлюпаніні» [13].

Вода у творі також виконує роль очищення душі й світу від несправедливості та зла. Спочатку у вигляді сліз князя, які стали для нього «..наче літній дощ після

довгої посухи» [13], а потім у вигляді зливи, яка забрала душу князя із світу самотності, холоду і темряви, на які він сам себе прирік: «А як та ніч проминула, дощ ущух і затихло все, а вгорі світанок розцвів і заблищав на воді самоцвітами, небо очистилося й осіннє сонце – бліде й змарніле – вистрілило проміння понад світом. Але князь його уже не бачив» [13].

Таке закінчення казки, попри загальний трагічний тон, свідчить про те, що автор все-таки дає надію цьому світу на світле майбутнє, за умови усвідомлення того, що насправді в цьому житті є вартісним та по-справжньому цінним.

Міфологема вогню зустрічається в творі в образах спеки, палючого сонця, багаття. Так само як і вода, вогонь має подвійну семантику: це сила, яка може і захистити, і знищити. Вогнище перед печерою дракона мало не стало причиною його смерті – прояв руйнівної сили вогню. А власною здатністю дихати вогнем Грицько не скористався у бою, боячись комусь нашкодити, тому позбавив себе природного захисту цієї стихії.

Варто зауважити, що образ дракона поєднує у собі всі чотири основні стихії: є повелителем води, але вміє керувати і вогнем, живе на землі, але може літати і в небі. Цим останнім своїм умінням дракон Грицько так і не скористався. Він не зміг піднятися над світом людей, закрити свою душу від нього, тому загинув, принісши себе йому в жертву.

Доповнює галерею міфологічних образів ще один персонаж – відьма, яка зустрілася лицарю Лавріну та його супроводу в темному лісі. Тут Ю. Винничук поєднує міфологічне і традиційно казкове зображення лихої старої жінки, яка робить шкоду людям, особливо, якщо вони не згодні виконувати її вимоги: «Раптом на купі каміння при дорозі уздірили якусь стару бабу. Довгий кривий ніс нависав над губами, темне обличчя, з якого стирчали дрібні кущики сивого волосся, було потворне і схоже на голову крука» [13]. Після відмови лицаря принести їй язик дракона вона насилає на нього та його супутників блуд – вони блукали близько трьох місяців, поки не зустріли князівського гінця, який вивів їх на правильну дорогу і показав шлях до замку.



Відьма на шляху лицаря Лавріна стала для нього випробуванням на гідність і честь, яке він достойно пройшов, не спокусившись на допомогу чарівних сил, адже звик усього досягати самостійно. Цей герой вирізняється на фоні решти приїжджих лицарів та самих люботинців, які проживали беззмістовне життя, не задумуючись над тим, що і для чого вони роблять. А дізнавшись від князя правду про дракона, якого змусили вийти на поєдинок, Лаврін проклинає все князівство і покидає його.

У цьому сонному царстві немає місця для справжнього, чистого, істинного, тому один із воєвод князя, втопившись від беззмістовних воєн, покинув все і став пустельником. Цей персонаж у казці є виразником мудрості, але печаль минулого життя не дала йому змоги вберегти дракона від людського світу. Хоч пустельник усвідомлює духовну чистоту й дитячу наївність Грицька, знає людську підступність і жорстокі звичаї народу, він знайомить князя зі своїм вихованцем, дозволивши володарю ввести в оману дракона вдаваною щирістю.

Навіть перед смертю пустельник шкодує не за тим, що не вберіг дракона від людської злоби, а про те, що вчив його, бо «...народженому в темряві і помирати в темряві легше. А кому вдалося хоч промінчик світла уздріти, смерть йому в тисячу разів страшніша» [13]. Старий закликає дракона втекти, не піддаватися на вмовляння князя: «Молю тебе! Іди звідси! Тікай від цього підступного світу! Живи серед звірів! Звірячі закони – людяніші!» [13]. Проте Грицько відмовляється від втечі, адже не може «затуляти свого серця від світу» [13].

Підсилюють загальну атмосферу занепаду людської душі образи князівської дочки Настасії та таємного радника. Цинічна акторська гра Настасії перед драконом чітко відтворює відсутність в її житті моральних цінностей. Навіть у найголовнішій своїй мрії вона бачить нищий зв'язок із джурою свого майбутнього чоловіка, в деталях розмірковуючи, як вона буде тікати до нього у сад на любовці. Нещирі пафосні промови князівни перед прощанням із драконом лише увиразнюють темноту її душі, хоч насправді є істинними в своїй суті: «... якби князь був князем... І я – сама собою... І всі люди – людьми... А не

драконами... Мені остогидла брехня! Я хочу вирватися з цього заклятого кола липових героїв!» [13].

Глибоко іронічним є образ таємного радника, в якому дуже багато спільних рис із агентом КГБ (його образ більш повно Ю. Винничук розкриває у романі «Танго смерті»): вміння непомітно підслуховувати, шантажувати, жорстокість та безцеремонність. Сатирично-іронічний тон оповіді його розмови із драконом перед боєм вражає абсурдністю прохань та цинічною нетактовністю висловлювань: «Бій триватиме годину. Як почувете дзвони – це буде знак, що пора вже й честь знати... Я вас дуже попрошу дотримуватися регламенту, бо у нас тут все розраховано до хвилини...», «Ви можете літати?... Ну й даремно. Літати вам суворо забороняється», «Тільки загусто цієї луски у вас. Далєбі загусто. От якби трішки розрідити... Не вдається, га? Хм... Шкода. Загусто. Перестарався господь», «В душу? Ну що ви! Не перебільшуйте. Хотілося, звичайно, і в душу, але що поробиш – тут ми недопрацювали...» [13].

Наостанок радник шантажує дракона його рукописами, вимагаючи, щоб він обрав для себе іншого лицаря-убивцю, який радникові видається вигіднішим для князівства: «Ви ... віддаєтеся лицарю Любомиру, а я за це обіцяю, що ваші рукописи будуть збережені належним чином. Авторство їхнє, звичайно, зостанеться в секреті. Бо одна річ убити дракона, а зовсім інша – поета» [13]. Дракон не піддається на погрози і виконує обіцянку, яку він раніше давав князеві.

Невідомо, чи жертва дракона буде помічена в такому світі, проте у читачів є можливість задуматись над глибокими філософськими проблемами, які порушує Ю. Винничук у своїй казці: гідності й ницості, лицемірства і підлості, залежності від традицій і звичаїв, самопожертви, яку може ніхто не помітити, та інших.

Використавши міфологему дракона із світової та української міфології, універсальні міфологеми води й вогню, образи-символи метелика й мух, поєднавши їх із казково-історичним сюжетом, письменник витворює авторський філософський неоміф про світ, у якому люди перестали зважати на справжні цінності, а своє життя перетворили у беззмістовне існування.

## Висновки з розділу II

Творчість Ю. Винничука – яскраве і самобутнє явище в українській літературі межі століть. Поєднання фантастичного й реального, містичного й міфологічного, ефемерного й справжнього створює дивовижну атмосферу в творах письменника. Виявлення й аналіз основних констант індивідуально-авторського міфологічного світогляду з обов'язковим урахуванням специфіки його вираження може бути ключем до розуміння власне авторської концепції буття та дає нам змогу глибше зрозуміти індивідуальний стиль письменника.

Збірка оповідань «Вікна застиглого часу» характеризується меланхолійно-рефлексійним настроєм, оскільки в основі більшості оповідних сюжетів – спогад головного героя і водночас оповідача про своє дитинство. Ім'я хлопчика «Юрко» апелює до автора і схиляє до думки про автобіографізм збірки, у якій майстерно поєднані спогади письменника, вимисел і домисел. Художнє зображення дитячих і підліткових років головного героя, його мрій, думок, переживань, майстерне відтворення закарбованих у пам'яті образів, родинних звичаїв і традицій, у яких оживає українська міфологія, дають уявлення про витoki неоміфологічного світогляду, що став важливою складовою художньої дійсності творів Ю. Винничука.

Домінантним образом оповідань є застиглий час у пам'яті, спогади, відповідно до яких усі твори збірки умовно поділяємо на дві групи: перша – у яких домінантним змістотворчим чинником є трагедійне начало, друга – з ностальгійно-оптимістичним радісним спогадом у центрі оповіді. Однак варто зауважити, що в більшості оповідань, які ввійшли до книги «Вікна застиглого часу», вдало поєднуються радість і смуток, гумор і сльози, меланхолійно-теплі і щемно-тужливі почуття.

Трагічні події життя головного героя і його переживання моделюються автором по-різному: його герой або йде на виклик страху і душевним травмам, або уникає болючих спогадів, зумисно втікаючи в ті куточки свідомості, де містяться інші – душевні й радісні.

Уже в ранніх оповіданнях Ю. Винничука з'являється чимало міфологічних образів, які згодом стануть наскрізними в його творчості, серед них – образи цілительок-чарівниць: навчена – бабуся оповідача і вроджена – пані Розалія, яка мала набагато більшу силу і вміння, давала поради іншим знахаркам. Обидві цілительки були добрими: своїми знаннями лише допомагали людям. Автор вдається до деяких видозмін у традиційному міфологічному зображенні вродженої чарівниці, надаючи їй нових неймовірних вмінь: літати, перетворювати одні предмети на інші. Доповнює образ цілительки Розалії дивовижний кіт, який допомагає їй по господарству.

Містичним є також образ старого єврея, який вирощує неймовірні рослини за допомогою молитов та має за співмешканців не менш фантастичних тарганів, які відновлюють сторінки й слова у книгах. Автор наголошує на сакральних властивостях слова, що проявляється і у молитвах єврея Гершеля, і у замовляннях-заклинаннях бабусі Юрка та пані Розалії. Ці міркування суголосні з міфологічними уявленнями про неймовірні енергетичні можливості слова, яким могли лікувати, а могли наслати хворобу чи іншу біду.

Кульмінація ностальгічно-меланхолійного настрою збірки відбувається тоді, коли головний герой згадує особливу магічну атмосферу в своєму домі, яка панувала напередодні Різдва. Туга за часом, коли всі найближчі люди були живими, коли все навколо здавалося неймовірно казковим і радісним, стає провідним лейтмотивом цього твору. Попри тужливі нотки, загальна манера оповіді легка, гумористично забарвлена і насичена влучними метафорами.

Елементи неоміфологізму, що зароджується в ранній малій прозі письменника набувають свого розвитку в повістях, серед яких історично-фентезійна повість-казка «Місце для дракона». У цьому творі Ю. Винничук, поєднує казковість, міфічність та глибоко філософський дидактичний підтекст, використовує відомі міфологеми із міфів і витворює новий міф про дракона.

Використані автором із української міфології образи Полудниці та баби Дрімоти надають повісті-казці виразно національного колориту. Проте основною міфологемою твору є образ дракона, який в різних країнах має свої символічні

значення, часто навіть протилежні. Письменник для цього образу залучає семантичну модель, що укорінена в нашу національну міфологічну традицію, транслюючи первісні уявлення українців про дракона як могутню істоту, наділену розумом, яка вважалася охоронцем та оберегом, пов'язаним із першостихіями.

Автор послуговується дохристиянським тлумаченням цього образу, відкидаючи створену релігією негативну конотацію, художньо переосмислює, наділяючи образ дракона новими характеристиками: довірливістю, співчутливістю та беззастережною любов'ю. Проте люди, що втратили розуміння сенсу життя, виявляються морально не готовими сприйняти добро в такому образі, тому чарівна істота приречена на загибель. Автор увиразнює прірву між людськими чеснотами і духовними характеристиками дракона, використовуючи антитетичні образи-символи метелика, що має семантику чистоти душі; й мухи, яка символізує паразитизм, беззмістовність і зло.

Значну роль у казці відіграє міфологема води, яка тісно пов'язана з драконом й так само, як і він, може мати і життєдайну, і руйнівну силу. У творі представлені її різні втілення – озеро, річка, сльоза, дощ, гроза. Відповідно до контексту змінюється семантичне наповнення міфологеми води: захист, очищення, покарання. Використовує письменник також міфологему вогню, яка реалізована в образах спеки, палючого сонця, багаття.

Доповнює галерею жіночих міфологічних образів лиха відьма, яка за непокору насилає в темному лісі блуд на лицаря Лавріна. У творенні цього персонажа автор поєднує міфологічне і казкове зображення злої чаклунки.

Дослідження ранньої творчості Ю. Винничука дало змогу глибше зрозуміти індивідуальний стиль автора, простежити витoki неоміфологічних особливостей у його творах. Виявлено поєднання національної й загальносвітової міфологічної образності: Полудниця, баба Дрімота, знахарка, відьма, дракон, привид, вода, вогонь, що є істотним ключем до декодування текстів та важливим змістовим компонентом індивідуальної поезики автора. Все це дозволяє визначити неоміфологічність однією із домінантних ознак творчості письменника.

## РОЗДІЛ ІІІ. ПОЕТИКА НЕОМІФОЛОГІЗМУ В РОМАНІ

### «МАЛЬВА ЛАНДА»

#### 3.1 Парадигма неоміфологічних образів та специфіка авторської міфотворчості

Роман «Мальва Ланда» належить до літератури межі модернізму та постмодернізму, тому для нього характерні такі ознаки: поєднання реальності і вигадки, гра з читачем, інтертекстуальність, гротеск, містифікації, змішування стилів мовлення та сатирично-іронічна тональність. Також йому притаманні риси неоміфологічного, героїчного, готичного, детективного, філософського, пародійно-сатиричного та химерного роману. Навколо багатьох персонажів автор створює своєрідні персональні мікроміфи, які всі разом зливаються в одну цілісну оригінальну неоміфологічну картину.

В основі роману лежить відомий із античних міфів сюжет про подорож героя. Оскільки цей сюжет майже повністю був трансформований автором, то, якщо опиратися на визначення Н. Фрая, його можна назвати заміщеним міфом: від давньої оповіді тут залишаються лише міфема – ім'я головного героя та міфологічний мотив подорожі з багатьма перешкодами на шляху. Ця подорож має благородну мету – знайти своє місце у світі.

Бумблякевич є абсолютною протилежністю до усталеного героїчного образу в усіх можливих проявах – і фізичному, і духовному. Зовні – не дуже красивий, низький, огрядний: «лисіючий грубенський курдулик з настовбурченими, мов локатори, вухами» [12, с. 5]. В душі сором'язливий, несміливий історик літератури, загнаний гіперопікою власної матері у вигадані світи із книжок та світ власних ілюзій і мрій. Заради книг герой готовий піти навіть на крадіжку, що для його стилю життя вже є подвигом, динамічним рухом наперекір «турботливій» материнській муштрі. Все життя Бумблякевича реальність – це не основний вимір його існування, а навпаки, вона для нього чужа, тому втеча із неї – це своєрідний пошук шляху до себе справжнього.

Якщо зануритися в психологічний аспект таких втеч, то стає зрозуміло, що найбільшим поштовхом до них була мати героя. Виховуючи сина сама, вона

оточила його мурами опіки, створюючи постійне відчуття неволі. Оскільки мати у становленні кожної особистості відіграє одну із найголовніших ролей, Бумблякевич багатьма своїми комплексами, несамостійністю, тотальною самотністю та відчуженістю від реального світу «завдячує» найбільше своїй мамі. Навіть її смерть не вивільнила сина повністю: дух матері не давав спокою герою, а при спробах сховати її фото відбувались містичні речі. І лише остаточний розрив із колишнім життям – подорож лабіринтами сміттярки, позбавляє Бумблякевича від материнського впливу.

Оскільки зі смертю матері звичний світ головного героя руйнується, він змушений шукати нового себе і власне місце в оновленому світі. За теорією Дж. Кемпбелла [64] так і розпочинається шлях міфологічного персонажа – герой виходить із знайомого йому світу у світ надприродного, де долає перешкоди, перемагає зло, щоб самоствердитись як особистість.

Аналізуючи твердження дослідника, можна зробити висновок, що в основі роману «Мальва Ланда» гротескно оновлений героїчний епос, який репрезентує космогонічний міф: головний герой роману Ю. Винничука, подорожуючи, проходить своєрідну ініціацію, долає шлях до самого себе, а отже, витворює власний мікрокосм.

Так само як і зовнішність, не відповідає героїчному образу і прізвище чоловіка «Бумблякевич». Його герой сам детально розбирає на частини, аналізуючи смисл кожної із них: «Бум» – дещо шизофренічне, ненормальне, свідчить про нетрадиційне мислення, інакше сприйняття світу, «бля» - сороміцьке, вказує на його гіперболізовану пристрасть до інтимного життя, що проявляється яскравим еротизмом у багатьох сценах роману.

Інакша ситуація з іменем, якого автор впродовж роману ні разу не називає, але робить доволі прозорі натяки у різних розділах, ніби граючись із читачем, визначаючи рівень його інтелектуальної підготовки, виводячи твір у площину не тільки масової, а й елітарної літератури: «Моє ім'я така ж бздуря, як і ваше. Одна різниця, що ви своє самі вибирали, а мені дано воно від народження. Я завше

соромився його. Особливо в школі, коли почали вивчати Котляревського» [12, с. 77], «Е – це перша літера імені» [12, с. 238].

Отже, Бумблякевич має ім'я найвідомішого римського героя, якого оспівав Вергілій і який став національним символом Римської імперії – Еней. Відповідно до написаної давньоримським автором поеми, Еней врятувався під час падіння Трої і після тривалих мандрів та пригод заснував місто Рим. Визначально, що цей образ уже зайняв своє вагоме місце в українській літературі із бурлескно-травестійною поемою І. Котляревського «Енеїда». Ю. Винничук продовжує пародійну традицію творця нової української літератури, але уже в інакшому смисловому та сюжетному наповненні, витворюючи власний міф про сучасний світ та його героїв

Вибір автором такого імені для головного персонажа, очевидно, є не випадковим не лише через його приналежність до українського літературного контексту. Доволі символічним є і той момент, що Еней, відповідно до античного міфу, був сином богині кохання Афродіти, і тому мрійливість, чуттєвість, пристрасність, готовність слідувати за своїм серцем, за своїм ідеалом є головними рисами Бумблякевича. Навколо героя так і витає незрозуміла аура кохання, через яку практично всі героїні роману ним захоплюються та закохуються в нього, що доволі незвично з огляду на зовнішність і характер персонажа.

Першою жінкою, в яку закохується Бумблякевич, є Мальва. Спочатку це була дівчина, вигадана ним на догоду матері. Її ім'я та образ виринають із підсвідомості героя, щоб полонити його думки, мрії і серце. Вигаданий роман із Мальвою настільки захопив чоловіка, що він повністю поринає у ефемерну дійсність. Проте надмірна цікавість та постійний контроль матері примушують його позбавитись від неіснуючої коханої. І лише зникнувши як вигадка, вона оживає у його реальному житті. Стається це уже через реальну пристрасть героя – захоплення книгами. Випадково він знаходить збірку поезій, автором якої є невідома поетеса Мальва Ланда.



У запропонованому контексті Ю. Винничук актуалізує міфологічний принцип «невипадковості випадковостей», про який згадував у своїх теорії Л. Леві-Брюльє. Науковець, розвиваючи тезу про причинно-наслідкові зв'язки у міфах, зазначав, що в міфологічних текстах немає нічого, що б не мало своєї причини [204]. Схоже явище спостерігаємо в романі. Ім'я й твори Мальви одразу породжують у душі Бумблякевича незрозумілу ностальгію та дивний «осінній» сум за чимось втраченим, але дуже близьким: «Ім'я це ось уже тривалий час, відколи вірші її забриніли йому в голові, викликає у Бумблякевича незрозумілу печаль, мовби ім'я добре знаної людини, яку зустрів колись давно і втратив, а тепер ось вона випірнула з потаємних імлістих глибин і чарує його, затискаючи серце в срібний перстень туги» [12, с. 4]. Ці вірші заповнюють пустку в його душі, яку він намагався так довго прикривати втечею в неіснуючі світи, та прокладають дорогу авторці до його серця. Тому очевидно, що пошуки Мальви стають надалі сенсом його життя. Важливим є підтекст одного із віршів, в якому ніби відтворено всю сутність їхніх майбутніх стосунків: «О, не підходьте ближче, на віддалі глибше кохання...» [12, с. 6].

Потрапивши у дивовижний світ сміттярки, Бумблякевич із пасивного героя реального світу перетворюється на доволі динамічного персонажа. Тут одразу він отримує важливе завдання від правителів сміттярки – упорядкувати та укласти енциклопедію сміттярчаного світу, закохує у себе служницю графині Фрузю, йде на князівські лови.

З одного боку, участь у полюванні на міфічних істот – однорогів, розкриває антигероїчну сутність Бумблякевича, що проявляється в боягузливості, незграбності, невмінні користуватися зброєю, бажанні прославитися, інсценувавши убивство Бога однорогів. З іншого, навпаки, вказує на його допитливу вдачу, вроджену емпатію, доброту та деяку спорідненість духу із Мальвою, оскільки лише їх двох Бог однорогів підпустив близько і дозволив політати на собі.

Знаковим у романі є момент постійного наближення героя до Мальви з одночасною неможливістю з нею поєднатися. Адже Бумблякевич неодноразово

опиняється в ситуації, коли вони майже зустрічаються, але розминаються на кілька хвилин, бо щось заважає їхній зустрічі, як наприклад, убивство однорога, який мав його віднести до Мальви. Так Ю. Винничук, на наш погляд, визначає духовну неготовність свого героя до зустрічі з мрією або взагалі заперечує таку можливість.

Випробування, які проходить герой, наближають його до мети. Згідно з усталеним героїчним сюжетом, Бумблякевич отримує важливу місію – попередити Мальву про небезпеку. І вирушає в подорож на кораблі з промовистою назвою «Троя». У такий спосіб автор знову відсилає нас до античної міфології, з одного боку, та пророкує неминучу долю судна, з іншого.

На кораблі проявляється здатність Бумблякевича відчувати небезпеку за допомогою знаків із підсвідомості, ніби з пам'яті про інше своє життя. Внутрішній голос, пробуджений незвичайною піснею русалки, уберігає його від прокляття: «І в тому всьому пісня русалки запекла й задудніла струмом гарячої крові... Знав ці слова. Як же міг не пізнати відразу? Знав ці знаки і не міг уже від них відректися... Випустив виделку з руки» [12, с. 153].

У героїчних міфологічних сюжетах часто зустрічається мотив бурі на морі та кораблетрощі, що є своєрідним моментом переродження героя, такий мотив присутній і в романі «Мальва Ланда». Для Бумблякевича шторм стає певним переломним етапом у становленні, після якого він відчуває себе значно впевненішим: «В ньому росло непереможне відчуття, що наближається до чогось незвіданого і недоступного іншим, це відчуття сповнювало його усвідомленням власної величі...» [12, с. 159].

Пригоди героя в містечку С. є синтезом реалістичного, міфічного, химерного, детективного, готичного та сатиричного. Тут із бутафорного лицаря сміттярчаного князівства Бумблякевич стає більше схожим на героя міфів, часто проявляючи розум, кмітливість та обережність. Боротьба із відьмою та її братом, знайомство із трьома чудернацькими карлицями та напівжінкою-напівчоловіком Лютецією, перебування в містичному маєтку Ліндера та сутичка з мерцем-

упирицею, убивство упирів у старому замку – все це є ключовими етапами шляху Бумблякевича до мрії.

Сміливість і спритність, з якою він чинить опір відьомським силам на околиці містечка С., а потім в маєтку, свідчать про неабиякий духовний ріст героя. Бумблякевич абсолютно не схожий на того несміливого чоловіка, якого ми бачили на початку твору, адже тут він хоробрий, рішучий, готовий боротися і долати перешкоди.

Вбивство несправжньої «мертвої панни Мальви» символізує остаточну зміну в долі героя, адже він вперше чинить опір усім своїм інстинктам: «...мій мозок повстав проти вашої сили, я – вільний, я – птах, я вириваюся з ваших обіймів!» [12, с. 346]. Він на якийсь час звільнюється від всього бруду, який був у його душі, і віднаходить самого себе, чітко відчуваючи зв'язок із своїм духовним втіленням у попередньому житті: «І було його обличчя якесь не таке, яким звик його бачити в люстерку, а мало воно тепер дуже суворий і грізний вигляд, наче обличчя якогось гайдамаки, який щойно скінчив бій і, важко дихаючи, став серед поля з шаблею в руці – з шаблі сочилася кров...» [12, с. 338].

Зауважимо, що справжній козацький героїзм у романі з'являється лише у вигляді марева, видіння, а в реальному житті проявляється як реакція на небезпеку в особливо загострених моментах. Очевидно, так автор висловлює своє бачення сучасного чоловічого світу: давніх лицарів сьогодні змінили здебільшого безвольні чоловіки, здатні на подвиги лише в своїй уяві, справжні ж чоловічі риси у них проявляються лише у певних межових ситуаціях. Бумблякевич є збірним образом нинішніх українців, які в своїй більшості безініціативні, апатичні та пливуть за течією.

Ю. Винничук стверджує у своїх інтерв'ю, що єдина умова, за якої у сучасних українцях можна пробудити дух предків, оживити могутній героїзм нашої нації, – це ситуація реальної небезпеки. Останні події в Україні – Революція Гідності та війна – стали тією межевою ситуацією, коли українці згадали про свою національну єдність та згуртувалися так, як давно не гуртувалися задля протистояння агресорові.

Така думка в письменника була висловлена в романі, написаному ще на початку 1990-х, а отже, задовго до початку воєнних дій в Україні у 2014 році: «Потрібна свіжа кров. Потрібна війна – з будь-якого приводу. Війна очищуюча і об'єднуюча, війна, як дощ після посухи, кропить націю і зливає її в один міцний кулак. Схід і Захід повинні стати одним цілим. Без війни цього добитися неможливо» [12, с. 119].

Поява в романі ефемерного демонічного втілення поетеси Мальви та її смерть, в якомусь сенсі знову символізують недосяжність до вимріяної коханої, неможливість поєднатися з нею. І тоді десь на підсвідомості в Бумблякевича зринає думка про нереальність його Мальви: «Будь-яка жінка, що в цьому світі існує, є безперечним доказом, що її немає» [12, с. 338]. Проте він не відмовляється від мрії і продовжує йти за нею.

Ще одне знайомство героя стає знаковим у його долі – зустріч із головою «молодої і вродливої жінки з густим чорним волоссям, врода якої була незвичайна, така, перед якою стають на коліна» [12, с. 353]. Адольфіна дуже сподобалась Бумблякевичу, проте спочатку він покидає її, не маючи змоги зректися Мальви-мрії. Лише недовге повернення у реальний світ, страх перед втратою всього, що здобув у фантастичній країні, приводять його до усвідомлення цінності того, що він уже має. Незважаючи на те що мрія залишається недосяжною, герой стає щасливим і вперше по-справжньому відчуває любов: «Я кохаю тебе, – проказав Бумблякевич у небесну блакить, з подивом відчуваючи, що цього разу таки не бреше» [12, с. 456].

Таким чином, перед нами постає оновлений герой сучасного світу, людина, яка втратила зв'язок із своїм внутрішнім я, свою цілісність. Втратила через те, що живе у світі, де панує матеріалізм, де моральні цінності, інтелектуальні можливості програють перед зовнішнім, тілесним, яке насправді може бути лише пустою оболонкою. Бумблякевич був змушений тікати із чужого для себе простору, щоб реалізуватися, знайти себе в світі фантастичному. І він, як і його міфічний праобраз, знаходить своє місце, будує свій Рим там, де знову стає самим собою.

Використавши міфему із античного твору – ім'я героя, міфологеми шляху та лабіринту, Ю. Винничук, дотримуючись принципів дегероїзації, створює новий неоміфологічний образ, що характеризується, пародійністю, гротескністю, глибоким символічним значенням, психологізмом та іронічністю.

Центральною постаттю ще одного авторського міфу є завідувач бібліотеки сміттярчаного князівства і письменник із псевдонімом Транквіліон Пупс. У романі він нібито єдиний із тих 1116 чоловік, хто врятувався від розстрілу в урочищі Сандармох в 1937 році. Його порятунок був організований покійним князем Великої Сміттярки, але справжнє своє ім'я він ретельно приховує і грається із Бумблякевичем, коли той хоче його розгадати. Тут Ю. Винничук використовує прийом подвійної гри, відповідно до якого персонаж грається з іншим персонажем у тексті, а крізь цю гру автор грається з читачем.

Попри те що справжнє ім'я Транквіліона Пупса залишається нерозгаданим, Бумблякевич все ж розкриває істинну сутність цього героя – графоманство, прикрите написанням маловартісної літератури на кшталт десяти томів спогадів, шести томів біографії княгині та ін. У Транквіліоні втілений образ людини, на яку помилково покладали великі сподівання, тому він змушений грати роль талановитого письменника, множачи гори непотрібних літературних творів. Перебуваючи у постійному страху викриття, Пупс використовує нагоду позбутися єдиного свідка його сорому і не гукає на допомогу тоді, коли князь потрапляє в пастку, тому володар гине.

Таку ж підступність він проявляє щодо Бумблякевича, який про все здогадався, тому завідувач бібліотеки відправляє його із пустим листом у містечко С., з якого ніхто ще не повертався.

Якщо звернутися до ономастичного аналізу, ім'я Транквіліон належить до високого стилю, а прізвище Пупс – до низького, тому зовсім не пасують один до одного. У такій гротескній антонімічності виявляється демонстрація всієї сутності персонажа – зовнішній пафос та внутрішня неспроможність на щось вартісне.

Незважаючи на дещо негативну смислову наповненість образу, він стає, очевидно, одним із виразників погляду Ю. Винничука на стан української літератури, виступаючи за переоцінку вартостей, за літературу без «дутих авторитетів»: «Деколи я маю таке враження, що більша частина нашої літератури – це суцільне сюсюкання і загравання з народом. Народ хоче квашених огірків, а йому підкидають цукерочки. Народ хоче, щоб його тицьнули носом у лайно, а його тицяють у пелюстки. І народ поволі дитиніє. Йому починає здаватися, що й справді уся його приваба – це дитяча безпосередність, лагідність, пісенність. І він, мов юродивий, починає спочатку розцяцьковувати квіточками піч, потім і цілу хату, вбирається у квітчасту одіж і співає квітчасті пісні. Я не знаю більш збабілого народу, ніж наш» [12, с. 76].

Версія Транквіліона про походження козаків від половців, попри всю свою незвичність, має зв'язок із справжньою історичною наукою, оскільки, дійсно, існує «половецька» теорія походження козацтва. До речі, у списках половецьких прізвищ є прізвище Бумбляк, типологічно схоже на доволі відомі Кончак, Гзак, Бабак і т.д., що знову відсилає нас до можливих предків головного героя Бумблякевича. Тобто міфологізація у даному випадку містить тісно переплетені між собою історію та вигадку, інтертекст, гру за допомогою символів та метафор.

Наступний міф автор витворює навколо правлячої верхівки сміттярки – графині Дагмари фон Шруботяг та її сина Теодора, які в романі походять від родини Габсбургів. Графиня зображена відповідно до традиційних уявлень про вельмож, її цікавлять бали, вечірки, кількість та якість вина. Натомість молодий князь поєднує у собі неймовірні характеристики – алхімік, спиритичний майстер, нащадок князя Данила і Габсбургів, посвячений королевою Андорри в лицарі «Золотої Підкови», та ще й син Бога однорогів, тобто напівбог-напівлюдина. Міфологізація образу посилюється тематикою воскресіння після смерті. Такій незвичайній особистості випадає роль відновити монархію в Україні.

Міфологізація цього образу проходить через стилістичний прийом індивідуально-авторської гіперболізації як засобу створення комічного ефекту.

Крім міфів про єдинорога, автор, як чудовий знавець готичної міфології, влітає в побудову образів князів готичні міфи про темну демонічну силу. Такою силою володіла сестра бабусі графині, перетворившись із своїм сином після смерті на вампірів.

До династії графів за кровною спорідненістю можна віднести сім'ю трьох карлиць Емілії, Лідії, Соломії, які були позашлюбними дочками покійного князя. До створення їхніх образів автор залучає міфологічні та казкові мотиви. Образи сестер близькі до відьомського, автор наголошує на їхній здатності читати думки та ворожити на картах. Незважаючи на потворність, карлиці мали красиве густе волосся – атрибут відьми, та приємний голос.

Традиційність понять «карликів» і «трьох сестер» лежить як у площині міфічних сюжетів (карлики античної та скандинавської міфології, три сестри горгони), так і казкових (семеро гномів, три сестри). Так само міф та казка поєднуються в зображенні матері карлиць в образі доброї Баби Яги, яка може літати, але не в ступі чи діжі, а в кошику. Традиційно казково-міфологічною є і розв'язка для цих героїв – карлиці були зцілені: коли з них було знято прокляття потворності, вони стали красунями.

До того ж сестри мають своє власне Море Борщів – калюжу, що утворилася під час постійного виливання дівчатами недоїденого борщу, який варила їхня мати-чарівниця. Визначальним є той факт, що ігри карлиць точно відтворили події, які відбулися з Бумблякевичем. Адже вони пускали корабель із назвою «Троя», який був зруйнований тоді, коли їхня мати вилила у цю калюжу чергову миску борщу, створивши цим цілий шторм. Вижив лише один моряк, якого, як виявилось потім, мати викинула на смітник. Тут Ю. Винничук у черговий раз вдається до гри з читачем на змістовому рівні.

У створенні мікроміфу родини Шруботягів письменник поєднує античну, східно-європейську, слов'янську та скандинавську міфології, традиційні казкові сюжети, алюзії на історичні постаті й події та залучає міфологічний мотив прокляття. Все це, звісно, створюється за допомогою гротеску та комізму.

Одним із найсимволічніших головних жіночих образів роману – є образ Мальви Ланди, який у романі розгортається на багатьох символічних рівнях:

- Мальва Ланда – фантазія-марєво;
- Мальва Ланда – письменниця, творець;
- Мальва Ланда – мрія, духовність;
- Мальва Ланда – шлях до себе істинного.
- Мальва Ланда – творчість, муза.
- Мальва Ланда – незвідана частина душі, яку треба пізнати.
- Мальва Ланда – Україна;

На початку роману Мальва постає перед читачами як фантазія Бумблякевича, проте ця фантазія настільки сильна, що поглинає і самого героя. Він проживає своє життя, упиваючись вигадкою до втрати зв'язку із реальністю.

Проте через наполегливість та надмірну цікавість матері чоловік змушений позбавитись своїх фантазій. В цей момент вигадка перетинає межу між реальним та фантастичним і опиняється у світі героя уже по-справжньому. Він випадково знаходить книгу авторки Мальви Ланди, поезія якої впливає на нього дуже сильно, відгукується в душі так, як ніщо раніше. І тепер вигадка-Мальва переростає у мрію, стає сенсом життя, духовною любов'ю Бумблякевича, а зі смертю матері йому більше нічого не заважає кинутись на пошуки бажаного.

Автор протягом усього твору ні разу не подає чіткого опису зовнішності Мальви, що надає цьому образу ще більшої загадковості і тримає його між двома світами – матеріальним та духовним, реальним та ірреальним. Натомість риси характеру дівчини проявляються доволі виразно і з її поезії, і з діяльності. Вона прагнула оберігати всіх істот у сміттярці, була «залюблена у природу», що свідчить про широту її душі, добре серце. Сам Бог однорогів схиляється перед нею. Тобто Мальва є своєрідним провідником між реальним та фантастичним світами, оскільки існує в межах обох цих вимірів. І, зрештою, Бумблякевич усвідомлює, що шукає він не просто жінку, а набагато більше: «вона ... святиня. І водночас марєво, яке манить до себе, та не підпускає ближче» [12, с. 411], вона



«дарує радість життя», «прочиняє двері вічності», «підносить понад буденністю» [12, с. 440].

Йдучи за своєю мрією, Бумблякевич проходить своєрідну ініціацію та долає складний шлях до свого внутрішнього я, аби відновити власну цілісність. Так Мальва Ланда стає символом шляху до самого себе. З іншого боку, вона і є тією незвіданою й необхідною для повноцінного існування частиною людської душі, яку легко втратити в сучасному механізованому та матеріалістичному світі, і лише віднайшовши її, стверджує автор, можна відновити свою внутрішню гармонію: «він і Мальва – одне ціле, яке у своєму непоборному прагненні не розлучатися здатне подолати усі перешкоди» [12, с. 457].

Мальву можна розуміти і як натхнення, творчість загалом, адже з її допомогою Бумблякевич починає творити і свою власну книгу, і своє життя.

В кінці роману автор виводить образ Мальви Ланди за межі свідомості лише одного Бумблякевича. Вона приходить у снах та видіннях до Соломона і Дзюня, її ім'я не дає спокою сусідці Бумблякевича у Львові. І якщо у реальному просторі Мальва є автором поезії, то у смігтярці вона виростає до рівня міфологічного божества – творця: «Вона відокремила світло від темряви, добро від зла, радість від смутку. Вона створила лябіринт, у якому ми живемо. Розділила його на воду і суходіл. Переплела небо над головою і виткала зорями. Дала життя птахам і звірам, і всім живим істотам, досі не баченим. Наказала рослинам розсіюватися, а деревам плодоносити. Вона вписала імена у книгу «Іссахар» і накреслила закони, за якими ми живемо!» [12, с. 441].

Очевидно, що автор в даному випадку карнавалізує ситуацію. На думку В. Самохіної: «У карнавальному просторі ми зустрічаємо комічні образи, які приймають карикатурні, гротескні, пародійні форми, що охоплюють різноманітні сторони поведінки людини – емоційні, інтелектуальні, естетичні, соціальні, комунікативні. Тут в основі – інтерес до незвичності, несумісності, контрастам, парадоксам, безглуздостям, несподіванкам, когнітивним дисонансам» [135]. Тобто в основі концепції карнавалу лежить протистояння нормальності, звичному порядку, коли нехтують усіма законами і правилами, в тому числі

християнськими, що ми й спостерігаємо у творі. За допомогою гротеску письменник перефразовує біблійний текст, переводячи його у площину комічного.

Символічне розуміння Мальви Ланди як України проходить через увесь твір, починаючи із формального складника – назви твору, до змістового наповнення. Квітка мальва споконвіку була знаковим атрибутом українського села, а згодом почала вважатися символом любові до рідної землі й стала одним із символів України. Слово «ланда» має німецький корінь «land», що означає «земля, країна». Наприкінці роману і сам письменник натякає на таке значення цієї назви, коли пан Ліндер розповідає Бумблякевичу про виставу під назвою «Мальва Ланда»: «То є країна. Мальва Ланда» [12, с. 314].

Це останнє символічне тлумачення охоплює всі попередні. Адже, аналізуючи роман, можемо помітити, що якоюсь мірою квітуча Україна – це фантазія (особливо якщо говорити про час написання роману), єдина Україна – це мрія кожного українця, щаслива Україна – це шлях кожного українця до самого себе, та частина душі кожного з нас, яку нам варто пізнати, що дасть нам змогу віднайти бажане щастя і гармонію як нації.

Отже, міфологізація образу Мальви Ланди відбувається на всіх рівнях – ономастичному, семантичному, змістовому та ідейно-символічному.

Решта головних жіночих образів роману втілюють в собі фізичний прояв любові Бумблякевича. До них належать образи Фрузі, сестер Мотрі та Хіврі, дочки пана Ліндера Олюньки, адже до них він почуває лише фізичний потяг. Фрузя – пишнотіла красуня, але має абсолютно приземлене уявлення про кохання, це образ тілесної, хтивої жінки. Вона готова шантажувати Бумблякевича, аби він її не зрадив. Мотря і Хівря так само пристрасні й розпусні, готові вийти заміж за Бумблякевича хоч разом, аби пошвидше. Олюнька – образ вихованої, виплеканої білоручки, яка основним своїм призначенням вважає стати дружиною лицаря (елементи казкового сюжету). Але вона, живучи у замкненому просторі маєтку свого батька, не мала уявлення, які лицарі взагалі бувають. Тому поява Бумблякевича стає для дівчини своєрідним спасінням, але без його участі:

вона сама рятує «лицаря» від страти для того, щоб стати його дружиною. Тут автор підмінює поняття героїзму задля комічного ефекту.

Наступні ключові образи твору – Цибульки, Лютеції та Адольфینی. Ці персонажі буквально переплітаються між собою, оскільки певний період у творі голова скромного бухгалтера Цибульки та тіло другої красуні-дочки пана Ліндера Адольфینی поєднані між собою, створюючи образ Лютеції. Міфології, особливо месопотамська, індійська, єгипетська, антична, японська містять багато сюжетів про поліморфних або гібридних істот (кентавр, мінотавр, грифон, горгона, нуе та багато інших).

Юрій Винничук переймає міфологічні принципи створення нових істот і поєднує у своєму творі частини чоловіка і жінки. В давньоіндійській міфології було, наприклад, божество Ардханарішвара – напівчоловік-напівжінка, цей образ символізував єдність чоловіка і жінки, їхньої свідомості, поєднання чоловічої та жіночої енергій. В романі ж таке поєднання має скоріше комічний та гротескний характер.

Жіночий образ Адольфینی також має міфологічні ознаки. Це проявляється в її вампірських нахилах, які вона мала ще з дитинства – любила людську кров: «мені просто час від часу необхідно випити склянку крові» [12, с. 352]. За це вона була замкнена все життя в маєтку, а після її втечі звідти Адольфіну зловили ті, з кого вона пила кров, і відрубали їй голову. Тіло втекло і згодом приладнало собі голову Цибульки: здатність захоплювати чужі тіла теж лежить у площині вампірських можливостей. Проте на відміну від класичної версії, у романі жертви молоді дівчини не перетворювалися у вампірів: «... той хлопець живий і здоровий. Коли я починаю смоктати кров, офіра непритомніє, бо в моїй слини є якась там речовина, котра паралізує всі чуття ... За якийсь час бідолаха очуняє» [12, с. 352]. У цьому моменті проявляється вже індивідуально-авторська міфотворчість, а саме: поєднання в образі дівчини вампірського, людського та тваринного начал.

Коли батько нарешті знаходить дочку і ховає у величезній квітці голову Адольфینی, Бумблякевич рятує її і бере із собою в похід до замку. Змістова

наповненість цього епізоду – гротескна алюзія, що відсилає читачів до античного міфу, в якому герой Тесеї подорожував із головою Медузи Горгони. Далі Адольфіна стає тією жінкою, яку Бумблякевич шукав все життя. Вона витіснила образ Мальви з його пам'яті: вся «... любов, яку він плекав до Мальви, Мотрі і Хіврі вихлюпнулася...» [12, с. 448] на неї. Тобто у цій жінці втілилася і фізична, і духовна любов Бумблякевича.

Образ Адольфіни-Лютеції у «Мальві Ланді» є важливим для розуміння специфіки художнього моделювання неоміфологізму роману, оскільки уособлює поєднання трансформованої автором античної та індійської міфологічної тематики, фантастики, готики й, звісно, комізму.

Галерею демонологічних образів роману доповнюють образи русалки, відьми, упиря, перевертня, привида, мерців та змії. В. Галайчук зазначає, що русалка є одним із найбільш полісемантичних образів слов'янської міфології. Існують суттєво різні уявлення про її вигляд, походження, здібності та ставлення до людини. В українських міфах це духи померлих жінок і дівчат, які з'являлися влітку в полях, лісах, біля річок. Вони, як і люди, ходили на двох ногах, були одягнені в довгі білі сорочки, мали довге зелене волосся [22].

Зовнішній вигляд русалок у творі відрізняється від того, який описаний в українській міфології. Він запозичений автором із європейських міфів, де русалки часто змальовуються із риб'ячим хвостом. У романі русалка – це напівдівчина-напівриба: « уже все її тіло разом зі срібним хвостом з'явилося на поверхні, а в лусці заграло сонце» [12, с. 90]. Попри зміну середовища існування на доволі незвичайне – сміття, основна функція української русалки у романі залишилась автором збереженою – затягнути свою жертву на дно і залоскотати: «Вони купаються у смітті. І коли хтось необережно заблукає, то можуть і залоскотати, затягти у глибини сміття й змусити там слугувати собі» [12, с. 46].

До функцій русалки, які характерні для українських вірувань, автор додає ще вміння красиво співати і заманювати неземним співом моряків, що відповідає міфологічному образу сирени: «... долине до вас цей спів, який належить

чудесним русалкам, що купаються в морі сміття, але готові щомиті заманити вас у свої строкаті хвилі, пурпурові глибини, приголубити і вколисати...» [12, с. 37].

У романі «Мальва Ланда» виокремлюємо три види русалок: сміттярчані, борщові та річкові. У поділі русалок на річкові й сміттярчані відразу можна простежити порушення екологічної теми, адже навіть такі чарівні істоти, як русалки, змушені були пристосовуватися до забруднення водойм: «відколи забруднені ріки, вони вже до всього призвичаїлися». Таке середовище існування зробило сміттярчаних русалок підступними та непередбачуваними. Річкові ж русалки в творі «...зовсім інші, вони ніжні і віддані» [12, с. 395].

У своєму новаторстві автор іде ще далі й робить можливими навіть стосунки людини із такою істотою: один із героїв, Помідор, одружується з рірковою русалкою, і в них народжується багато русалочок: «Наплодили ми цілу купу дітей. Вона ж у мене мече кав'яр, а з кожної кав'яринки – русалчина дитинка. Тепер я щасливий батько доброї сотні галасливої дітлашні. Я й порахувати їх як слід не можу, а вже запам'ятати, як хто зветься, то й не питайте» [12, с. 434].

Образу борщової русалки в романі присвячений цілий підрозділ. Він насичений нісенітницями, гумором, натуралістичними сценами та символічними підтекстами. Автор витворює новий гротескний міф про русалок, які живуть у Морі Борщів, співають незвичайних пісень, що можуть пробудити в душах людей спогади та марева. Такою була русалка, яку спіймав Бумблякевич. Жорстоке розчленування морської жительки проходить із дотепами від капітана корабля і спокійно сприймається усією командою та супутницею Бумблякевича Фрузею. Лише йому весь цей процес здається жахливим та схожим на «канібалізм». Спів русалки, який не затихає, незважаючи на розправу, для Бумблякевича був ніби знайомим і викликав у ньому дивні відчуття: «... русалчин спів забринів йому вже не так далеко, навіть здалося, що він починає розрізняти окремі слова, а мелодія раптом пройняла його всього, до самих кісток – де він чув це? де плакав і ридав? де бився розпачливо головою? де помирав? де це було і коли?» [12, с. 152]. Ця пісня не дозволила героєві скуштувати м'ясо русалки і цим врятувала його від прокляття, яке чекало після жорстокого банкету

на команду та Фрузю – всі вони загинули у важких муках, розсипавшись на водорості, пісок і дрібних морських тварин.

У цьому епізоді Ю. Винничук поєднує характеристики русалки та сирени, проте спів має не стільки демонічний характер, скільки позитивно чарівний, оскільки зміг пробудити у підсвідомості Бумблякевича незвичайні спогади, став провідником у минуле життя, торкнувся його душі. А це вже символічна ознака української пісні, яка здатна пробудити національну генетичну пам'ять.

Отже, образ русалки у творі синтезує в собі риси з української та західноєвропейської міфології, доповнюється індивідуально-авторськими характеристиками, гротеском та поєднується з міфологічним мотивом прокляття за скоєне зло.

Ще однією міфічною постаттю в романі є відьма. Відьмою у міфології називають жінку, яка володіє знаннями, недоступними для інших людей – «відає». Через це природа відьми дуальна: з одного боку, вона належить до світу фантастичного, а з іншого – до світу людей.

Відповідно до українських вірувань, міфічні жінки могли робити практично все: красти дощ, місяць, шкодити збіжжю, перекидатися різними тваринами, насилати хворобу, грозу, град, сніги, морози або посуху, але найпоширенішою їхньою шкодою було доїння корів уночі.

В українській міфології всі відьми поділяються на «родимих» – народжених відьмами, та учених – відьом, які проходять випробування (наруга над святинею, потоптання ікони, прочитання молитви задом наперед тощо) та навчаються відьомства у інших: «Природженимим, «родимими» вважали представниць третього покоління позашлюбних дівчаток або сьому дівчинку в сім'ї чи просто дочку відьми (залежно від регіону). Відьмою також могла стати новонароджена дівчинка, якщо мати, будучи вагітною, готувала страви на Святвечір й ненароком проковтнула вуглинку або ж коли дитину ще в утробі матері прокляли «в таку хвилину». Інші відьми – «вчені». Це ті, що перейняли страшне знання від старої відьми, яка має померти, або ж від самого нечистого. ... Вроджена відьма може нашкодити людині, але свою шкоду вміє «відробити»,

залагодити зроблене, а відьма «вчена» вдається тільки до зла – і не може тому ніяк зарадити. «Гірша відьма вчена, як родима!» – кажуть у народі» [149, с. 210-217].

Родима відьма відзначається надзвичайно красивою зовнішністю із палким поглядом вдень та жахливим виглядом вночі: стара, з горбатим носом, розпущеним неохайним волоссям, страшним поглядом. В деяких регіонах України люди вірили, що такі відьми мають маленького хвоста.

Дослідник української демонології В. Милорадович зауважує: «В основі будь-якої діяльності відьом лежить уміння обертатися на живі істоти та неживі предмети, без чого сама діяльність ця не завжди була б можливою. Здатність до перетворення часом обмежується лише дванадцятьма видами предметів, у які перетворюється відьма, а часом така здатність визнається майже безмежною. Відьма обертається, між іншим, на собаку з жіночим обличчям, кішку, пацюка, мишу, на птахів, зміїв, жаб, кваків, комах» [109, с. 23].

Відьми вмели літати, збираючись на перехрестях доріг, на горах чи межах, тобто місцях, що за міфологічними уявленнями були межею світів. Найчастіше атрибутами для польоту ставали коцюба, рогач, віник, мітла, ступа, терниця.

У романі зустрічаються різні прояви відьомства. У містечку С., наприклад, Бумблякевич зустрічає жінку, яка повністю відповідає опису злої відьми: «...у вікні сиділа стара розпатлана бабера з чорним котом на шиї і смалила люльку» [12, с. 163]. Її помешкання також виглядає, як відьомське: «Всюди висіли пучки зілля, коріння й засушені гадюки та жаби». [12, с. 163]. Відьма знала минуле і могла передбачати майбутнє, проте хотіла убити Бумблякевича, запропонувавши йому отруйної кави, від випадково пролитих кількох крапель якої кіт чаклунки одразу «засмикався в корчах» [12, с. 164].

Інші відьомські риси проявляються у карлицях Емілії, Лідії та Соломії, які уміють читати думки, ворожити на картах. У них дивовижне густе волосся, яке, відповідно до міфологічних записів, часто мають відьми. Проте повністю образи цих дівчат як відьом автор не розвиває. Їхня мати також має відьомську здатність – літати в кошику: «І з тими словами, стара осідлала кошик... брикнула ногами, і

вони по густому й пружному вересу, як по снігу на санях, помчали в долину, тільки зашелестіло» [12, с. 450]. Тобто тут ми маємо образ добрих відьом, чарівниць, які не роблять нікому зла.

За зіллям до відьми Вівді – «чарівниці, що мешкає на Чортовому Болоті» і тиняється лісами, «збираючи різне зілля», звертається княгиня фон Шруботяг. До чорної магії має причетність і сестра бабусі княгині разом із сином, які «...роздобули якесь надзвичайно могутнє закляття, завдяки якому можна насилати мор на великі терени й знищити маси населення» [12, с. 369]. Їх намагається оживити пан Ліндер разом із монахами, а Бумблякевич із Джавалою знищують княгиню і її сина як вампірів.

Загалом в українській міфології образ упиря тісно пов'язаний із образом відьми і є ніби її чоловічим втіленням. Вважалося, що сьомий хлопчик у сім'ї був вампіром, як і сьома дівчинка – відьмою. У нього, як і у відьми, мав бути хвостик. Він міг насилати посуху, грозу, холеру, мав здатність перекидатися на тварин, робити різну шкоду. Упирі також поділялися на уроджених – «родимих», які народжувалися вампірами (такі мали хвостик) і вчених, які ставали упирями після смерті за гріхи, або за допомогою чорної магії, або були вкушені іншим упирем [149, с. 198-200].

В. Галайчук зазначає, що «упирі нібито мають право ходити по смерті сім літ. Уночі вони встають із могил і бродять по світу, аж доки не заспівають півні. Нерідко бачили, як упирі опівночі під музичний супровід співають, плещуть у долоні й скачуть по межах. Можуть вони літати в повітрі або вилазити на могильні хрести, лякаючи перехожих» [22].

Найголовніша відмінність вампіра від відьми полягає у тому, що він п'є людську кров. «Кров — уособлення життєвої сили людини, відповідник водної стихії у світовому просторі. Кров асоціювалася з вогнем та сонцем, була наслідком і метою жертвоприносин. У фольклорі з нею пов'язані мотиви захисної сили, єднання з тотемом, предками, Богом, надання життєвої енергії іншим людям чи, навпаки, відбирання її в них» [149, с. 198]. Тобто відповідно до міфологічних уявлень нашого народу, вампіри висмоктували із людини життєву



силу. У сучасному ж світі поширеним є поняття енергетичних вампірів, які живляться людською енергією.

Знищували упирів за допомогою осикового кілка, якого вбивали у серце. Цікаво, що і вампірів, і відьом українці сприймали як невід'ємну частину свого життя: «Привертає увагу те, що про своїх односельців-упирів нерідко пригадують без надмірної емоційності, як про звичну складову життя й побуту. Так, цих істот остерігалися, сторонилися, намагалися не дати жодного приводу для образи (а упирі нібито легко ображаються), проте за потреби в них же шукали й «ради» від інших «непростих» чи упирів-мерців. Так само як «необхідне зло» сприймали й відьом...» [22]. У творі бачимо таке ж природне ставлення до усіх містичних істот та явищ.

У романі риси упиря має також Адольфіна, яка з дитинства любить пити кров. Вона не гине після того, як їй відрубують голову, що теж характерно для вампірів. Отже, вона є «родимим» вампіром, щоправда цим та можливістю пити людську кров всі її вампірські здатності обмежуються. Далі автор на них увагу не акцентує.

Вампірами стають, як уже було згадано, сестра бабусі княгині та її син. Ще за життя вони займалися чорною магією, проте загинули в автокатастрофі. Завдяки магії вони перетворюються на вампірів, тобто можна говорити про вчених упирів. Їх намагаються оживити, але Бумблякевич разом з Джавалою стають на заваді цьому процесу та убивають князів за допомогою загострених дерев'яних кілків (тут у романі не наголошується, що вони осикові): «Бумблякевич скривився від огиди, але таки зібрав усі свої сили і гупнув сокирою в кілок так, що той увійшов до половини. Кров упиреві бухала тепер також і з ніздрів, поступово змінюючи барву, доки не перетворилася на чорну смолу. Тієї ж миті шкіра князя пожовкла, згрубіла і почала лущитися. Очі побіліли й запалися, волосся посивіло, скуйовдилось і обсипалося побіч голови, котра поступово набирала обрисів черепа» [12, с. 372]. Княгиня перед смертю встигає вкусити Джавалу, і він згодом також перетворюється на упиря. Але тут Ю. Винничук вдається до поєднання образу вампіра із образом вовкулаки, який був більше

поширений у Північній Європі та Великобританії, але відомий і в українській міфології. Основними ознаками перевертня були довгі кігті, червоні очі, жахливі ікла. Схожий образ спостерігаємо і у романі: «А в цей час на пальцях магістра проростали темні кігті, а очі вилазили з орбіт і ще дужче наливалися кров'ю» [12, с. 376].

Поєднання міфологічних образів упиря й перевертня, можливо, пов'язане із тим, що в українських міфах був ще один демонічний персонаж – дводушник, який, з одного боку, був вовкулакою, «оскільки має дві душі (вовка і людини); а з іншого – це упир, оскільки має подвійні зуби, два серця, а відтак – дві душі, одна з яких лишається нехрещеною» [41, с. 72]. Таке поєднання суперечить західним міфам, у яких вовкулака часто був антиподом вампіра. Таких сюжетів багато в сучасній англійській та західноєвропейській літературах, наприклад, серія романів Стефані Маєр «Сутінкова сага». Отже, в романі Ю. Винничука знову спостерігаємо переплетення різних міфів та міфологічних характеристик в межах одного образу.

Ще одним демонологічним образом у творі є привид дівчинки, яка колись зірвалася зі скелі, а тепер блукала на місці своєї смерті. Як уже було зазначено, в українській міфології привидами вважали людей, які померли неприродною смертю, грішників або самогубців. Часто вони «були прозорими і не мали тіні» [76, с. 72].

Дівчинка-привид у романі не була прозорою, але була «... в білій льолі, що, здавалось, була зіткана із павутиння» [12, с. 107]. Створюючи ілюзію, що вона жива, дівчинка заманювала до себе людей, щоб скинути з урвища. А коли марево розвіювалось, виявлялося, що в неї навіть не було обличчя: «Натомість білий скуйовджений папір в обрамленні волосся, білий пожмаканий клапот паперу, на якому видруковано щось гидке і безглузде. Вицвіла, зотліла льоля тепер була брудна й дірява. Крізь дірки виднілися жовті кості, ледь-ледь обтягнуті шкірою... Ноги мала порепані й у виразках...» [12, с. 109]. Такий натуралістичний опис привида є індивідуально-авторським, письменник трансформує міф про привидів, надаючи їм нових характеристик.

Найявний в романі і образ мерця, який в українській міфології був, за словами В. Милорадовича, «...основним, первісним типом надприродної демонічної істоти, з якої народна уява створила і решту їх» [109, с. 18]. Мерцями були гості пана Ліндера, правда тут уже письменник залишає від міфу лише саму міфему, витворюючи на її основі авторські демонічні образи.

Ніхто, крім Бумблякевича, не помічає, що гості були мертвими: «За столами сиділи не живі люди, а мерці. Сиділи непорушно із застиглими очима і вустами. Бліді холодні обличчя зберігали ту останню рису, яку накладала їм смерть на прощання. Але здавалося, тільки йому одному відкрилася ця страшна істина...» [12, с. 331]. Письменник описує мерців дуже схожими на людей в хвилину їхньої смерті, вони не говорили, але могли дивитися та рухатися. Найдетальніше серед мерців зображена автором Мальва – «солістка львівської опери» і поетеса. Зрозуміло, що автор не випадково називає її іменем жінки, яку так прагне зустріти Бумблякевич. Цей образ стає уособленням недосяжності до мрії, а також стає рушійною силою змін в житті Бумблякевича та в його розумінні себе самого. Під час їхнього двобою Мальва-мрець перетворюється на вампіра: «Колись ніжний ротик з кокетливою усмішкою спотворила гримаса упириці, маленькі білі зубки видовжилися й загострилися, а на пальцях зблиснули нігті» [12, с. 350]. Тут автор знову вдається до поєднання кількох демонічних образів.

До поліморфних злих міфічних істот у романі можна віднести жінку-анаконду. Загалом поєднання образу жінки та змії зустрічається у багатьох міфологіях світу. Образ змії – це «...символ, пов'язаний з плодючістю, землею, жіночою відтворюючою силою, водою, дощем, ... і домашнім вогнищем, вогнем (особливо небесним)...» [104].

В одному з давньогрецьких міфів про Геракла згадується жінка-змія Єхидна, яка жила на території сучасної України. Від союзу відомого героя та цієї змії народжуються три сини, один з яких, Скіф, стає прародителем народу скіфів, чийми нащадками вважаються українці. У єгипетській міфології жінку з головою змії вважали богинею врожаю Рененутет (пізніше Нут), у китайській – жінкою-змією була Ньюва – богиня-прародителька, велика мати людей.

У романі письменник актуалізує міфічні характеристики змії: таємничість, спокусливість, силу: «щось темне», «зимні обійми», «пружке і сильне тіло». Чітко визначений її зв'язок із водною стихією, оскільки змія живе у воді і тут нападає на Бумблякевича.

Більшість жіночих образів твору так чи інакше мають зв'язок із міфічним світом, що може пояснюватися таємничістю та незбагненністю жіночого начала для чоловічого раціоналізму. Трансформація та поєднання відомих міфологічних сюжетів, використання міфологем і міфем для витворення власних міфів – все це розширює символічні можливості жіночих образів, ретранслює міфологічні вірування про те, що жінка є втіленням містичної енергії, яка може бути як джерелом життя, так і смерті.

Згадуються у творі важливі в українській міфології образи Білобога – бога добра, та Чорнобога – бога зла. Білобог був одним «...з найдавніших і найголовніших персонажів давньоукраїнської міфології». Він був творцем землі, води, світла; батьком Перуна; захисником людей від зла; господарем Вирію та повелителем інших богів. Чорнобог, що був заступником усіх злих сил та володарем підземного мертвого царства, згідно з повір'ям, перетворювався в чорного лебедя та постійно воював з Білобогом [127]. У романі ці образи повністю відповідають міфологічним, хоч і обіграні доволі пародійно: «Цей золотий, обернений вістряком догори... символізує... Білобога. А срібний, вістряком донизу, його лихе відображення, знак... Чорнобога» [12, с. 370].

Цікавою в романі є інтерпретація автором міфологічного образу єдинорога – однорога. Перші уявлення про цю міфічну істоту сягають ще 4 ст. до н.е., про що свідчать зображення, знайдені в стародавній Індії. З цією країною античні міфи пов'язують виникнення єдинорога. Він набув великої популярності у міфологіях різних країн, з цим, очевидно, пов'язане таке різноманіття описів цієї істоти: олень, коза, осел, дракон, риба та ін. Проте об'єднуючою характеристикою для них усіх є наявність рогу – звідси юнікорн або алікорн, тобто один ріг.

У Китаї єдинорога вважали символом приходу мудрого правителя, у тибетській міфології – «символом пробудженої свідомості, цілісності та

внутрішнього спокою, вказівкою на шляху в пошуках мудрості» [159, с. 1631], у вавилонській – він уособлював Дерево Життя, в індійській – означав силу духовного багатства. В епоху Середньовіччя образ єдинорога, як і багато інших образів античності, переживає процес християнізації і починає ототожнюватися із Христом. В цей час найважливіше значення приписували рогу міфічної істоти, бо вважалося, що в ньому зосереджена вся чарівна сила: зцілення, захист (особливо від яду, оскільки вважалося, що з рогу неможливо отруїтися), очищення.

Цей момент відтворений у творі майже без видозмін, адже рогом користується молодий князь, аби уникнути підступних витівок ворогів: «Я п'ю вино тільки з рогу... Бо ж у мене з'явиться чимало ворогів. Але вже зараз я користуюся рогом, аби призвичаїтися тільки до нього і ніколи не брати до рук келиха. Рогом я також торкаюся кожної страви» [12, с. 85].

Зв'язок єдинорога із жіночою невинністю походить із трактату «Фізіолог», який був, очевидно, складений релігійною організацією. Єдинорога описували диким, розумним і сильним, тому ні один мисливець не міг його впіймати, якщо не вдавався до хитрості. Адже варто однорогу на своєму шляху побачити незайману дівчину, його одразу до неї притягує. Як тільки погляне вона на єдинорога – «він одразу робився незвичайно тихий і сумирний, підбігав до неї, клав їй на груди голову і робився зовсім ручним» [159, с. 1190]. Тобто гностики уже руйнують усталені уявлення про цю міфічну істоту і витворюють власний міф, залишаючи лише міфологему.

Ю. Винничук іде ще далі, поєднуючи первісні міфи і вже трансформований християнською релігією образ в один єдиний, але з притаманною авторові насмішкою. Полювання на однорогів у романі відбувається так само, як вказано в давньому трактаті: «Невинну панну в пишних шатах провадять в ту місцину, де бачили однорогів, і залишають саму. І то має бути невинна панна, інакше одноріг, відчувши обман, проб'є панну своїм рогом. Але цнота його впокорює. Дівчину підбирають зазвичай повногруду, бо одноріг, побачивши оголені перса,

відразу кидається їх смоктати, а дівчина, задкуючи та задкуючи, веде його туди, де причаїлися мисливці» [12, с. 83].

Опис єдинорога у творі більше відповідає давній міфології: «...сніжно-біле кінське тіло, що завершується левиним хвостом, і оленячі ноги. З чола, ясна річ, стирчить ріг» [12, с. 84]. Не забуває письменник і про релігійні мотиви, адже Бумблякевич зустрічає не просто однорога, а «Бога однорогів», засмученого через те, що його хочуть убити: «Я – Господь однорогів. Я їхній Бог і пророк. Коли мене буде вбито, більше вже ніхто не перешкоджатиме полюванню на моїх дітей. Щоб убивати їх безкарно, мусять спочатку вбити мене» [12, с. 91]. Зрозуміло, що тут автор застосовує свої улюблені прийоми – прихований глум, насмішку, гротеск та іронію.

Загалом сам факт полювання на істоту, яка у міфології втілює тільки позитивні якості, вже є доволі іронічним. Навіть якщо взяти до уваги існування поділу єдинорогів на тих, які служили добру – білих, і тих, що служили злу – чорних, у творі маємо полювання на білих, добрих. Виходить, що жителі сміттярки борються із проявом природності, чистоти, мудрості, а тому одночасно втрачають всі ці якості. Визначальним є той момент, що Мальва виступає проти полювання та убивства цих тварин і товаришує з богом єдинорогів. Цей факт ще раз підтверджує її духовну спорідненість з природою та чистоту душі.

Символічним видається убивство бога єдинорогів молодим князем Шруботягом, що претендує на трон України. Якщо єдиноріг, відповідно до китайської міфології, символізує прихід мудрого правителя, то таким вчинком князь прирікає своє правління на невдачу. До того ж, якщо вважати слова Фрузі про те, що князь був сином бога однорогів правдою, маємо у романі ще й популярний міфологічний мотив убивства сином свого батька.

Отже, Ю. Винничук витворює міфологему єдинорога за допомогою залучення міфологічних характеристик, релігійних нашарувань та власного новаторства, поглиблюючи символічне значення образу і надаючи йому пафосно-комічного вигляду.

Система персонажів у романі витворена відповідно до особливостей неоміфологічного світогляду. Автор, переплітаючи міфологію різних народів, поєднуючи її з релігійними елементами, трансформуючи відомі міфологічні сюжети, міфологеми та міфеми, використовуючи гротеск, пародію та інші засоби комічного, створює унікальний міфологічний світ.

### **3.2 Неоміфологічні мотиви, система міфологем та особливості хронотопу.**

У романі «Мальва Ланда» наявні декілька ліній сюжету: реальна, міфологічна, фантастична та містична, які автор переплітає так віртуозно, що читачу в певні моменти стає складно зрозуміти, в якій із цих ліній сюжет розвивається далі.

Концептуальними складниками художнього світу роману постають мотив шляху, міфологічний мотив деміурга-творця, універсальні міфологеми лабіринту, бібліотеки та книги, дому, саду, води, вогню, смерті та сну; авторські міфологеми борщу і сміття.

У сюжетах космогонічних міфів після кінця світу зазвичай наступає його оновлення. У романі «Мальва Ланда» спостерігаємо, що Бумблякевич, перш ніж змінити своє життя, втрачає найдорожче – матір. З цього моменту настає руйнація звичного для нього світу. Погоджуємось із думкою І. Костюк, що важливою складовою сюжетної лінії міфологічного героя «є подорож, яка обов'язково супроводжується небезпечними пригодами та звершенням подвигів» [80, с. 377]. Наступні випробування на шляху до мрії, які проходить Бумблякевич, відповідають міфологічній ініціації героя, що повинен пройти певні етапи свого становлення: зростання від дитини до самостійної особистості, шлюбні випробування, набуття внутрішньої гармонії, розуміння себе і світу через досягнуту мудрість. Всі ці етапи певною мірою проходить наш герой, а втрата матері дає йому можливість пройти перший – вийти за межі дитинства.

У фантастичному світі сміттярки герой проходить решту етапів: долає випробування, втрачає цноту, відновлює зв'язок із власним я, знаходить місце, де він почуває себе гармонійно; людей, з якими йому комфортно; визначається із своїми прагненнями.

Очевидно, що крізь увесь роман проходить міфологема шляху, яка є універсальним образом-символом міфологічної свідомості, що «...реалізує значимі для суспільства ціннісні уявлення про простір, рух, час, переміщення, поділ світу на «свій» і «чужий», «пізнаний» і «невідомий» [65]. Дорога є невід'ємним складником ініціації героя в міфах. Окрім фізичного складника,



міфологема дороги також має духовну реалізацію: розкрити творчий потенціал, віднайти своє призначення. Подорож героя означає, «що він іде від людської сфери в божественну, він відрізняється від звичайних людей тим, що призначений для духовної та психологічної подорожі в божественне. Говорячи мовою психоаналізу, подвиг героя і в тому, що у своїх подорожах він, не лякаючись чудовиськ підсвідомого, рухається до самого себе і пізнає себе» [80, с. 382].

Дорога привела Бумблякевича на сміттярку: «Дорога вивела його на запуснену місцину, порослу глухим відлюдкуватим бур'яном...» [12, с. 32]. У цьому контексті актуалізується символічне значення міфологеми – розмежування світу реального та ірреального. Дорога головного персонажа постає перед нами в різній настроєвій гамі: то вона весела, то сповнена смутку, то безтурботна, а то похмура, – увиразнюючи таким чином тональність подій, які відбуваються з героєм. Шлях, як ініціація, чітко проявляється в романі навіть на рівні тексту: «...дорога назад перед вами зачинена до тієї пори, допоки ми не вийдемо всі з запілля. А вийдемо яко герої» [12, с. 62].

Із міфологемою дороги тісно пов'язана міфологема лабіринту, яка з початку свого виникнення була наділена глибокими символічними і філософськими підтекстами. Лабіринт означав страх, пошук, безвихідь, шлях.

Завдяки своєму полісемантизму ця художня просторова структура отримала безліч літературних рецепцій у світовій літературі.

М. Еліаде вважав, що вхід у лабіринт може бути початком ініціації, і ввійти у нього може лише обрана людина, оскільки лабіринт захищав певний магічно-релігійний простір, який треба було зробити недосяжним для непокликаних і непосвячених [49, с. 273].

Одним із найвідоміших у міфології є лабіринт на острові Крит, який спорудив Дедал для Мінотавра за дорученням царя Міноса. Отже, початково лабіринт був місцем перебування жахливої хтонічної істоти, яка уособлювала страх і смерть. Античний лабіринт обов'язково мав центр та хазяїна, який володів усім заплутаним простором. Всі ці характеристики отримує і міфологема

лабіринту, яка стає універсальним онтологічним символом, ототожнюючись із безвихіддю, безнадією, похмурістю й жахом.

Проте в літературі ХХ ст. семантика лабіринту та дотичних до нього образів (Тесея, Аріадни, Мінотавра) зазнає кардинальних змін. У модерній і постмодерній літературі лабіринт стає вигідною можливістю для створення особливого замкнутого простору, сакральної та містичної сфери, в якій герої проживають фантастичні події, неможливі в реальному світі.

Ю. Винничук використовує в романі міфологему лабіринту, змінивши акценти, корегуючи традиційну дидактику міфічного героїчного комплексу. У творі лабіринт втрачає первісну негативну конотацію, оскільки є сховищем не ворога, а мрії. Відповідно нівелюються практично всі античні значеннєві відтінки цієї міфологеми. Автор надає їй іншої семантики:

- лабіринт – людська підсвідомість: «Немає нічого фантастичнішого за її так ніколи й не пізнаний нами світ, суті якого осягнути не стане ні сил, ні волі...» [12, с. 36];

- лабіринт – очищення: «То буде щось як Чистець нації, котра, протікаючи наче Плотва, крізь усі наші лябіринти, залишить тут усе мілке й невартісне, слабість свою і недорікуватість, страхи із зневіру, весь намул свій і всю каламуть» [12, с. 53];

- лабіринт – шлях до мрії;

- лабіринт – втеча від чужого світу та самотності;

- лабіринт – окремий живий організм, який може бути небезпечним, якщо не бути обережним: «Безконечні ходи й переходи, вулички і провулки, які час від часу ще й пересипаються з купи на купу, загрожуючи і вас у якийсь момент затопити з головою, втягують у себе, засмоктують і, здавалося, нізащо не відпустять...» [12, с. 38], «І тут я побачив, як далеко на обрії одна гора посунулася, і пасмо вирівнялося. Потім друге, третє... Геть усе сміття сколихнулося, як ото жито на вітрі, і хвиля пішла» [12, с. 432].

Також письменник подає гумористичне прочитання сміттярчаного лабіринту за його формальними характеристиками, як людського мозку, який грається із

героями: «А знаєте, цей лабіринт – не просто собі лабіринт, а достеменні борозенки мозку... Нічого того, що нас оточує і що нам зустрічалося, насправді може й не існувати, і тільки тоді, коли лабіринтові схочеться, воно з'являється. Хоче – вигулькне палац, хоче – Море Борщів, а хоче – з'явиться ціле місто, а всі люди, які його населяють, це тільки примара. Одного дня він нам посилає, як дороговказ, потічок, іншого – грозу, яка міняє русла і заплутує дорогу» [12, с. 437]. Зауважимо, що в тексті це подано як жарт Цитрона, але Бумблякевич говорить промовисту фразу: «... мені здалося, що все, що я вважав за жарт, насправді жартом не є. Розумієш?» [12, с. 438]. Такою реплікою закінчується підрозділ, далі автор не розвиває цю думку, залишаючи її для роздумів читачів. Такий прийом породжує поліваріантне прочитання твору, з'являються альтернативні можливості сприйняття змісту.

Наприкінці роману письменник хоч ненадовго, та все-таки актуалізує античну семантику міфологеми лабіринту – відчай та безвихідність: «Невже цьому лабіринтові кінця-краю немає? Його охопив страх, що, проблукавши намарне, загине у пустелі сміття з голоду, розпачу і безнадії» [12, с. 381].

Можна стверджувати, що і сам текст роману також стає лабіринтом, оскільки сюжет часто заплутаний та подекуди взагалі незрозуміло читачеві, чи все, що відбувається, не є звичайним маренням божевільного Бумблякевича.

Варто зазначити, що лабіринт у творі без центру, тобто він не спіральний, а більше схожий на ризоматичний. Ризома – не має, за визначенням Дельоза і Гваттарі, ні початку ні кінця, ні центру, ні центруючого принципу – так званої генетичної осі [68, с. 61]. Єдине, що вказано досить чітко: вхід до лабіринту – це львівська смітьярка. У кінці роману герої намагаються віднайти якусь логіку, симетрію у вуличках лабіринту, подають ідеї про те, що центром лабіринту є Море Борщів, проте автор залишає всі ці спроби розгадати таємницю нереалізованими.

На думку І. Набитовича, концепт лабіринту близький за своїми характеристиками до категорії *sacrum* і може бути топосним елементом сакрального хронотопу «...це амбівалентна таємниця, яка викликає, на думку

Рудольф Отта, *mysterium tremendum* – відчуття грізної таємниці та *fascinans* – захоплення та притягання» [115]. Дійсно, якщо вважати сміттярку сакральним простором, де стирається межа між реальним і вигаданим, то лабіринт одночасно і охороняє цей простір, і є його складником.

Також погоджуємось із дослідницею Д. Коваленко, яка вважає, що лабіринт у постмодерному романі «...не має на меті сакралізувати людину, яка його подолала, бо мета випробувань таким лабіринтом не в тому, щоб подолати його, а щоб залишитись у ньому. В межах такого лабіринту-ризми відбуваються радикальні екзистенційні трансформації героїв, пов'язані з проходженням життєвого шляху через труднощі та ілюзії цього світу, щоправда, в стилі кращих традицій іронії» [68, с. 62]. Дійсно, в такому розумінні Ю. Винничук вдається в романі «Мальва Ланда» до елементів прийому десакралізації міфологеми, іноді зміщуючи акценти з мети шляху на сам процес блукання, процес пошуку.

Отже, міфологема лабіринту в романі реалізована за допомогою інверсивного трактування та дидактичної переакцентації попередніх її смислів – не як демонічне явище, а навпаки, бажане місце, де хочеться залишитися, де можлива самореалізація та досягнення гармонії.

Семантично близькими до міфологеми лабіринту є міфологеми бібліотеки і книги. Вони стали ключовими образами-символами літератури постмодернізму. Бібліотека – це сотні книг, тисячі текстів, мільйони рядків, сюжетів, історій і думок, які утворюють специфічний лабіринт. Вона здавна символізує сховище знань, культури, пам'яті.

Масштабність, таємничість та величність є основними характеристиками бібліотеки Великої Львівської Сміттярки, в яку потрапляє Бумблякевич: «Височенні книжкові шафи нависали, мов скелі, і погляд губився у їхніх вершинах, встелених зимною імлою, з котрої, здавалося, от-от посіється густа снігова мжичка, і сам Бумблякевич відчув себе перед ними малою мурашкою – нікчемною і плюгавою. Безмірна кількість книг вражала уяву, п'янила і гіпнотизувала» [12, с. 65].

Проте надмірна гіперболізація, велика кількість нісенітниць (загублені твори Т. Шевченка, невідомі вірші І. Мазепи, рукописи Марусі Чурай, історичні трагедії Пилипа Орлика та ін.), фальсифікацій, абсурдних моментів переводять цю міфологему із сакральної сфери в комічну, гротескову.

Із міфологемою бібліотеки співвідноситься міфологема книги. Книга завжди пов'язана із знанням, силою слова, істиною, вона об'єднує в собі минуле, майбутнє й теперішнє. Будучи семантично гнучким символом, у кожному новому тексті книга може отримувати все інші значення та інтерпретації.

Роман Ю. Винничука «Мальва Ланда» починається і закінчується образом книги. На початку твору герой, перебуваючи у стані екзистенційної самотності, що підсилюється холодним осіннім пейзажем, читає книгу Мальви Ланди. У кінці – сам пише книгу, яку йому надиктовує Мальва «у дуже вузенький проміжок часу між сном і пробудженням» [12, с. 457]. Книги були основним сенсом, а то й взагалі заміняли життя Бумблякевича, коли він мешкав у Львові. Отже, книга – це можливість втекти із незатишної реальності й прожити різні життя, це ключ до іншого світу, до мрій, рушійна сила для змін в існуванні героя.

В іншому ракурсі автор міфологізує книгу, надає їй містичних та фантастичних можливостей відтворювати майбутнє, минуле і взагалі весь світ, до того ж демонструвати все на інтерактивних малюнках, «...які самі собою з'являються, міняються, живуть своїм окремим життям, і самі собою зникають» [12, с. 457]. Не обійшлося і тут без гротескності, алюзій на Біблію та містифікацій, адже книга, яку творить івритом під велінням вищої сили у сміттярці Соломон, називається «Іссахар», а це, відповідно до книги Буття, – ім'я дев'ятого сина патріарха Якова. Далі ця книга стає основою нової віри, яку почали проповідувати в сміттярці, а її тексти почали зцілювати жителів.

Отже, міфологеми бібліотеки та книги автор ретранслює в доволі традиційному символічному руслі, проте з огляду на загальний стиль оповіді часто надає їм комічних та гротескних характеристик.

Також у тексті твору залишається актуальною характерна для атмосфери лабіринту незрима присутність хазяїна. До кінця роману стає зрозуміло, що

творцем та володарем лабіринту, точніше володаркою, є Мальва Ланда, яка вивищується до рівня деміурга. На початку твору вона є творцем поезій, далі працює над укладанням енциклопедії сміттярки, досліджуючи її фантастичний світ, а наприкінці роману образ Мальви набуває гротескності та перетворюється на міфологічного творця-деміурга всього сміттярчаного світу: «Вона відокремила світло від темряви, добро від зла, радість від смутку. Вона створила лябіринт, у якому ми живемо. Розділила його на воду і суходіл. Переплела вулички і пасма гір. Простелила неба над головою і виткала зорями. Дала життя птахам і звірам, і всім живим істотам, досі не баченим. Наказала рослинам розсіюватися, а деревам плодоносити. Вона вписала наші імена в книгу «Іссахар» і накреслила закони, за якими ми живемо!» [12, с. 441]. У цьому уривку легко прочитується пародійна алюзія на Біблію і за стилем, і за змістовим наповненням.

Далі автор говорить про те, що все й усі в сміттярці є сном Мальви, знову заводячи читача у глухий кут. Н. Нев'ярович називає таку особливість побудови художнього тексту смисловою розмитістю, що «обумовлює принцип недостовірного повістування, який припускає, що ні одне із тверджень не є істинним, і в той же час кожне твердження істинне в своїй художній реальності» [118, с. 37]. Ю. Винничук такою смисловою неоднозначністю сюжету заохочує фантазію та уяву читача до співтворчості.

Ще однією важливою міфологемою в романі є міфологема дому. Міфологічна семантика цього образу визначається не стільки через фізичну присутність у певному місці, скільки через глибинні духовні зв'язки цього важливого елемента буття з людиною. Цей просторовий образ-символ у творі наділений амбівалентною міфологічною конотаційністю: чужий – рідний дім, фізичний – духовний дім.

Квартира у Львові, в якій виріс та провів усе життя Бумблякевич, була скоріше фізичним домом, з яким у нього був єдиний зв'язок – книги, що символізують його духовний дім. Після повернення із сміттярки чоловік дізнається про те, що в квартирі мешкають уже зовсім інші люди, а книги,

«...котрі ліпші, ті порозтягали, а решту миші перетрубили» [12, с. 427]. Остаточне руйнування зв'язку з фізичним та духовним домом зумовлює й активізує прагнення персонажа знайти новий.

Новим фізичним домом стає чарівний світ сміттярки, в якому Бумблякевич зумів стати героєм, здобути пошану та кохання. Адольфина ж відіграє роль дому духовного, адже вона стала втіленням його мрій та прагнень.

До міфологеми чужого дому можемо віднести палац княгині фон Шруботяг у сміттярці, покинутий родовий замок князів та маєток пана Ліндера у містечку С. Їхня велич, красива пафосна архітектура, розкішні меблі для Бумблякевича були чужими і холодними. Старий родовий замок князів взагалі за описом нагадує зловісне потойбічне місце. Переважання сірих і чорних кольорів, брама у вигляді пащі з іклами, крилаті химери на баштах, крила кажана, скрипіння, облуплені боки – все це є компонентами готичного образу замку і за змістовими характеристиками відповідає у творі зображенню чужого дому.

В індійській міфології є класичний опис місця єднання із собою – це сад із ставками, прикрашеними фонтанами, де плавають лебеді та інші водоплавні птахи. Визначально, що рідним для Бумблякевича став дім у дуже схожому топосі: там «...височіла двоповерхова будівля з бальконами і терасою. Перед будівлею розкинувся просторий сад з квітниками, кущами та молодими деревцями. За садом виблискував свічадом став, посередині якого буяв зеленню острівець із альтанкою, а до острівця провадив вигнутий дугою місток із різьбленими поручатами. По ставу плавали лебеді й качки, по греблі походжав бузьок» [12, с. 443-444]. Символічним можна вважати і той факт, що колись мама Бумблякевича вишила картину, на якій також дуже схожий пейзаж: «Бачите, вишила тут якусь панну сьлічну, палац і ставочок із лебедями» [12, с. 427]. Отже, справжню гармонію, затишок, рідний дім герой знаходить у місці, де відчуває себе самим собою і де хотіла б бачити його мама.

Варто зауважити, що у Мальви взагалі фізичного дому немає. У львівському помешканні вона давно не жила, а на території фантастичної сміттярки лише гостювала в друзів. З її перебуванням часто пов'язаний політ: на єдинорозі, на

повітряній кулі. Все це також свідчить про те, що істинний вимір існування Мальви скоріше абстрактний, духовний.

Із міфологемою дому в романі тісно пов'язана міфологема саду. У світовій міфологічній свідомості сад є полісемантичним образом, який асоціюється із космічним порядком, приборканою природою, є символом людської душі, її багатства та чистоти. Древні інки, китайці (даосизм) вважали сад – мініатюрою раю на землі. В ісламі існує уявлення про Чотири Райські Сади – Душі, Серця, Духу і Сутності, які відтворюють містичну подорож душі. Римляни також вважали сади копією раю – Елісію, де часто був посаджений виноград як символ життя і безсмертя та троянди, що символізували вічну весну-молодість [195].

В українській міфології сад був невід'ємною частиною дому, це було місце відпочинку; простір, де людина могла творити свій світ, дбати про нього. За станом саду можна було визначити і характер мешканців дому. Окрім цього, за словами В. Скуратівського, звичай висаджувати дерева навколо будинку сягає глибокої давнини, оскільки вони були оберегом для родини: «Вважалося, якщо біля хати не росте вишня, чи слива, чи яблуна, то в тій оселі правують нечисті сили» [186]. Ю. Винничук у романі також репрезентує такі уявлення, адже біля кожного дому в творі, за винятком похмурого родового замку Шруботягів, є сад. Навіть навколо щойно збудованого дому для Адольфани й трьох сестер з матір'ю одразу «сад впорядкували» [12, с. 449].

Як уже було зауважено, образ саду також пов'язаний із людськими мріями. Тому знаковим у творі є те, що львівське помешкання Мальви, яка стала мрією Бумблякевича, знаходилося в саду: «...триповерховий будинок у саду» [12, с. 28]. Образ саду зустрічається у світі сміттярки біля маєтку Купчаківен, де гостювала Мальва: «Сад був занедбаний, а проте привабливий у своїй здичавілості» [12, с. 134], «У саду аж дзвеніло від щебету птахів, і всі вони були казкових кольорів» [12, с. 135]. Опис цього саду частково відповідає міфічним уявленням про райський сад із птахами, проте Бумблякевич не залишається в ньому. Занедбаність садка свідчить про те, що Мальви там немає, а отже, і не можлива гармонія.



Сад, у якому жила мати з трьома дочками-карлицями, уособлює дикість, первісність, що цілком відповідає відьомським сутностям цих жінок: «Йшли вони через сад, геть зарослий густелезними травами, лапатими лопухами... Все тут виявляло ознаки запустіння. Здичавілі квіти повиростали до монструальних об'ємів...» [12, с. 206]. Варто взяти до уваги християнську семантику образу саду як охоронця дівочої цноти, адже в цьому саду живуть три незаймані дівчини: «Дикий виноград, спинаючись з дерева на дерево, з куща на кущ, обплів так надійно усе довкола...» [12, с. 206].

Негативну символічну конотацію має сад, який вирощує зациклений на контролі пан Ліндер. Рослини, закриті в скляну в'язницю оранжереї, символізують неволю, вимушене підпорядкування. Автор насичує опис такого саду характерними епітетами та метафорами: «тлусті ліниві орхідеї», «запаморочлива духмяність», «безнадійно скуйовджений порост». Фауна такого замкненого простору так само божевільна, сполохана, а звуки лише лякають. Проте вся ця атмосфера не схожа на природну, оскільки повністю залежить від свого власника: «Зелені хвилі рослин, голубі скелі, низенька стеля неба – все це було таке чудне і далеке від дійсності...» [12, с. 318]. Далі Ю. Винничук переводить романну дійсність у площину гротеску, доводячи подекуди її до абсурду (ковбасяне дерево, любов дерев до солі, схрещення жуків і вичесаного волосся тощо).

Зрештою ця оранжерея перетворюється у в'язницю і для Бумблякевича, який змушений, щоб вибратися з неї, рубати зарослі шаблею: «Пробиратися крізь суцільні зарослі було непросто, і доводилося рубати шаблею гінкі пагони розбуялих рослин» [12, с. 353], «Стовбури дерев проминали їх, мов колона вояків з похмурими застиглими виразами на обличчях, з напівзаплющеними очима і руками, що несли на собі небо» [12, с. 359]. У цьому випадку сад повністю перетворюється в міфічного служителя злу, підпорядковуючись волі фанатика-Ліндера.

У кінці роману наведений ще один опис саду, який абсолютно відтворює уявлення індійської міфології про ідеальне місце для медитацій, єднання із

собою та природою. Тут Бумблякевич нарешті знаходить бажану гармонію, у цьому садку має відбутися їхнє з Адольфиною весілля. У такому контексті сад стає місцем здійснення мрій, спокою та щастя для героя.

Семантично-символічні доміанти міфологем лабіринту, бібліотеки, дому та саду витворені письменником за допомогою синтезу світової міфології, українських міфологічних вірувань, деяких християнських конотацій та власне авторської міфотворчості, яка характеризується оригінальною розгалуженою системою міфопоетичної образності та гротескністю.

Торкається письменник у романі й образів першостихій, серед яких найвиразніше проявляються міфологеми води та вогню. Вода з найдавніших часів вважалася джерелом життя, оновлення, очищення, тому до неї ставилися як до святині. Згодом міфопоетична семантика води, як і багатьох інших міфологічних образів, набула амбівалентних ознак: вода могла давати життя, а могла забирати його (жива вода/мертва вода); дарувати полегшення або ставати перепоною на шляху; символізувати радість або горе.

Г. Башляр подає таку класифікацію різноманітних втілень водної іпостасі в художніх текстах: прозора, чиста/брудна, небесна/земна, стала/рухома, жива/мертва, спокійна/неприборкана [187]. Всі ці прояви водної стихії присутні й у романі «Мальва Ланда» у вигляді образів річки, ставка, потічка, дощу, сльози.

Міфологема води з позитивною смисловою конотацією зустрічається уже на перших сторінках твору: «Йому снилося, що він ще дитина, а вродлива дівчина з довгим волоссям, котра взяла його за руку й повела лугом, – Мальва Ланда... Вони бігли... Земля була гаряча і обпікала ступні. Але далеко попереду світилася річка, її яскраве проміння сліпило очі, обплутувало і тягло до себе... Прокинувшись, дуже пошкодував, що вони так і не добігли до тієї річки і не вистудили ніг...» [12, с. 27]. Спостерігаємо поєднання води із образом світла, що увиразнює її чистоту, тепло, життєдайність – для героя вона є спасінням. Земля ж, поєднана з вогнем, тут виступає агресивним началом, від якого хочеться

позбутися. Це можна пояснити втомуо персонажа від земних проблем, прагненням втекти від них, змити їх з себе, оновитися.

Бумблякевич шкодує, що не вмив ноги в річці разом із Мальвою. У цьому епізоді вбачаємо ретроспекцію міфологічних вірувань українців, що вода має здатність поєднати закохану пару. Про це пише М. Грушевський: «Вода, цей символ розмноження і парування, супроводить всі стадії того парування, почавши від новорічного, теперішнього йорданського поливання закоханих пар і великоднього обливання, та літніх грищ, коло води, і весільного кроплення водою молодих при вступі до нового двору, і обрядового умивання або купання після комори, перед вступом у супруже життя, що сильно виглядає на форму старого заключування подружжя при воді..» [32, с. 140].

Промовистим є образ замкненої під Львовом ріки Плотви, яка у романі виступає в ролі міфологічної річки Стікс, поєднуючи собою всі простори – реальний Львівський, фантастичний сміттярський та ізольоване від світу та контрольоване Ліндером містечко С. Струмок Плотви стає єдиним орієнтиром для Бумблякевича під час його блукання лабіринтами сміттярки. У цьому випадку простежується зв'язок міфологеми води з міфологемою дороги. Зображаючи потічок, Ю. Винничук вдається до метафоричної персоніфікації, наділяючи його рисами веселого, жвавого провідника: «невтомний веселун», «грайливо дзюрчав», «продовжував свій біг», «бадьорий струмок не звертав на те все страхоття жодної уваги, мужньо прориваючись вперед і вперед» [12, с. 379] та ін.

Також вода зі струмка підтримує життєдіяльність героя, втамовуючи його спрагу: «Вода й ожина були єдиним його харчем...» [12, с. 381]. Отже, автор застосовує міфологічну семантику рухомої, чистої води як провідника та джерела життя.

Абсолютно іншими значеннєвими відтінками характеризується струмок, який бачить Бумблякевича на околиці містечка С., де живе відьма та її брат: «Уздовж бровки стікав якийсь брудний і смердючий ручай, несучи на своїй поверхні листя, гілочки, мильну піну та воронячі пера» [12, с. 162]. Епітети «брудний»,

«смердючий» підсилюють загальну негативну атмосферу містичного топосу. А сухе листя, пір'я, мило – вказують на мертву природу цієї води.

Схожою за властивостями є вода, про яку згадує пані Поцілуйко: «Підвал залитий до стелі водою. Вже безліч років там чорна вода, темрява і чорні риби плавають... Чорні риби без очей» [12, с. 426]. Чотирикратні повторення характеристики темряви: «чорна», «темрява», «чорні», «без очей» і тим фактом, що у цій воді топляться миші, наголошують на мертвості цієї води. Образи чорних риб без очей символізують, на наш погляд, темну, німу, покірливу масу людей, представниками яких і є пані Поцілуйко та пані Жуковська.

Неживою видається водойма і в саду карлиць: «Посеред галяви яскрів ставок з білим лататтям, вода була прозора, але зовсім безживна, не побачив у ній жодного тремтіння – стояла в якомусь сонambuлічному безруху, а в її глибинах не виднілось ні пуголовків, ані жодного жучка» [12, с. 217]. Ставок як іпостась водної стихії поєднує в собі риси спокійної, чистої, але приборканої води, тому вона втрачає свої життєдайні властивості.

Міфологема води за своєю семантикою належить до жіночого начала, тому в міфах вода часто стає місцем проживання чарівних істот жіночої статі, як от: русалки, сирени, змії та ін. Такий міфологічний сюжет маємо і в романі: жінка-анаконда нападає на Бумблякевича під час його купання у ставку. Автор наголошує на глибині водойми («глибоке дно», «в глибинах ставка»), яка здавна викликає страх у людей, через це з'являються міфологічні уявлення про те, що «глибокі води моря, озера, криниці пов'язані з царством мертвих або місцем проживання надприродних істот» [195].

Всі проаналізовані вище іпостасі водної стихії належать до земного втілення води. Небесним її втіленням є дощ, який у романі поєднується із образом грози. Дощ має амбівалентну сутність: з одного боку, це життєдайна волога, яка потрібна всій природі, з іншого він може бути причиною хаосу, ставати негативною рушійною силою, особливо у поєднанні із вітром (повінь, ураган, буря). У творі дощ символізує очищення, а гроза, як одне із поширених

випробувань у героїчних епосах, переводить Бумблякевича на інший рівень ініціації.

Спорідненою із дощем є ще одна водна іпостась – сльози, оскільки дощ у міфологіях часто асоціювався із сльозами різних божеств. Впродовж роману цей образ зринає неодноразово то як прояв туги, то як прояв радості. У неоміфологічному контексті нас цікавить остання згадка про сльозу у творі: «Там, у блакиті, поміж хмар мигнули чийсь очі, а за мить йому на ніс упала крапля, скотилася на уста, і він відчув її смак. То був смак сльози» [12, с. 456]. Ця деталь остаточно виводить образ Мальви на міфологічний рівень неземної надприродної істоти.

Отже, у романі Ю. Винничук використовує різні втілення водної стихії у широкому розмаїтті їхніх семантичних характеристик: чиста/брудна, жива/мертва, життєдайна/небезпечна, нестримна/приборкана, небесна/земна.

Із міфологемою води тісно пов'язана міфологема протилежної стихії – вогню. Вода і вогонь у більшості міфологій – це ворогуючі стихії, але у своєму протистоянні вони якраз і є найбільш необхідними для творення життя. Вогонь уособлює чоловіче, батьківське начало, а вода – жіноче, материнське. Наприклад, українська міфологія пов'язує вогонь із Сонцем (небесне втілення). У його шлюбі із богинею води Даною народжуються Земля, Світ і Любов.

Як і вода, вогонь також має різні семантичні грані – життєдайний, священний, захисний, але може бути і смертельним та руйнівним. Такі значення цієї першостихії пов'язані із міфологічним поділом вогню на небесний, земний та підземний. Якщо небесний і земний вогонь можуть мати як позитивні, так і негативні конотації, то підземний вважався творенням зла, мав демонічну природу.

Образно-мотивна структура міфологеми вогню у романі є різноплановою, проте домінантними можемо назвати образи небесного та земного вогню, які пов'язані із семантикою захисту, випробування, пристрасті.

Спекою зустрічає Бумблякевича сміттярка: «Тут панувала така задуха, що мусив розстібнути сорочку, а за якийсь час і взагалі її скинути, відчуваючи тепер

голим тілом, як пашить цей потойбічний світ...» [12, с. 35]. Така характеристика сміттярки вказує на її приналежність до іншого простору, і вимагає певних зусиль від героя, аби подолати важку дорогу. Тож можна вважати цю іпостась вогню випробуванням, ініціацією, можливо, навіть очищенням.

Оскільки роман насичений десятками еротичних сцен, варто звернути увагу на втілення вогню як пристрасті: «очі панни горіли якимось жагучим і спраглим вогнем» [12, с. 95], «відчув увесь жар, який клекотів у Фрузиних грудях. Здавалося, там скипала розпечена лава Етни» [12, с. 98], «під долонями відчув клекотіння гарячої крові» [12, с. 210], «засмоктала його вуста, видихаючи випари гарячого вулкана» [12, с. 249], «під пальцями почув пружне персо і весь жар, який клекотів попід ним» [12, с. 269], «вона піднялася на ноги і підступила ближче, випромінюючи довкола себе жар африканської пустелі» [12, с. 297] та ін. Поєднання міфологеми вогню із почуттям жаги також мало своє втілення у давніх віруваннях. В українській міфології бог Ярило був богом сонця, кохання і пристрасті.

Втілення вогню як захисту, оберегу від злих духів бачимо в епізоді боротьби Бумблякевича із мертвою панною Мальвою. Вогонь зі свічки вивільняє героя із крижаного холоду, яким сковувала упириця чоловіка: «Волосся спалахнуло і затріщало свою офіру зі скавулінням зголоднілого звіра... обійми послабли, ноги розімкнулися, і в'язень, важко дихаючи, вирвався на свободу» [12, с. 349]. Тут вогонь виступає персоніфікованою істотою, яка з нетерпінням кидається на демонічне втілення зла, обороняючи людину. Вогонь також стає символом очищення світу від зла, оскільки у ньому згорає убита Бумблякевичем упириця: «Тіло її зробило ще один непевний крок уперед і гримнуло на килим, просто у вогонь» [12, с. 350].

Міфологема вогню реперезентована образами пекучого сонця, жаром людської пристрасті, полум'ям свічки, яке знищує зло. Письменник надає цій міфологемі різних смислів, моделюючи в художній картині твору традиційний міфологічний тип світовідчуття, який постає крізь віки із язичницьких уявлень нашого народу.

Оскільки міфологема, за визначенням філософа Х. Ортеги-і-Гассета, – це «конкретно-образний, символічний спосіб відображення реальності, який стає своєрідною формулою не лише сприйняття людиною довкілля в усіх його вимірах, а й формулою комунікативного символічного засобу встановлення зв'язку з універсальними цінностями, закодованими у міфотворчих актах, засобу гармонізації людини і природи, способу розуміння міфу як ключа до інтерпретації інших культурних явищ» [123, с. 83], то в контексті світогляду українського народу та в контексті конкретного роману «Мальва Ланда» можемо виокремити індивідуально-авторські міфологеми борщу та сміття.

Кулінарні традиції кожного етносу – це не просто їжа. «То – величезний етнокультурний пласт, який своїми коренями сягає в неймовірну глибину, до тих витоків, де поруч з міфами, піснями й обрядами, особливостями одягу й мови формувався генетичний код нації» [98]. Таким національним символом українців є борщ, який у 2022 році був занесений до списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО

Образу борщу в романі відведено доволі вагоме місце, оскільки серед усього розмаїття дивовижних страв, описаних у творі, автор наголошує на значенні цього етнічного українського символу. Справді, борщ здавна вважається основною першою стравою української кухні і поступово набуває символічних значень: родинності, гостинності.

Ю. Винничук іде ще далі, витворюючи, хоч і гротескову, проте цілу оду борщеві: «Борщ – се наш український тотем, якому ми повинні молитися і складати пожертви. Борщ – се символ світобудови, се Сонце, Місяць і Зорі, Небо і Земля, води і суходоли... Борщ – се наша українська кров. Темно-червона, хмільна і кипуча. Борщ тече в наших жилах, борщ вирує і яріє» [12, с. 69-70]. У цьому контексті можна припустити, що в образі борщу також відбувається поєднання двох стихій – водної та вогняної. З одного боку, червоний, гарячий, пекучий – всі ці характеристики притаманні вогню, з іншого, поєднує в борщі всі названі ознаки вода.

Проаналізувавши давні українські вірування, зауважуємо, що борщ часто виступає невід'ємним атрибутом різних ритуалів, багато з яких стосується віри у надприродні сили. Наприклад, задобрення борщем русалок, різних потойбічних сил: домовиків, померлих предків тощо.

У творі борщ також пов'язаний із певним ритуалом, своєрідною ініціацією, оскільки справжній український борщ «за козацьким переписом» уміє готувати лише Мальва: «Борщ своєю барвою скидався на червоне вино, він п'янив, як вино, б'ючи гарячою хвилею в груди, проникаючи в жили, збурюючи кров. Дивочуйний запах закручував голову, мовби разом з борщем вливалася нездоланна міць, душа, відважна і відчайна, скипала і підносилася, рвалася вгору, пориваючи за собою і тіло» [12, с. 126]. Отже, маємо також символічне значення борщу як козацької душі: гарячої, войовничої, бурхливої та цілісної. Автор наголошує на здатності цієї страви пробуджувати генетичну пам'ять, відчуття спорідненості з предками.

Семантична дефініція борщу як української долі продовжує свій розвиток в іншому трагікомічному визначенні: борщ – доля української нації: «Пироги такі схожі на домовини, а борщ на кров... І се наші національні страви... Які страви, така й доля народу – всенька залита борщем, вкрита варениками...» [12, с. 215]. Варто зауважити, що мати-відьма трьох дочок-чарівниць постійно варить борщ, який вони виливають. Вилитий борщ утворив містичного міні-двійника Моря Борщів, у якому в грі карлиць була повністю відтворена морська подорож Бумблякевича. Отже, в романі образ борщу має також магічну природу і є елементом двох різних вимірів фантастичного світу.

Міфологізується в творі й Море Борщів, адже, за словами капітана корабля, рідко кому вдається його побачити. Сама подорож до таємничого моря описана в дусі античних міфів, якщо не брати до уваги яскравий комізм оповіді: подорож із благородною метою, старовинний корабель з відомою назвою, дотичною до античності – «Троя», Ворота Борщів (алюзія на Гераклові стовпи), прокляття русалки і, зрештою, кораблетроща.



Спочатку море описано дуже пафосно й метафорично, з елементами гумору: «Корабель, пройшовши повз скелі, повільно й урочисто вплив у червону, наваристу юшку моря, яке парувало і дихало п'янливими запахами борщу. Пухкі бурячкові хвилі буцалися до облавка, і грайливі рожеві бризки, мов бризки крові, злітали вгору і розсипалися на ще дрібніші і блідіші, щоб, уже опадаючи, перетворитися на прозорий, з ледь помітним червоним полиском дощик» [12, с. 35]. Далі оповідь переходить цілком у міфологічну площину з властивими їй гротеском та подекуди натуралізмом. У Морі Борщів живуть русалки, одну з яких зловив на сало Бумблякевич. Через прокляття цієї фантастичної істоти на кораблі гинуть всі, хто скуштував її м'ясо.

Міфологема борщу стає в романі повноцінним образом-символом, який доповнює міфологічну семантику твору, надає етнічних характеристик простору, є певним генетичним кодом та поєднує реальність із фантастикою.

На наш погляд, авторська міфологема сміттярки також є однією з ключових для розуміння основного задуму твору. До того ж вона витворює цілу низку допоміжних символів та смислів. Ця міфологема не має глибокого міфологічного минулого, проте її можна назвати однією з провідних у сучасному світі. По-перше, накопичення сміття та забруднення навколишнього середовища є глобальною проблемою усієї планети (до речі, Львів має свою сумну історію з цього приводу). По-друге, із сміттяркою часто можна порівняти інформаційний простір ХХІ ст., адже у глобалізованому, помережаному інтернетом та телебаченням просторі знайти вартісну, правдиву інформацію буває дуже важко. По-третє, тема загубленої людини, яка не може віднайти себе й блукає на звалищах власної свідомості в пошуках свого я, семантично споріднена із значенням сміттярки. Усі ці мотиви більшою чи меншою мірою розкриті автором в романі «Мальва Ланда».

Опису сміття у творі присвячено цілий підрозділ. Гротескний, гіперболізований, натуралістичний пейзаж сміттярки Ю. Винничук щедро насичує пафосними метафорами, неологізмами, оксюморонами та нісенітницями. Синестезія запахів, кольорів, відчуттів є обов'язковим елементом такого

змалювання: «Сміття здіймалося високими мурами, випаровуючи в сонячну просторінь п'янливі запахи гнилизни і трухлявини, запаморочливі аромати скислої ярини і зброженого хліба, солодку нудь скелетів корів і коней... Волого дихав папір, затримуючи в скоцюрблених жменьках краплі соків, якими спливала сміттярка... Тиша тут остовпіла, здавалось, навіки...» [12, с. 35]. Автор надає сміттю монументальних форм, наче наголошуючи на тому, до якого жахливого стану люди привели свою планету, країну і Львів, зокрема.

Тезис інформація-сміття актуалізується в романі, коли Джавала розповідає Бумблякевичу про те, як боротися зі смертельним дротяним удавом. Виявляється, він умиць може задушити, якщо не почати розповідати йому новини: «І на ваших очах той жахливий удав починає опадати, розплітатися і сповзати з вас. Наостанок, щоб увінчати перемогу, можете ще повідомити погоду на вчора і будьте певні – тварюка здохла остаточно...» [12, с. 43]. Отже, письменник вдається до такої гіперболи, іронічно характеризуючи якість новин сучасного телебачення.

Сміттярка може символізувати підсвідомість людини, яка серед безміру хаотичних думок, комплексів, тієї ж маси інформації загубила свою цілісність, втратила відчуття справжнього щастя. До кінця роману остаточно так і не зрозуміло наскільки реальними для головного героя були події, що відбувалися у фантастичному світі. Чи не були вони звичайним маренням Бумблякевича, який після смерті матері ще більше поринув у власний вигаданий світ. Час від часу автор підкидає читачеві різноманітні загадки та натяки, інтерпретувати які складно, проте це цілком відповідає постмодерному стилю письма.

Іноді сміття в романі здається цілим живим організмом, який дихає, їсть, іноді навіть рухається – таке собі хтонічне створіння, що, «мов якась велетенська і бешкетна істота, кожного разу перетворюється у щось інше, плодячи круг себе марева й ілюзії, вилущуючи сни і образи» [12, с. 356].

Ще однією надприродною характеристико атмосфери звалища є здатність давати нове життя, адже викинуті на сміття речі тут оживають, отримують нові функції, реалізують себе інакше. Наприклад, спідня білизна стає метеликами,

вичесане волосся – тваринками, панчохи – п'янчохами (щось на зразок п'явок) і т. ін. Навіть Бумблякевич, який через сукупність різних чинників: психологічних, фізичних, емоційних – не зміг себе реалізувати ніде у Львові й був наче викинутий жорстоким реальним світом на сміття, втілює свої мрії, амбіції (не завжди правильні), оживає в такому незвичайному місці. Те ж саме відбувається й з деякими іншими героями, які потрапили до сміттярки з реального Львова: хірург, якого не любила дружина, тут створює сім'ю із русалкою; колишній торговець пивом Соломон стає проповідником; Цитрон, який не зміг здобути славу, будучи маніяком, отримує нечувану популярність як друг і соратник Бумблякевича.

В такому розумінні міфологема сміттярки є семантично близькою до теми смерті. Адже виходить, що сміттєзвалище – це проміжний простір між життям і смертю. Філософ А. Шопенгауер зазначав, що розуміння смерті може відрізнятися: смерть – знищення або смерть-звільнення: «Остаточно різні антропологічні орієнтації можуть погодитися в одному, що смерть може бути «кінцевим виявом нашої знищенності» або ж навпаки – «чистим звільненням». Смерть, що нищить, і смерть, що визволяє, – це ті дві можливості прийняття значення цієї межової ситуації в літературі» [88]. Таке сприйняття відповідає різним міфологічним уявленням про кінець життя, які кожен народ вибудовував відповідно до власного світогляду та умов існування. Міфології Сходу (японська, китайська) здебільшого ототожнюють смерть із переходом у кращий світ, тобто звільнення. У слов'янських віруваннях те, що буде після смерті, залежало від того, як людина проживе своє земне життя, тобто тут актуалізуються обидва моменти – і покарання, і звільнення.

У романі образ смерті з'являється в різних іпостасях: то в образі анаконди-змії, то жахливої упириці, то в образі «прекрасної дівчини в білій льолі з розпущеним волоссям» [12, с. 382]. І якщо перші дві однозначно символізують знищення, то третю Бумблякевич сприймає як звільнення: «можливо це і є найкращий вихід із становища – отак ураз покінчити з цим усім» [12, с. 382].

Суголосним із слов'янською міфологією є ототожнення в романі смерті з жіночим образом. Така асоціація була притаманна українським віруванням на противагу західноєвропейським, у яких смерть найчастіше мала чоловічу стать.

Варто зауважити, що тема смерті у багатьох міфологіях іде поруч із темою сну. Наприклад, у давньогрецькій міфології бог смерті Танатос живе разом зі своїм братом Гіпносом, в українських віруваннях ніч була матір'ю смерті й сну. К.-Г. Юнг у теорії психоаналізу пов'язував сновидіння з міфами та ритуалами первісної людини. Вчений вважав, що певні архаїчні уявлення, асоціації та образи продовжують жити в підсвідомості людей і проявляють себе через сон, галюцинації та марення [182].

Погоджуємось із твердженням О. Романенко, що «...сон у текстах письменників ХХ ст. виявляє тісний зв'язок із міфологією, міфологічні мотиви, з одного боку, є втіленням колективного несвідомого, а з іншого – у них просторово-подієвий ряд перетворюється на словесний, символічний, знаковий, однак такий, який може бути розшифрований особистістю» [132].

«Межуючі із божевіллям сні» були частиною життя Бумблякевича, який постійно тікав від реальності у власний вимріяний альтернативний світ. Один із таких снів стає для героя пророчим: «Мальва взяла його за руку, і полетіли вони кудись понад будівлями, в синє літепло ночі...» [12, с. 10]. Аналізуючи інший сон, коли Бумблякевич уявляє себе дитиною, а Мальву дівчиною, можемо зауважити, що з психоаналітичної точки зору така вікова градація свідчить про абсолютність довіри, чистоту почуттів персонажа, з одного боку, та про його готовність іти за нею, з іншого. Крім цього, слід зауважити, що роман починається з розділу, що має назву «Вимарювання Мальви» – тому художня дійсність твору одразу може сприйнятися читачами у двох антонімічних ракурсах – марення, що стали дійсністю, або дійсність, що цілком перетворилася на марення.

У світі сміттярки сні здебільшого транслюють нездійснені бажання героя: «полинув до омріяного палацу» [12, с. 412]; або його страхи: «Снився йому табун однорогів, що мчав хребтом сміттярки... Далі з'явився маєток Мотрі і Хіврі, він

блукав покоями у пошуках господинь і не знаходив нікого, хоча й чув їхній дзвінкий сміх» [12, с. 380].

Присутній у романі також мотив межового стану між сном і дійсністю. Такий стан у психології називається гіпнагогією, він характеризується свідомим сприйняттям образів несвідомого, можливою наявністю слухових, зорових, тактильних і логічних галюцинацій [203]. У стані гіпнагогії Бумблякевичу з'являється «снігова енеїда» – військо, яке він веде крізь сніги: «ноги грузнули в сніг, військо розбите сунуло втомлено, а вдалині сиза хурделя накручувала обрій на веретено» [12, с. 302].

Видіння продовжується навіть після фізичного пробудження героя, оскільки з балкону він бачить продовження візії: «Далеко-далеко на пласкому обрії виднілася темна вервечка, в якій угадувалися люди, що втомлено брели на захід. Був певний, що це те саме військо..., приречене на вічне блукання в снігах. Здавалося йому, що пізнає гетьмана на сірому огирі, а там одразу за ним і свого пращура в лисячій хутрі...» [12, с. 303]. Автор ніби стирає межу між маревом і дійсністю, дозволяючи розуму героя блукати в лабіринтах пам'яті й підсвідомості, видобуваючи з них спогади про минуле втілення персонажа. У такому стані персонаж відновлює свою генетичну приналежність до козацького роду.

Схожі видіння Бумблякевичу з'являються ще двічі: під час боротьби із упирицею Мальвою та під час співу русалки, коли пісня пробуджує в його підсвідомості непоборне відчуття належності до чогось величного і давно забутого. Такі надприродні можливості пісні відповідають традиційним уявленням українців про те, що вона, будучи невід'ємною частиною духовної сили нашого народу, здатна відроджувати етнічну пам'ять, пробуджувати національний дух.

У «чаклунських очах» упириці герой бачить себе в образі «гайдамаки, який щойно скінчив бій», а під час їхньої сутички в ліжку він знову опиняється в снігових заметах разом з військом. Такими візіями минуле подає знаки, руку допомоги Бумблякевичу в моменти великої небезпеки. Письменник наділяє героя

в критичні моменти життя здатністю відновлювати пам'ять, виявляти в закутках підсвідомості інформацію про минулі свої втілення, актуалізуючи мотив реінкарнації, який походить із міфологічних уявлень людини про те, що відбувається з душею після смерті фізичного тіла.

Варто зауважити, що все-таки герой не назавжди відмовляється від Мальви: в останніх рядках роману вона стає творчою музою і з'являється до героя в гіпнагогічні моменти: «у дуже вузький проміжок часу між сном і пробудженням» [12, с. 533]. Крім цього, один із її віршів, який читає Бумблякевич ще на початку роману, дуже схожий на його майбутні видіння: «...І ми тепер у сніговім полоні/Бредем в кайданах смутку й безнадії./ Та все ж бредем – зневірені прочани – / У пошуках якоїсь правди...» [12, с. 26-27]. Можливо, в такий спосіб автор вказує на вплив художнього твору на підсвідомість героя, який потім проявляється в маревах такого ж змісту, або просто грається із читачем. Адже гра з реципієнтом у постмодерністських творах охоплює всі рівні розуміння твору, тобто текст в якійсь мірі також перетворюється на гру.

Важливими елементами поезики художнього твору є час і простір. Хронотоп у романі «Мальва Ланда» складний, багаторівневий та відповідає формальному принципу побудови лабіринту-ризми. На наш погляд, події відбуваються в чотирьох часових вимірах та чотирьох просторах: час та простір реального Львова, час і простір Великої Львівської Сміттярки, вигаданий час і містичний простір у містечку С. та часопростір минулого в спогадах-видіннях Бумблякевича.

Хронотоп реального Львова визначений конкретним часом – 1993 роком та абсолютно реальними локаціями міста: Ратуша, Личаківське кладовище, район Кривчиці, вулиця Замарстинівська та інше. Автор вибудовує антиномію, адже у справжньому місті та часі Бумблякевич не відчуває себе справжнім.

Простір сміттярки існує в абсолютно іншому вимірі – фантастичному: його населяють неймовірні вигадані істоти та міфічні персонажі, в його межах надприродне стає буденним. Безліч детальних описів, синестезія запахів, кольорів, відчуттів і смаків, виконують важливу гносеологічну функцію,

оскільки письменник вибудовує власний світ. Цікавою є амбівалентна міфологічна конотаційність двох основних просторових локусів – Львова і сміттярки, оскільки те, що є нездійсненим для Бумблякевича в реальному світі, є досяжним у фантастичному.

Час в ірреальному вимірі також іде за своїми законами, він уповільнений і «загущений»: «...всі біологічні процеси тут страшенно відрізняються від таких самих процесів поза нею» [12, с. 51]. Адже два дні у світі сміттярки – це один рік в реальному світі, а один день у справжньому Львові – це два роки в ірреальній країні.

Окремої уваги заслуговують хронотопічні особливості містечка С. У його межах так само, як і в сміттярці, фантастичне та міфічне є природною частиною простору. Проте люди живуть тут зовсім інакше – у повній ізоляції від решти світу, у вигаданому Ліндером часі, який не співмірний ні з часом Великої Сміттярки, ні з часом реальним. Мешканці знають із газет, що у них 1913 рік, вони розуміють, що «приречені жити тут, а не деінде», оскільки нікому не дозволяється покидати містечко. Недаремно найбільшій уваги автор приділяє опису в'язниці, бо все місто схоже на неї: «Адже це тільки умовно визначену територію названо в'язницею, а насправді вона всюди, куди лише не поглянь. Довкола суцільна в'язниця замаскована під місто» [12, с. 304].

Варто зауважити, що письменник не називає місто, тим самим узагальнюючи його символічне значення простору, в якому людина втратила свободу. Через це містечко С. можна вважати антиутопією, оскільки автор в сатирично-іронічному тоні демонструє тоталітарну модель суспільства, коли усім керує фанатичний диктатор, який проводить над людьми «науковий експеримент», створюючи «замкнуте середовище, в якому повинні любити й поважати владу, виконуючи будь-які її накази» [12, с. 375].

Часопростір минулого, який проявляється у видіннях та снах Бумблякевича, перебуває в площині без чіткого місця, також не конкретизований час. Проте лексика доволі чітко вказує на козацьку добу: «старий гетьман», «хоругви», «булава». Можливо, так автор хоче протиставити героїв давніх і героїв

сучасності, адже Бумблякевич сам не розуміє, чому він постає у своїх спогадах таким величним: «Але це не я... Я не такий... Я не готовий ані на що, я тільки пливу за течією...» [12, с. 338]. Можна припустити, що в цьому контексті актуалізується багатовимірний міфічний час, в якому пересікаються минуле, теперішнє і майбутнє.

Підсумовуючи, зауважимо, що в романі спостерігається використання різних типів просторів, переплетення різного часу, що вказує на деякі ознаки гетеротопії, а саме: «здатність одного простору з'єднувати об'єкти інших просторів і часів, але при цьому бути абсолютно відмежованими одні від одних» [82, с. 44 ].

Отже, хронотоп у романі «Мальва Ланда» представлений співіснуванням двох основних вимірів – реальний Львів та фантастична Велика Львівська Сміттярка, особливості яких побудовані на принципах бінарних опозицій: реальне – фантастичне, міфологічне, статичне – динамічне, самотність – компанія; матеріальне – духовне; та двох додаткових – містечко С. та часопростір минулого. Часові площини у творі переплітаються, зміщуються, утворюючи темпоральну багатовимірність.



### 3.3 Комічне, гра та інтертекст як засоби увиразнення неоміфологічних доміант роману.

Світогляд постмодернізму остаточно утвердив принцип ігрового ставлення до дійсності, гра стає художньо-естетичною ознакою літературних творів цього періоду. У романі «Мальва Ланда» Ю. Винничук вибудовує особливий ігровий простір свободи думки та фантазії, поєднуючи різні види і засоби комічного: пародію, іронію, сатиру, гумор, абсурд, чорний гумор та ін. Дослідник Б. Дземидок виокремлює п'ять основних прийомів створення комічного ефекту:

- видозміну і деформацію явищ;
- несподівані ефекти;
- неспівмірність у відношеннях між явищами;
- неправильне поєднання цілком різнорідних явищ;
- створення явищ, які за суттю або за видимістю відхиляються від логічної чи праксеологічної норми [196, с. 67].

Всі ці прийоми застосовані в досліджуваному романі. Описи Великої Львівської Сміттярки у творі – це тісне переплетення комічних метафор, гротеску, контрастів, гіпербол, лексичних алогізмів, наприклад, «...нема нічого могутнішого за сміття і нічого величнішого...» [12, с. 23]. Вражають своєю художньою силою та різноманітністю оказіональні новоутворення Ю. Винничука: назви чудернацьких тварин – «майтелик», «сульфуль», фантастичних страв – «ламентация тушкована з крильцями майтеликів», «малінесія», «вуджені скраклі» та ін.

Вигадками, нісенітницями та абсурдними історіями переплетений текст всього твору. Наприклад, оповіді про те, що козаки вирощували в оранжереях банани, якими начиняли зубрів і турів; що жителі сміттярки виловлювали русалок, робили з них консерви і відправляли у Париж як кав'яр; про наявність на сміттярці оригіналів «Слова о полку Ігоревім», втрачених творів Т. Шевченка, другої частини «Вальдшнепів» М. Хвильового, невідомих щоденників П. Куліша та багато іншого. Ледь помітним на фоні всіх цих вигадок є іронічний погляд письменника на стан української літератури: «суцільне сюсюкання і загравання з

народом» [12, с. 76], коли графомани пишуть лише про те, що найбільше сприймається масою, і не порушують ті теми, які дійсно варто висвітлювати.

Доволі іронічною та промовистою є ситуація, коли навіть у такому ірраціональному «сміттярчаному» світі не люблять вільнодумства: «Коли хочете дістати в нас пристойну роботу, мусите себе стримувати від необдуманих висловлювань. Того в нас не люблять» [12, с. 45].

Вагоме місце в побудові комічної атмосфери роману займають пародії – комічне наслідування іншого твору. Подорож головного персонажа є пародією на античні героїчні міфи, а сам Бумблякевич – пародія на античного героя (на зразок Енея, Одісея, Геракла чи Ясона), що вирушає на пошуки бажаного, долає перешкоди, потрапляє в кораблетрошу, перемагає містичних істот і стає справжнім лицарем у чарівному світі.

Пародією на космогонічний міф про народження космосу з хаосу є і Велика Львівська Сміттярка, адже в романі це «...упорядкований простір із власним химерним населенням, із вигаданою автором мутаційною флорою і фауною» [137]. Космогонічні та героїчні міфи займають значну частину міфології загалом, тому не дивно, що їхні сюжети часто пародіюються. Слушною з цього приводу є думка Г. Драненко про те, що «пародія майже завжди служить ознакою того, що рецепція міфу досить широка. Згідно з міфокритичними студіями, пародія може бути визначена як особливий тип контекстуалізованої рецепції, що свідчить про певний рівень здатності міфу функціонувати в літературі й культурі» [42].

Поєднанням пародії на античні міфи та алюзії на лицарський роман-пародію Мігеля де Сервантеса «Дон Кіхот» можна назвати подвиги Бумблякевича із Цитроном: «...нерозлучна пара чоловіків, які контрастували між собою: кущий грубас і цибатий драб» [12, с. 440], які перемогли триголового змія, заманили циклопа в провалля, підкорили собі піратів, очолили повстання єдинорогів, загнали загін упирів у шахту й завалили плитами. Роман Ю. Винничука також містить елементи пародії на популярну в кінці ХХ ст. містичну літературу про вампірів.

Засобами створення пародії часто виступає бурлеск і травестія – знижене за стилем втілення високого сюжету або піднесена, урочиста реалізація низького. «Для бурлеску характерна свідомо невідповідність між змістом і формою, вживання низького стилю у значенні високого, профанація сакрального, гротеск, травестія» [92, с. 150]. Яскравим прикладом пафосного висловлювання про низьке є синонімічні ряди до слова «дупа» та піднесене оспівування її значення для українців: «Для кожного свідомого українця жіноча дупця – це брама раю, герб нації. Саме герб. На нашому гербі повинен бути обрій, на якому сходить кругла дупця з золотим промінням на тлі синього неба» [12, с. 73].

Розрізнити сатиричну та бурлескную пародію пропонує Р. Семків. Сатирична, на думку дослідника, слугує для того, щоб «...висміяти й заперечити оригінальний текст, на який, чи краще проти якого, вона спрямована; її дія незворотна, а мета – цілковита компрометація та знищення тексту-попередника» [138, с. 53]. Натомість для витворення бурлескної пародії «достатньо єдиного жесту перевертання реалій культури...Сатирична пародія народжується з карнавалу, поступово розвиваючись у давньоримські сатири та новочасну комедію звичаїв; бурлескна пародія, власне, і є карнавалом, що на короткий час ... знімає будь-які етичні та естетичні заборони та цілковито вивертає навспак звичний стан речей і реалій з культурними включно [138, с. 52]. В такому розумінні пародіювання міфів, лицарських романів, текстів та стилів інших письменників та поетів дійсно відповідає бурлескній пародії.

Наприклад, Ю. Винничук пародіює стиль Гомера або Вергілія, використовуючи віршовий розмір гекзаметр в епізодах, коли Транквіліон Пупс присвячує Бумблякевичу «славень» після вдалого полювання та коли Бумблякевич-Ціммермен у позі «римського патриція» виголошує посмертну оду на своїй же могилі. У такий же спосіб письменник пародіює багатьох інших митців художнього слова Є. Плужника, В. Шекспіра, В. Сосюру, Овідія, Горація. Пародіює Ю. Винничук також афоризми та стійкі вислови: «лучче з цицюлями жити, ніж без оних в могилі гнити», «сумніваюся – отже існую», «залиште

сподівання всі, хто входить», «чому я не жайвір, чому не літаю», «що було раніше – дірочка чи донька?» та ін.

В даному випадку можемо говорити про інтертектуальність роману, завдання якої загалом полягає в тому, щоб «відтворити в літературному творі конкретні літературні явища інших творів, більш ранніх, через цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання та явному наслідуванні чужих стильових властивостей і норм (окремих письменників, літературних шкіл і напрямків)» [92, с. 431]. Варто зазначити, що в «Мальві Ланді» здебільшого маємо справу із інтенціональною інтертекстуальністю, тобто тією, яку автор усвідомлює та реалізує навмисно.

Наприклад, перед відправленням Бумблякевича в плавання генерал Купчак називає йому гасло на випадок зустрічі з піратами: «Отже, гасло звучить так: «Дефіляда в Москві!» А відповідь: «Кров по соломі!» [12, с. 141]. Маємо дві алюзії – перша: на роман В. Кожелянки «Дефіляда (Дефіляда в Москві)», що належить до альтернативної фантастики. В ньому Україна виступає потужною геополітичною силою, що в Другій світовій війні здолала Росію й протистоїть Німеччині. Другий – на роман В. Медведя «Кров по соломі», який відзначається складним сюжетом та приналежністю до елітарної літератури.

Метою такої прихованої стилізації та інтертекстуальності, на наш погляд, є не лише досягнення комічного ефекту, а й виведення тексту на рівень високої літератури, для правильного розуміння якої читачу необхідно мати хорошу літературну підготовку, адже він «...може і повинен розгадати закладену в тексті таємницю його походження. Пошук прихованої таємниці, вочевидь, є для Ю. Винничука справжнім сенсом літератури, а тому всі його твори містять квестову складову» [138].

Іронія у творі є не тільки художнім засобом комічного, а й загалом основною тональністю оповіді, головним принципом світосприйняття автора. О. Бандура зазначає, що іронія «допомагає гостріше, дошкульніше висміяти негативні риси характеру або явища дійсності... Іронія – замасковане глузування: жало насмішки тут заховане в зовнішньо прихильній вислів, що не тільки не притупляє це жало,

а робить його ще відчутнішим» [2, с. 92–93]. Часто іронія поєднується із сатирою, яка з'являється тоді, «коли негативними виступають не окремі риси, а явище в своїй сутності, коли воно соціально небезпечне і здатне нанести серйозної шкоди суспільству. Така ситуація вже не сумісна з дружнім сміхом і народжує сміх викривальний, сатиричний. Сатира заперечує недосконалість світу заради його ж докорінного перетворення відповідно до ідеалу» [87].

Іронічний відтінок мають більшість персонажів у романі, проте найяскравіше іронія в поєднанні із сатирою проявляється в змалюванні містечка С. та його мешканців. Тут письменник часто вдається до складного комізму, що «обов'язково спонукає до аналізу і роздумів. Це гумористично-сатирично-іронічний тип комізму, який обов'язково містить оцінку, що ґрунтується на суспільному досвіді, вироблених суспільством ідеалах і цінностях» [61, с. 55].

Дивакуватий поет Мартин Кара впевнений, що для менших розчарувань у житті не потрібно шукати правди, адже вона може не відповідати внутрішнім установкам людини, зруйнувати приємні спогади. Наприклад, він не їде до своєї старенької мами, яку не бачив більше десяти років, щоб раптом не дізнатися про її смерть: «Мені набагато легше думати, що вона жива, тоді спогади про дитячі літа не ятрять мені душу» [12, с. 181].

Іронічно змальовані образи радників Кузелі й Куделі. Схожі за звучанням прізвища одразу вказують на ідентичність мислення цих героїв. Вони, як і Мартин Кара, бояться знати правду, живуть за законами, яких вони не розуміють і які їм не до вподоби, але не хочуть нічого змінювати, бо їм «...і так добре» [12, с. 203]. Всі ці персонажі є зразком обмежених людей, які існують у тих умовах, які їм створили, пристосовуючись до всього, не маючи власних бажань та амбіцій.

Аморфність, пристосуванство та відсутність внутрішнього стрижня є основними характеристиками бухгалтера Цибульки. Він служив «агентом КГБ в надії, що розживеться на квартиру...» [12, с. 232]. Проте навіть після перетворення КГБ на СБУ він, почепивши «значок із тризубом», справно відвідуючи всі мітинги, виступаючи із «запальними промовами», нічого не

отримав: «Стільки зусиль, а все намарне. А все через квартиру. За неї готовий був і душу продати, проте кому його куца душа потрібна?» [12, с. 232]. Автор наголошує на безликісті цього персонажа, перетворюючи його на гібрида з новою жіночою головою, ніби натякаючи на те, що попередня голова була непотрібною та пустою.

Безумовно, іронічно-сатиричну складову має образ пана Ліндера. Якщо в Цибульки основною характеристикою була безликість, то тут маємо абсолютно протилежну гіперболізовану крайність, адже пан Ліндер одночасно виконує роль лакея, садівника, повара, гувернера, загону жандармів, комісара неіснуючої поліції (роль поліції теж його), начальника в'язниці, ката, адвоката й прокурора, а також самого бургомистра, якого ніхто й ніколи не бачив.

За допомогою іронічних засобів деформації ідіом, письменник називає бургомистра, а отже, Ліндера, всюдисущим: «... як Господь. Він і тут, і ніде, зараз і прісно, він водночас у всіх кабінетах, на всіх поверхах, але – тільки на долю секунди» [12, с. 171], та порівнює із невловимим промінцем, сплеском і «п'янливим запахом матіюли». Така семантична несумісність порівнянь із образом фанатичного правителя активно служить для витворення іронічного тону, крізь який Ю. Винничук знову ніби ненароком висловлює гірку правду: «Народ спить. Нікому нема діла ані до ближнього, ані до проблем нашого міста. Кожен живе сам у собі. А влада цим користує» [12, с. 281].

Прізвище комісара поліції «Ліндер» німецького походження і, з одного боку, вказує на те, що це людина суворого порядку та дисципліни, а з іншого, має значення «м'який, поблажливий». Окрім такого семантичного протиріччя в назві, письменник вдається до сатиричної гіперболізації усього образу, оскільки відчуття невпевненості та постійної підозрливості доводять пана Ліндера до того, що він заводить папку з доносами навіть на самого себе. Живучи під гаслом «сумніваюся – значить існую», комісар створив цілу картотеку доносів: «Цю скарбницю я komponував по дрібках, по словечкові визбирував. Хтось два слова сказав, а я вже цілу ідею розвертаю, Хтось лише подумав – а я і його в

картотеку!»), бо «невисловлені думки – найстрашніша зброя проти держави» [12, с. 257].

У своєму прагненні «видресувати людей» пану Ліндеру замало природних способів, тому він прагне оживити графиню та її сина, аби заволодіти таємним закляттям, «завдяки якому можна наслати мор на великі терени й знищити маси населення» [12, с. 369]. І все для того, щоб перетворити людей на акторів, котрі мовчки будуть виконувати свою роль: «Народ мусить настільки захопитися тим, що відбувається перед його очима на сцені, щоби зовсім не помітити, як і сам стає частиною вертепного дійства, де кожному відведено таку просту, але яку ж відповідальну роль – порошинки!» [12, с. 317].

Пан Ліндер втілює образ фанатичного диктатора, який ховається за маскою гарного хазяїна. Він перетворив усе містечко на експериментальний замкнений простір, в якому люди позбавлені прав, живуть за законами й приписами від влади, виконують рутинну й беззмістовну роботу, втративши будь-який сенс існування. Очевидно, що автор витворює абсолютно інший простір, який частково відповідає державному устрою країн із диктаторською формою правління, гіперболізуючи його, надаючи гротескних рис, можливо, натякаючи, у що можуть перетворитися такі держави.

Сатирично зображений найкращий донощик комісара пан Кнедлик, який, за словами Ліндера, «виконує надзвичайно важливу місію» – пише «художньо довершені доноси» за стилем нічим не гірші за романи Бальзака. Автор відверто іронізує та глузує з такого роду службовців, адже пан Кнедлик простежує не лише висловлювання й дії в'язнів, а й «записує всі їхні думки».

Сатира загострюється в зображенні життя самих ув'язнених, які виконують абсолютно беззмістовну роботу: за наказом комісара котять великі камені з місця на місце, викопують і закопують ями. Тут автор залучає міф про Сізіфову працю: «фантастична праця – важка і виснажлива у своєму неіснуванні, в даремності і безглузді» [12, с. 306]. Найабсурдніше у цьому те, що всю важку роботу в'язні лише імітують, прикладаючи, проте, неймовірних зусиль.

Абсурдними виглядають також відмова в'язнів ліквідувати ґрати, оскільки «...вже сам факт існування постанови про ліквідацію ґрат дає усі підстави вважати, що їх просто нема, а отже й ліквідувати нема що» [12, с. 309], та опис страти революціонера, який, за свідченнями донощиків, «розкидав по місту листівки», хоч це був звичайний чистий папір.

Ю. Винничук доводить алогічну та непотрібну працю урядовців і чиновників містечка до повного безглуздя. Адже службовці, займаючись різноманітними паперами, врешті перестають звертати увагу на їхній зміст і важливість для громадян, тому метою їхньої роботи стає єдине завдання – «доставити папери за призначенням», незалежно від того, в якій кількості і якому стані.

Загублені й пом'яті «папірці» підбирають на підлозі інші службовці, нумерують їх у порядку знаходження й несуть прасувати, щоб оновлені документи підшити відповідно до нумерації, незважаючи на їхній зміст і призначення. Так цикл абсурдної роботи замикається. Автор обіграє поняття порядку, описуючи цілком протилежні речі, які насправді лише створюють ілюзію впорядкованості: «А порядок понад усе. Яка різниця, у якій папці знаходиться той чи інший папір? Головне, що він десь таки є і ми про нього знаємо» [12, с. 171].

Варто зауважити: «наявність абсурду, що спирається на потенційність значень, відрізняє міфологічну оповідь від реалістичного опису подій. Узагальнення абсурду становить концепція дива як спонтанного, неймовірного перебігу подій. Спонтанність усвідомлюється і через образи долі, особистого життєвого шляху, через перебіг випадковостей та фатальний збіг подій» [180, с. 51]. Тобто, можемо стверджувати, що неоміфологізм присутній на усіх рівнях оповіді й на гумористичному, зокрема.

Сатира на чиновницький апарат поєднується із сатирою на сімейне життя, в якому люди розучилися любити, поважати один одного та йти на компроміс. Якщо когось одного із членів родини не влаштував інший або чимось не догодив, бургомістр вирішував це питання: виписував «бумагу», що людина вмерла, і та мусила жити життям тіні, не маючи ні на що прав, проте мовчки



виконуючи всі ті ж функції, що й раніше. У цьому епізоді іронія шляхом доведення дійсності до абсурду дискредитує існування такого суспільства. Із цим пов'язані такі прийоми як деталізація, опис натуралістичних подробиць, комічні діалоги, нісенітниця та парадокси.

Образ містечка С. має усі ознаки метажанру антиутопії, оскільки являє модель деструктивної влади та держави, які перетворили суспільство в стадо без мрій і прагнень. Про такий світ згадує на початку роману пан Зеньо (також використаний Ю. Винничуком відомий персонаж із львівських анекдотів): «Бо коли весь світ перетвориться на суцільну сміттярку, то щезнуть всі людські поривання, бажання і мрії» [12, с. 40].

Ю. Винничук торкається в романі й екологічної проблеми, іронічно викриваючи байдужість людини до забруднення навколишнього середовища. Промовистим є пафосний газетний заголовок «Українське сміття здобуває світ», адже, за свідченням княгині сміттярки, «за продукуванням високоякісного сміття ми обігнали всі країни Європи» [12, с. 126]. У цій фразі прихована сатира і на сумнівну якість товарів, вироблених багатьма українськими підприємствами, власники яких дбають лише про власну наживу; і на екологічний стан країни. Варто наголосити, що навіть на території фантастичного краю однією з найнебезпечніших істот є поліетилен, що душить мандрівників.

Сарказмом, гіркою іронією пройнятий уривок, стилізований під гетьманську пафосну промову: «Чи волите під султана лягти турецького, віри басурманської, чи під короля лядського, віри лядської, а чи під царя-батюшку московського, єдиноутробного, віри вірної? Бо ж не виграє нас ніхто та удатно, як Москва-матушка, на всі боки перевертаючи, у всі шпари нам зазираючи... » [12, с. 201].

Письменник настільки тонко поєднує іронію й пародію із серйозною проблематикою, яскраво демонструючи іронічно-пародійні елементи, що читач не одразу може помітити важливі питання, які порушує автор у творі. Наприклад, що українцям потрібна тверда влада: «...це мусить бути чоловік твердих переконань, незламної сили і несхитної віри» [12, с. 118], або про те, в якому стані знаходиться наш народ: «Мільйони українців – це сіра

напівписьменна маса, затовчена й забита, принижена й сплюгавлена. Маса, котра прагне хліба й видовищ. Весь схід України позбавлений державницької ідеї» [12, с. 118].

Варто зазначити, що сатира та іронія в романі тісно переплетені з гумором, який разом із нісенітницями, буфонадою й гротеском часто підсилює абсурдність тексту. Дослідники комічного виділяють ситуативний і мовний комізм. «Ситуативний комізм – це невідповідність між реальною ситуацією та ідеальним уявленням про неї. Мовний комізм створюється за допомогою зображальних і виражальних засобів кожної національної мови» [87]. У романі письменник застосовує обидва види комізму, часто поєднуючи їх задля більшого гумористичного ефекту.

Гумористично реалізовані стилізації під сакральні тексти чи під ораторські виступи, які автор здійснює в дусі постмодерного карнавалу, є яскравим прикладом поєднання ситуативного та мовного комізму. Влучним є твердження Семіха Кая про те, що в романі «семантика «культовості» увиразнюється за допомогою образів Соломона, міфічної книги «Іссахари» з відповідями на всі питання, Дзюня, який зцілює іменем Мальви Ланди, та апостолів» [137].

Карнавальне існування – це простір, в якому зникають усі суспільні правила та заборони. Елементами карнавальної культури є гумористичні паради, що характеризуються перевертанням з ніг на голову усталеного порядку: дурники, стають королями, їх супроводжують карлики, кумедно одягнені блазні. Багато з цих ознак ми вбачаємо в романі, наприклад, недолугий у реальному світі Бумблякевич перетворюється у фантастичному вимірі в справжнього героя, його супутники теж доволі комічні та дивакуваті персонажі – все це дуже нагадує карнавал.

Автор надає гумору національного забарвлення за допомогою передачі комічного стилю мовлення персонажів, зокрема корінних львів'ян. Наприклад, щиро насичене особливостями львівської говірки безперервне торохтіння пані Мокрицької: «Ліпше відразу, прошу вас гречно, фулюйте звідси і не куди, як на сусідню вулицю, бо там під числом шестим жиє така марципанна, таке

янголятко, такий слічньоток, таке пуп'яно, така Божа роса, що будете мі ще на цвинтар кіти носили, гди я помру, за то, жи вас так висватала..» [12, с. 29]; поважні розмови пані Жуковською із пані Поцілуйко: «Життя таке, жи най го качка копне...» [12, с. 423].

Діалект, яким так часто послуговується Ю. Винничук з метою створення місцевого колориту, називається львівською говіркою, інакше гварою. Це особливе мовне явище, що сформувалося у Львові в результаті змішання південно-західних говорів української мови, польської мови, з елементами німецької та єврейської лексики [103]. Слушно з цього приводу зауважує О. Калита, що каламбур, гра слів завдяки національним особливостям гумору та національно-мовній формі постають перед нами з особливою виразністю і зберігають особливу національну красу й колорит, що майже не передаються засобами іншої мови [61, с. 26].

Гумор наскрізь пронизує всю романну дійсність: від побутового рівня, особистих переживань, інтимних моментів та до опису державних справ. До найбільш активних засобів реалізації гумору можемо віднести гумористичні порівняння, комічні метафори, алогізми, неспівмірність у поєднуваних явищах, кумедні власні імена. Наприклад, гумористичний характер мають пафосні промови про важливість та величність сміттярчаного королівства у світі, адже княгиня Андорри посвятила князя Шруботяга в лицарі Золотої підкови й «потвердила право на українську корону. Мілітарну поміч на випадок військового заколоту обіцяв король Монако, а президент Мальти підписав зобов'язання допомогти збіжжям» [12, с. 62-63]. Цікаво, що всі ці країни в реальній дійсності є одними з найменших у світі, тому ні збіжжям, ні зброєю допомагати не могли б нікому. В такій неспівмірності актуалізується комізм та абсурдність ситуації. Але знову ж гумор зорієнтований на тих, хто розуміється в географії.

Комічно змальована сцена втрати Бумблякевичем цноти, якій присвячений цілий підрозділ, еротичні епізоди із карлицями. Основними засобами тут стають бурлеск, надмірний пафос, гіперболізовані поетичні описи й гумористичні

метафори, повтори, комічні ситуації та вислови, стилізація під сакральні тексти. У романі письменник застосовує гру слів: «сексофонний стогін», «зюйд-зюйд-фест»; використовує смислові оксиморони: «І тільки тут, на сміттярці, ім'я моє очистилося». Все це створює несподіваний комічний ефект та надає розповіді різноманітних гумористичних відтінків.

Використання каламбурів, параномазія, гра слів надають жартам яскравості й гостроти та створюють ефект двозначності. Наприклад, ситуацію неоднозначного тлумачення викликають міркування Бумблякевича про божевільню: «А мені там сподобалося. Такі гарні люди! Божевільні насправді не там, не в лічниці на Кульпаркові. Вони поза нею. А там живуть осяяні космічним розумом. Кульпарків – це наш Тибет... Одного разу ми, вар'яти, вирішили собі якимось, що ми нормальні, бо нас більшість. А ті, нормальні, опинилися у меншості і стали для нас вар'ятами» [12, с. 81]. При цьому героя теж осяяло, і він «...збагнув сенс життя» та опинився у сміттярці. Тут автор вчергове заплутує читача, натякаючи на те, що, можливо, всі пригоди є вигадкою хворого мозку Бумблякевича.

Варто наголосити на важливій ролі чорного гумору в романі. Чорний гумор – це «гумор з домішкою цинізму, комічний ефект якого полягає в глузуваннях над смертю, насильством, хворобами, фізичними каліцтвами або іншими «похмурими», макабричними темами» [86]. Ю. Винничук майстерно застосовує цей вид комічного і є, за словами Г. Косаревої, «одним із його засновників в українській літературі» [78, с. 305].

Для чорного гумору «ключовим поняттям є іронія, як спосіб існування в світі, як фундаментальний принцип інтерпретації всього, що в цьому світі відбувається» [86]. Таке світовідчуття породжує використання специфічної оповідної стратегії, для якої є характерним пародіювання міфів та стереотипів, сприйняття світу як хаосу, нелогічна сюжетна незавершеність чи фрагментарність, різноманітні вигадки та гра з читачем. Всі ці засоби використовує Ю. Винничук, надаючи своєму гумору особливої дотепності: «Я знаю цю сміттярку як свої штири пальці. Знаєте чому штири? Бо п'ятого мені

щур відгриз! Але то байка. Він скінчив ще гірше – пішов на печеню...» [12, с. 39] або «Скручував голівку так удатно та безгучно, що, здавалося, не курку він соборує, а якусь бадилінку рве», чи: «А коли вішають, це дуже важливе, аби в роті не пересохло, бо тоді смерть є суцільною мукою» [12, с. 277].

Елементами чорного гумору насичений епізод плавання на кораблі до Моря Борщів: «Чесній жінці путь відома – зламай ногу, сиди вдома» [12, с. 143], «Вона, бідачка, й не надула, пішла на дно з голою дупцюю» [12, с. 144]; знайомство з бухгалтером Цибулькою, смерть кота Гицеля: «Ай, то молі, молі, страшні молі! Потрубили Мацька» [12, с. 421]. Флегматичні розмови пані Жуковської з пані Поцілуйко також наповнені чорним гумором, який підсилює загальну абсурдність твору. Приміром, про смерть її чоловіка через любов до пиріжків: «Так із пиріжком в писку помер...Вдавився, бідолаха» [12, с. 425]; про її нездатність втопити котенят чи мишей через надмірну чутливість, тому вона їх закривала в банку: «Я їх акуратно складала в трилітровий слоїк, закривала пластиковою покришкою і ставила на полицю» [12, с. 425].

Очевидно, що основним об'єктом чорного гумору є смерть і все, що з нею пов'язане. У романі «Мальва Ланда», наприклад, Бумблякевич асоціює свою померлу матір із металевими покришками, на які він проміняв усі її речі: «Мама перетворилася на металеві покришки, і тепер вона буде жити у кожному слоїку, закрученому на зиму – в помідорах, огірках, у баклажанах і перцях, у шпаргівці і кляйфйорах, у сливах і грушах. І він відчув, що ніколи не зможе відкрити такого слоїка» [12, с. 18], або оранжева труна на столі, в якій спить бабуся Мартина Кари, бо більше немає місця в хаті. Це відповідає твердженню Е. Фромма, що чорний гумор виражає іманентну присутність в людській психіці прагнення до життя і одночасно – до смерті [191, с. 51].

З гумористично зображеною темою смерті пов'язаний і образ Цитрона, якого Бумблякевич урочисто назвав теоретиком діалектичного вбивства, оскільки схема його вбивств базувалася не на якихось збоченнях, а на логіці: «Я ж нормальна людина! У мене немає абсолютно ніяких збочень. Жінок я душив винятково з двох причин. Перша:...більшість маньяків спеціалізувалася саме на

тій ліпшій половині людства. Я вирішив не відриватися від традицій. Друга: ... жінок все ж таки куди легше душили, ніж чоловіків. Але була ще й третя: ... жінок убивають самі маньяки, тому й ніхто не намагатиметься шукати вбивцю серед цілком нормальних людей» [12, с. 385]. Монолог побудований на суперечностях та гіперболізованій серйозності міркування, що створює комічний ефект. Чорний гумор у моделюванні образу Цитрона поєднаний з іронічно-сатиричним зображенням слідчих, які «жодного разу навіть не занюхали» слід убивці навіть тоді, коли він «...вже серед вулиці на очах в народі душив своїх жертв...» [12, с. 384]. Комічно, що своєю недолугістю та невмінням відшукати злочинця, слідчі знищили у ньому будь-яке бажання убивати.

На наш погляд, історія про Цитрона – людини, що будь-яким способом бажала прославитись, хай навіть через убивства, є пародією на міф про Герострата. Правда тут слави негідник так і не отримав, тому подався шукати щастя у фантастичний світ сміттярки.

Ю. Винничук впродовж твору веде гру з читачем на багатьох рівнях – смислового, підтекстового та мовного. Сміслова і мовна гра проявляється за допомогою різних засобів: від неприхованої іронії в розмірковуваннях про політику, літературу, роботу урядовців та ін. до каламбурів різних видів, що будуються на звуковій подібності та етимологічній грі словами, у прихованому або явному абсурді, алогічному поєднанні смислів.

Різноманітні міфи, які складають основу твору, утворюють також і систему знаків. Важливу роль у цій системі відіграють імена персонажів, що часто мають промовисту характеристику. За твердженням С. Ярової, власні назви є обов'язковими елементами казкового та міфічного дискурсу й несуть когнітивне, семантичне та комунікативне навантаження. В іменах може міститися важлива інформація з підтексту, вони можуть вказувати, якими автор створює своїх героїв, яка їхня роль і поведінка у творі і яку інформацію через них автор прагне донести читачеві [185, с. 232]

У романі «Мальва Ланда» імена персонажів, окрім виконання семантичної та когнітивної ролей, є також елементами загального комічно-іронічного настрою твору. Деякі імена неспівмірні з професійним заняттям героїв. Наприклад, охоронець сміттярки, військовий офіцер, має комічне пестливе ім'я Льольо Пуцук, яке зовсім не відповідає його службовій посаді. Імплицитну характеристику мають імена головного героя Енея Бумблякевича (ім'я прямо не називається) та Мальви Ланди, провідника пана Зеньо (комічний персонаж із львівських анекдотів), прізвище князів Шруботяг (галицький діалект – означає викрутка), поета Транквіліона Пупса (ім'я не відповідає прізвищу), фанатичного диктатора пана Ліндера (німецьке походження, проте значення «м'який») та ін.

Експліцитне значення мають імена Гицля (той, хто займається відловом безпритульних тварин), Цитрона (скорочений псевдонім Цитриногого Вбивці), Соломона (десакралізація славетного мудреця). Гумористичну роль відіграють імена, вжиті лише в пестливій формі, що характерна для української мови: Фрузя, Хівря, Мотря, Олюнька, Дзюньо, Цибулька. Таким чином, імена героїв у романі виконують цілий комплекс характеристик: семантичну, гумористичну та асоціативну.

Отже, сміх у романі представлений в різних варіаціях: гуморі, іронії, сатири, гротеску, пародії та ін. Через його глибоке семантичне навантаження та легкість сприйняття реалізується наративна стратегія автора, який має мету емоційно впливати на читача, підіймаючи при цьому важливі проблеми.

Домінуючим у творі є пародійно-комедійне начало, гротесковість у описі подій і змалюванні персонажів. Мовний комізм виражається в стилізації під інші твори та авторів, застосуванні львівського діалекту, тобто орієнтації на розмовну мову, широке використання лексичних алогізмів, оказіональних новоутворень, нісенітниць. У художньому арсеналі письменника знаходимо такі засоби: моделювання суперечності за принципом оксюмору, використання звукового метатезису та асоціативної іронії, доведення певних моментів до ситуативного абсурду.

Проведений аналіз роману «Мальва Ланда» свідчить, що калейдоскоп міфологічних образів і символів, алюзій на міфи й на твори світової художньої літератури, застосування трансформованих та авторських міфологем, майстерно вплетені Ю. Винничуком у художню тканину твору, семантично навантажені власні назви, які влучно характеризують героїв, розмаїття комічних засобів та елементи чорного гумору – все це відповідає неоміфологічним принципам побудови твору.



### **Висновки до III розділу**

Отже, особливості неоміфологічної поетики роману Ю. Винничука «Мальва Ланда» ґрунтуються на контамінації різних міфологічних сюжетів, образів, символів, міфологем та міфем, на численних міфологічних алузіях та ремінесценціях. Образна система у творі витворена відповідно до особливостей неоміфологічного світогляду. Письменник, трансформуючи та деконструюючи відомі міфологічні сюжети, використовуючи міфологеми та міфемми, створює цілу низку героїв сучасного світу, чії образи наповнені глибоким символічним значенням, психологізмом, іронічністю та пародійністю. Неоміфологізм проявляється у творі на багатьох рівнях – ономастичному, сюжетному, змістовому та ідейно-символічному.

Центральний персонаж створений автором за допомогою трансформації міфемми (імені античного героя), видозміни семантичного коду міфологем шляху та лабіринту, принципів дегероїзації, поєднання гротеску, гумору, іронії та пародії.

Поєднуючи реальність та вигадку, переплітаючи різні світові міфології та традиційні українські казкові сюжети, алузії на історичні постаті, елементи готики, автор вибудовує персональні мікроміфи навколо багатьох інших персонажів – Транквіліона Пупса, княгині Дгмари фон Шруботяг та її сина, сім'ї трьох карлиць і їхньої матері.

На багатьох символічних рівнях постає в романі образ Мальви Ланди: як фантазія-марево, творець, мрія, шлях до себе, творчість, муза, Україна. Загадкова жінка стає провідником між реальним та фантастичним світом, між матеріальним та духовним.

Доповнюють перелік незвичайних персонажів образи Лютеції та Адольфینی, для моделювання яких автор за допомогою гротеску, поєднання наукових фактів та фантазії, трансформує міфи про гібридних істот та вампірів.

Галерею міфологічних персонажів роману утворюють образ однорога, демонологічні образи русалки, відьми, упиря, перевертня, привида, мерців та змії. Вони також витворені способом трансформації відомих міфологічних

сюжетів, синтезу рис із української та світової міфологій та надання індивідуально-авторських, часто гротескних характеристик. Особливої уваги заслуговує образ русалки, в описі якої поєднані ознаки української та європейської русалок і сирени. Автор деконструє первісні міфи та створює власний, у якому русалки поділяються на річкових, смітєвих та борщових.

Знаковими для художнього континууму роману є універсальні міфологеми дороги, лабіринту, бібліотеки та книги, дому, саду, смерті та сну, першостихій води, вогню; та авторські міфологеми борщу і сміття.

Міфологема дороги є невід'ємним елементом ініціації героя, шляхом від буденного в незвичайне. Йдучи за мрією, проходячи різні випробування, Бумблякевич врешті знаходить гармонію у фізичному та духовному аспектах свого життя. Міфологема лабіринту в романі втрачає негативну конотацію та отримує нові символічні значення: людська підсвідомість, шлях до мрії, очищення, втеча від чужого світу та самотності, живий організм, текст як лабіринт. Схожий за структурою на ризоматичний, він уособлює в собі одночасно й охоронця сакрального простору, і його частину, стає місцем спокою для героя. Міфологеми бібліотеки та книги також за своїм символічним значенням є своєрідними лабіринтами знань, історії та культури. Надмірна гротескність в описі, поєднання нісенітниць та абсурду змінюють сакральну семантику цих образів на комічну.

Важливою міфологемою є у творі міфологема дому, яка представлена антитетичними дефініціями: свій-чужий, матеріальний-духовний. Представлена тут також міфологема саду – захисника дому та символічного виразника його внутрішнього наповнення.

Серед образів першостихій найяскравішими у романі є міфологеми води й вогню, представлених у різноманітних іпостасях та смислових конотаціях: від захисту до руйнівної сили.

Семантично-символічні домінанти названих універсальних міфологем створені письменником за допомогою поєднання їхніх особливостей із світової міфології, українських міфологічних вірувань, деяких християнських конотацій

та власне авторської міфотворчості, яка характеризується оригінальною розгалуженою системою образності та гротескністю.

До авторських міфологем відносимо міфологему борщу і сміття. Яскравий виразник української кулінарної культури – борщ, набуває у романі міфологічних рис. Він стає елементом ініціації, здатний відновити генетичну пам'ять, стає символом української долі. У гротескно зображеному Морі Борщів Бумблякевич проходить випробування, тут автор трансформує схожі сюжети з античної міфології. Міфологема сміття у творі також має ряд символічних значень: забруднена планета, засмічений інформаційний простір, загублена в сучасному світі людина. Важливими для витворення неоміфологічного контексту роману є також образи сну, марення та гіпнагогічного стану – між сном і дійсністю.

Простір в романі «Мальва Ланда» має ознаки гетеротопії, оскільки представлений різними типами топосів, що взаємодіють між собою: реальний Львів, фантастична сміттярка, закритий простір містечка С. та засніжені простори у видіннях Бумблякевича. Події відбуваються в чотирьох часових вимірах: 1993 рік у Львові, сповільнений час у просторі сміттярки, вигаданий час у містечку С. – 1913 рік та минуле з візій Бумблякевича.

Основною ознакою оповіді є пародійно-гумористичний та іронічний стиль письменника, який демонструє своєрідність світосприйняття та естетичного смаку автора, та відповідає неоміфологічним принципам побудови тексту. Описуючи своїх героїв або навколишній світ, автор застосовує комічні метафори, гротеск, лексичні алогізми, нісенітниці, абсурдні висловлення та історії. Важливу роль у побудові комічної атмосфери роману займають бурлескні пародії та альянзи, часто створені за допомогою інтенціональної інтертекстуальності.

Іронія та сатира є домінантними у зображенні містечка С. та його жителів. Особливо яскраво це проявляється у змалюванні образу пана Ліндера, який втілює образ фанатичного диктатора, що перетворив усе місто на експериментальний замкнутий простір. Сатира та абсурд – основні засоби опису діяльності урядовців та чиновників. Образ міста загалом можемо назвати

антиутопічним, оскільки воно демонструє модель деструктивної влади та держави.

Гумор у романі представлений в основному нісенітницями, буфонадою та гротеском. Письменник використовує мовний та ситуативний комізм, часто поєднуючи їх задля підсилення гумористичної тональності оповіді. Прикладом такого поєднання є стилізації під сакральні тексти та ораторські промови, здійснені в стилі постмодерного карнавалу. Використання автором львівської говірки надає твору виразного колориту, а каламбури та параномазія посилюють комізм. Важливу роль у романі має також чорний гумор, який проявляється через сміх над трагічним, у нелогічності дій персонажів та семантичній фрагментарності. Частиною загального гумористично-іронічного настрою є імена персонажів. Впродовж твору автор застосовує гру з читачем на мовному, смисловому та підтекстовому рівні. Всі проаналізовані засоби підсилюють та увиразнюють неоміфологічні домінанти роману.

## РОЗДІЛ VI.

### МІФОРЕАЛІСТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ РОМАНУ «ТАНГО СМЕРТІ»

#### 4.1 Неоміфологічна трансформація мотиву вічного повернення у романі.

Одним із головних онтологічних запитань людства є питання про те, що відбувається з людиною після її смерті. Спроби розгадати цю таємницю часто лежать у площині міфологічного світогляду. А. Бергсон вважав, що «...головною метою міфотворчої уяви є протистояння прагненню інтелекту розірвати суспільну зв'язність на користь особистої ініціативи і свободи. Міфологія і релігія є оборонною реакцією природи проти розкладаючої сили інтелекту, проти інтелектуального уявлення про неминучість смерті... міфи мають позитивну біологічну функцію в підтримці життя і попередженні ексцесів інтелекту, загрозливих суспільству й індивідові» [161, с. 115]. У такому розумінні за допомогою міфів свідомість людини намагається перебороти страх перед невідворотним моментом, який настає у житті кожного.

Спробою пояснити, що буде після закінчення людського життя, є ідея вічного повернення. Вона пов'язана з первісною вірою в тотожність певної людини з тотемним предком, який оселяється в її тілі. Письмове відображення ідеї перевтілення має свої витoki в давньоіндійській і давньокитайській міфології та полягає в тому, що душа постійно повертається на землю, проживаючи нове життя в іншому втіленні.

Переродження душі є основним неоміфологічним мотивом роману Ю. Винничука «Танго смерті», що був нагороджений премією Книга року ВВС у 2012 році. Дотепний чорний гумор, численні алюзії та ремінесценції, містифікації та інтертекст, комічні ситуації, колоритна львівська говірка, натуралізм в описах воєнної дійсності, витворення власного міфу про реінкарнацію – все це є основними характеристиками твору.

Елементи теорії переселення душ – реінкарнації, вперше згадуються у найдавніших священних текстах індуїзму Ведах, наприклад, Рігведі – збірці гімнів присвяченим різним міфічним божествам. У буддійській міфології

Древнього Китаю є думка, що для того, аби досягнути рівня Будди, душі потрібне не одне земне втілення, оскільки це одна з найвищих досконалостей, якої можна досягнути. У «Джатаках» – оповіданнях про народження, сам Будда розповідає про сотні своїх минулих тілесних перевтілень, в кожному з яких він проходив певні випробування та вдосконалювався.

Виникнувши в індійських та китайських міфологічно-релігійних вченнях, ідея постійного повернення душі посіла вагоме місце в світовій культурі та набула масштабного поширення. Її підтримували давньогрецькі філософи Емпедокл, Піфагор, Платон, Сократ,. У Середньовіччі та Відродженні також були прихильники такої концепції, наприклад, Джордано Бруно, якого спалили не тільки за його астрономічні погляди, а й за вчення про реінкарнацію. Доктрини реінкарнації дотримувалися Вольтер, Й. В. Гете та ін.

Вченням про переселення душ всерйоз зайнялися в ХХ ст. психологи, психіатри та парапсихологи, застосовуючи регресивну терапію та дослідження дитячих спогадів пацієнтів. Філософську складову циклічної концепції світу розробляв Ф. Ніцше, зазначивши: «У світі «вічного повернення» у будь-якому прояві дійсності проступають його минулі й майбутні реінкарнації» [118, с. 27 ]. Тобто феномен постійного повернення став посередником між міфологією, релігією та наукою.

Очевидно, що художня література не могла оминати таку тему. Особливо активно до неї звертаються митці ХХ – ХХІ ст.: Р. Бах, Г. Гессе, Дж. Джойс, Дж. Лондон, Дж. Селінджер, та ін.

Ю. Винничук у романі «Танго смерті» також порушує цю тематику, проте автор витворює власний міф, використовуючи мотив перевтілення душі із міфологічних та релігійних вірувань, трансформуючи його та надаючи нової семантики. Відповідно до авторської міфоконцепції душа постійно перероджується, отримуючи нове земне втілення: «Людська душа, покинувши тіло, через якийсь час – а це може бути і за рік, і за двадцять чи за сорок років – народжується знову в новому тілі, але вона про своє попереднє життя нічого не пам'ятає» [15, с. 98]. Окрім цього, «людей, які спілкувалися в попередньому

житті, були близькими чи родичами, у наступному знову якась сила притягує, вони, не усвідомлюючи цього, знову контактують, дружать чи закохуються» [15, с. 299]. Проте щоб згадати попереднє своє втілення, людина перед смертю повинна чути мелодію з дванадцяти нот, а тоді почути її в наступному житті, «... аби хтось із цих перевтілених людей прозрів, він мусить почути мелодію» [15, с. 299].

Отже, основною умовою свідомої реінкарнації душі в романі є музика з дванадцяти нот, що ніби утворює тунель у пам'яті, даючи можливість згадати своє минуле життя. Віра в надприродні властивості музики також бере початок у міфології. Первісні шамани, наприклад, могли спілкуватися із духами лише за допомогою ритмічних співів, адже вважалося, що музика допомагала налагодити зв'язок із вищими силами, перейти із світу людей у світ духів.

Індійська міфологія утверджує думку, що звук – це вібрація космічної енергії. В одному з міфів йдеться про те, що Крішна грає на флейті й від цих звуків космос починає рухатись – відбувається створення світу. У давньогрецькій міфології відомими є міфи про Орфея, який зачаровував своєю музикою, про сирен, які заманювали мореплавців магічним співом. У міфології Сходу музика нерозривно була пов'язана з поняттям гармонії та духовним світом. Українська міфологія також невіддільна від співу, про що свідчить неймовірна кількість обрядових пісень.

Дослідниця філософії музики Л. Тарпата-Більченко зазначає, що музика може викликати перехідні стани (транс, екстатичний стан, хвилювання, радість, страх) шляхом психологічного та емоційного впливу на свідомість. У такий спосіб індивід розширює пізнання про навколишній світ, поглиблює чуттєвий досвід. Звичайне життя й побутові речі сакралізуються в музиці більш інтенсивно, ніж у звичайній мові. Музика посилює чуттєве переживання обрядів і ритуалів, «допомагає людині перенестися від космосу, який сприймається почуттями, до вічно суцього космосу, який сприймається тільки розумом, тобто пізнати «справжнє буття» [158, с. 34]. Отже, музика в міфологічній традиції виступає

універсальним провідником в духовний світ, доповнюючи гносеологічні пошуки ірраціональними складниками.

У романі «Танго смерті» музика є провідним образом, символізуючи духовність, зв'язок з надприродним, стаючи запорукою відновлення спогадів: «Музика тут відіграє величезну роль, вона очищає і вивільняє душу, дозволяє людині зазирнути у глиб себе...» [15, с. 185], «Музика – то життя...» [15, с. 324]. Автор проводить метафоричні паралелі душа-музика, тіло-оркестр: «Річ у тім, що тональність звучання будь-якої ноти відповідає тональності звучання відповідного органу чи частини тіла. Іншими словами, наша душа – це музичний твір, який виконує цілий злагоджений оркестр внутрішніх органів» [15, с. 99]. Тобто Ю. Винничук наголошує на тому, що музика є посередником між духовним і тілесним, вона здатна вивільнити та очистити душу.

Проте у творі досягнення такого ефекту від музики ускладнюється, оскільки автор стверджує, що не кожна людина здатна перетворити звук у надприродну сутність: «Музика – то життя! Не вона тобі, а ти їй повинна віддаватися!.. Це не вона живе для тебе, а ти мусиш жити для неї! Дихати нею, пити її і їсти! Ти вся мусиш стати музикою! Вся! Від стіп до голови! До останнього свого подиху!» [15, с. 325]. Лише людина із тонкою душевною організацією, що присвячує всю себе музиці, відчуває її по-особливому, здатна перетворити її на щось дивовижне.

Письменник обирає музику танго, невід'ємним елементом якого є танець – тобто рух. Синкретизм музики й танцю допомагав нашим предкам під час різних ритуалів передавати емоції, набувати досвіду, розуміти всесвіт та символізував відновлення гармонії і рівноваги. За однією з історичних версій, виникнення слова «танго» може мати африканські корені й означати місце зустрічі або особливий закритий простір [152]. У такому контексті музика танго символізує рух до гармонії, зустріч та поєднання споріднених душ.

Підсилюють символізм твору образи скрипки та дванадцяти нот, які є основою для перевтілення душі та відновлення спогадів. Дослідник скрипки Л. Черкаський запевняє, що вже сама геометрія інструменту має таємне



значення, овіяне легендами та міфами. Езотерики запевняють, що будова скрипки пов'язана із семеричною будовою людини – фізичне тіло, енергетичне тіло, емоційне тіло, розум, Вищий розум, Інтуїція-Любов і Воля. У вченнях філософів давнини ми знаходимо ідею про сім етапів, сім циклів цілісного розвитку людини, кожен з яких триває сім років і відповідає розвиткові однієї з оболонки у семеричній будові [141].

Також відоме символічне значення скрипки як людської душі, звідси походить вислів «струни душі». Вважається, що витончене звучання скрипки випромінює такі високі вібрації, які торкаються духовної суті людини. Мелодія скрипки здатна викликати радість і сум, а також спогади, що є ключовим моментом для роману. Використання письменником образу скрипки більш ніж виправдане в контексті зв'язку з переселенням душі.

Не менш важливою є символіка числа дванадцять. Вона обіграна в романі неодноразово: дванадцять нот, дванадцять дервішів, які танцюють танець під музику, що підіймає душу над тілом, 12.12.1812 зникає трактат Калькбреннера, який «...створив музику, почувши яку людина може пригадати всі деталі свого попереднього життя. Щоправда, за умови, що вона чула ту саму музику перед смертю» [15, с. 144].

Цікавою є думка відомого астролога Д. Рудіяра про повний цикл цілісного розвитку людини, який становить вісімдесят чотири роки, тобто дванадцять циклів по сім років [209]. Зауважуємо тісний зв'язок чисел сім та дванадцять, який втілюється й у романі в образах скрипки та дванадцяти нот.

У міфології дванадцять – це одне з основних чисел, що символізує простір і час; є втіленням організації космосу (дванадцять місяців, годин дня і ночі, знаків зодіаку, дванадцятилітніх циклів у Китаї та ін.), союзу духовної та часової сфер [193]. Давньогрецька міфологія ототожнювала це число із всесвітом, визначаючи його множенням чотирьох частин світу – горизонталь на три вертикальні виміри – небесний світ, земний і підземний. Із міфології символічне число дванадцять перейшло в релігії: християнство, мусульманство, буддизм.

Дж. Керлот у своєму словнику символів говорить про число дванадцять так: «Враховуючи, що двома прототипами цієї кількості є числа «три» і «чотири» (які означають відповідно динамізм або внутрішню духовність та стабільність або зовнішню активність), можна стверджувати, що їх сума і добуток дають два числа, які ідуть за ними по значущості: «сім» і «дванадцять»... Системи або схеми, засновані на крузі або циклі, мають тенденцію отримувати у вигляді кінцевої межі число «дванадцять». Навіть якщо спочатку структури складаються менше, ніж з дванадцяти елементів, пізніше з'являється тенденція прагнути до «... досконалого числа 12 як, наприклад, в музиці, де модальна шкала із семи нот розвинулась у дванадцяти нотну систему...» [193, с. 299]. Знову спостерігаємо поєднання чисел сім і дванадцять, що вказує на досконалість та гармонійність нотної системи.

Глибоким символічним значенням наділене число дванадцять у романі «Танго смерті». Адже завдяки магічним дванадцяти нотам з древнього манускрипту, які вмонтовані в музичний твір, відбувається зв'язок минулого з майбутнім, утворюється тунель пам'яті. А танець, який виконували дванадцять дервішів під музику, завів головного героя в неймовірний транс: «...музика не відпускала, вона вилущувала його із середини, вивертала, мов рукавичку, він уже не впізнавав самого себе, здавалося, хтось інший вселився у нього, але не чужий, хтось близький, хоч іще не впізнаваний, кого баглося пригорнути...» [15, с. 187]

Отже, дванадцять нот у творі символізують глибокий зв'язок між часом і простором матеріального та духовного світів, відновлення зв'язку з минулими втіленнями душі та забезпечують досягнення гармонії, рівноваги й досконалості.

Мотив вічного повернення нерозривно пов'язаний з міфологемами життя, смерті та воскресіння. Гумором, хоч здебільшого чорним, динамічністю та життям насичений Львів довоєнного періоду. Чотири головних герої: німець Вольф, поляк Ясько, єврей Йосько й українець Орест – проживають веселий, наповнений витівками та безтурботною буденністю час. Дитинство, дружба, кохання, навчання, пошук свого місця у світі – все це є важливими етапами життя молодих людей.

Зображення автором персонажів української, німецької, польської та єврейської національностей, греко-католицького, католицького та іудейського віросповідань відтворює тогочасний колорит львівського життя, з одного боку, та універсалізує всі іманентні смисли наявні у творі – з іншого. Варто зауважити, що скрипка найчастіше має чотири струни, які здатні охопити всю повноту звуків. У цьому вбачаємо приховану аналогію до чотирьох героїв, життя яких демонструє повну сутність тогочасного Львова та буття загалом.

Однією з іпостасей міфологеми життя є ринок у місті, що описаний як живий організм, в якому «... все шумує, гуде, злива голосів хлюпотить, розтікається, перетворюючись на різнокрилу какофонію» [15, с. 37]. Синестезія звуків, запахів та кольорів увиразнюють цей образ. На ринку змішалось багато національностей та етнічних груп: євреї, українці, поляки, німці, гуцули, львів'яни, бойки; представники різних професій: різники, гончарі, ткачі, кухарі, пекарі та ін. Отже, образ базару символізує життя в його багатобарвності, динамічності та постійності.

Попри усю життєствердність довоєнних років у Львові, образ смерті зустрічаємо тут майже на кожній сторінці: самогубства, нещасні випадки, хвороби, робота Ореста Барбаріки в похоронному бюро. Проте варто відзначити, що така смерть трактується як природний стан буття, невід'ємний від народження людини. Тому ставлення до неї у творі так само абсолютно природне, і часто навіть з гумором: «... там щойно якась хулера скочила з даху на брук» [15, с. 28], «Так напrawdę, то цілком незле, що людиска трохи вмирают... Бо шо би то було, якби такво нагло всі ся зійшли до мене?... Та я б не мав ані де їх посадити, ані як їх обслужити...» [15, с. 117]. Люди говорять про смерть «...як про щось зовсім звичне, як, скажімо, про погоду чи про кінські забіги...» [15, с. 119].

Тобто письменник моделює образ смерті як логічне завершення земного життя, як звільнення душі. Про таке амбівалентне розуміння смерті було вже згадано в попередньому розділі, де йдеться про авторську інтерпретацію образу як смерті-звільнення або смерті-знищення.

Родина Ореста Барбарики пов'язана з образом смерті-звільнення. Мама складає похоронні вірші: «чудові віршики для надгробків, справжні шедеври, які не робили байдужим нікого» [15, с. 54]; бабуся мала репутацію неймовірної плакальниці: «виконувала художній плач», як ніхто інший, за що її називали «золотим голосом потойбіччя»; дядько був священником, а сам Орест тривалий час працює в похоронному бюро оздоблювачем трун та займається підготовкою мертвих до прощальної церемонії.

Поховальна контора пана Кнофлика має назву «Харон». Ця назва відсилає нас до античної міфології, адже Харон був перевізником померлих через річку Стикс у світ мертвих. Похоронні церемонії контора організувала не гірше, як театральні видовища, на які збиралися всі бажаючі. Вся оповідь про роботу Ореста в цій організації помережана чорним гумором, який подекуди тісно переплітається із абсурдом. Наприклад, коли юний оздоблювач втішає вдову Цегельську, яка оплакувала чоловіка, він так описує її чоловіка в труні: «Зверніть увагу на цей свіжий вираз обличчя, на ці добрі усміхнені й радісні уста...» [15, с. 111]; або так підбадьорює засмученого пана Торбу, який ховав дружину: «Ваша дружина відійшла в кращі світи повна сил та енергії, її тіло, незважаючи на хворобу, пашіло здоров'ям... Бачите ці ямочки на щоках? А ці рум'янці? Я постарався. Навіть уста її окреслені помадою так, щоб демонструвати нам ледь помітний усміх задоволеної життям людини» [15, с. 113].

До смерті-звільнення можемо віднести також убивство інспектора поліції, яке описане в романі без будь-якої трагічності, попри те, що це насильницька смерть. Тут маємо звільнення в дещо іншому смисловому наповненні, оскільки мета була не в звільненні душі загалом, а у звільненні землі, міста, людей від явного втілення зла – жахливого садиста, який орієнтуючись в анатомії та психології людини, доводив ув'язнених до божевілля, знущався над ними, за що його прозвали Сатаною.

Випадкова смерть вісьмох радянських військових у квітах також скоріше схожа на смерть-звільнення, аніж знищення. Оскільки дядько Йоська, «жид Зельман Мількер», не мав на меті убити, а лише вшанувати визволителів. Цю

ситуацію автор змальовує доволі комічно та гротескно, незважаючи на трагічне закінчення. Вдячний єврей «...не міг стримати свого полум'яного комуністичного пориву...» [15, с. 259] і перевіз п'яних військових до себе додому, щедро прикрасивши вітальню, де вони спали, різноманітними квітами: «...йому хотілося зробити щось надзвичайне, щось таке, аби визволителям запам'яталося на все життя...» [15, с. 259]. Проте вийшло зовсім не те, чого так хотів одухотворений власним героїчним поривом чоловік – визволителі не змогли нічого запам'ятати, бо не прокинулися: «смерть їхня була прекрасна, куди приємніша, ніж на полі бою, адже задихнулися вони найпрекраснішими ароматами осені...» [15, с. 260]. Таку смерть можемо вважати ненавмисним звільненням душ від беззмістовного та гріховного життя їхніх фізичних тіл.

Єдина смерть, про яку йдеться в сучасному Львові, – це смерть тітки Мирка Яроша Лютеції. Вона була коханою Яська в минулому та виконала смертельний вирок тому самому жорстокому інспектору поліції. Її смерть у романі також зображена як звільнення: «... тета Лютеція усміхнулася крізь сон і, простягнувши руки комусь назустріч, прошепотіла: «Нарешті... ти повернувся...» [15, с. 12].

У зображенні смерті в такому смисловому наповненні письменник виходить із християнського трагізму смерті, наближаючись до традицій Сходу та українських звичаїв Гуцульщини: «Ю. Винничук здійснює сміливі маніпуляції із самими атрибутами українського поховального обряду, які спрямовані на максимальне відчуження і віддалення покійника від спільноти живих. В окремих українських регіонах (зокрема, на Поліссі, Гуцульщині) існувала традиція, так звані «грушки» – забави біля тіла покійного, веселих розваг і танців – що походить від архаїчних поховальних обрядів, ритуального сміху, сенс якого позначає продовження життя, інтеграцію смерті у життя як одного із неминучих його проявів» [95].

Інший варіант міфологеми смерті – смерть-знищення спершу згадується на початку твору, коли розповідається про розстріл у 1921 році більшовиками 360 «непокірних вояків», серед яких були батьки головних героїв. Убивство бійців

армії УНР описується без особливого трагізму, а навпаки, з відтінком героїчного пафосу, що зумовлено тоді ще дитячою свідомістю Ореста Барбаріки, який веде оповідь. Хлопчики міфологізують подвиг батьків: «Базар – для кожного з нас залишився чимось мітичним, вояки, що пішли в той трагічний похід, вирости в нашій уяві до величі аргонавтів, які рушили за золотим руном, бо вони теж пішли за золотим руном свободи, але загинули всі до одного за Україну» [15, с. 15].

Образ смерті-знищення у всій повноті свого значення приходить у романну дійсність із воєнними діями 1939 року. Друга світова війна докорінно змінює обличчя Львова, практично зникає гумор, навіть чорний, змінюється настрій, кольори. Автор увиразнює зміни за допомогою антонімічних описів: якщо до війни «у всіх на вустах грала усмішка», «всі почувалися як одна велика родина», «ціле місто було усміхнене і радісне», то з початком воєнних дій бачимо «настрій гнітючий», «темно-бурі знизу і жовті згори клуби диму», традиційні звуки міста замінюють людські крики, гудіння літаків, вибухи та дзвін розбитих шибок: «...було місто впокорене і полонене, місто-невільник, смуток і зневіра з'явилися на обличчі львів'ян» [15, с. 257]. Війна нищить міський ритм життя, несе руйнацію, смерть людині.

Письменник міфологізує початок воєнних дій, описуючи появу у Львові містичних демонічних істот, які, за словами пані Конопельки, прокидаються лише напередодні війни: «...раптом уздріли дивну процесію – кілька десятків присадкуватих типів у довгих плащах і зелених шоломах тюпали нам назустріч... плащі їхні мокрі, а з-під плащів визирають не мешти чи чоботи, а плавники, смерділо від них гнилими водоростями і йодом, вони сунули своєю вайлуватою незграбною ходою, жодної уваги не звертаючи на нас, лише очі їхні зблискували зеленим світлом, очі, в яких не було нічого живого, бо й світло те було мертвим» [15, с. 214]. Такі описи, в яких активізуються зорові, слухові та нюхові образи: гніль, сморід, запах йоду, мертво світло очей – відповідають жахливій атмосфері війни, яка наближалася.

Першим втіленням смерті-знищення в романі є образ більшовиків: «Дивляться на нас, як вовки. Очі злі, недобрі, пiski якісь вугласті, гейби витесані з брили...» [15, с. 237], «...вигляд їхній був якийсь дикий, мовби вийшли вони з підземелля у своїх землистого кольору довгих шинелях і так само довгих аж до колін «гімнастюрках», а ще широчезні галіфе, що метлялися при ході, кирзаки, з яких визирали сірі брудні онучі...» [15, с. 248]. Невід'ємними характеристиками більшовиків є бажання руйнувати, безкультур'я, вони «поводяться, як дикуни», мають специфічний запах, брудні нігті, жовті зуби. Вказані ознаки наближають ці образи до описаних у давньогрецькій міфології хтонічних істот, які виходили із земних надр і були наділені демонічною руйнівною силою.

Не дивно, що їхній присутності опираються не тільки місцеві мешканці, а й будинки, в яких поселились так звані «визволителі»: дзеркала лякали «...відображеннями своїх колишніх господарів і з часу до часу жахали несподіваними видіннями, мовби не з цього світу» [15, с. 304], меблі «...скрипіли, гучно тріскали посеред ночі, вганяючи господарів у ступор, змушуючи зриватися і прислухатися, одвірки нахабно підстерігали й підступно наставляли свої канти, об які так боляче лускатися плечем або лобом, пороги спиналися догори, щоб перечепити ногу, водотяги і каналізація забивалися, кахлі в лазничці вкривалися слизом, на якому ковзали босі ноги, а в слухавці інколи чувся шепіт, загрозливий і нерозбірливий шепіт...» [15, с. 299]. Весь живий і неживий світ, «який загарбали, але не підкорили» опирається засиллю поневолювачів.

Образ цих «геть інших» людей набуває максимальної жорстокості та демонічності в зображенні «большевицького» війська, особливо енкаведистів, які, тікаючи від іншої демонічної сили, – нацистів, готові були «...чавити своїх вояків, що, відступаючи, заважають їм рухатися вперед...» [15, с. 316] та залишали по собі руйнацію, пожежі та тисячі по-звірячому закатованих полонених: «...гори замордованих в'язнів, не тільки чоловіків, але й жінок, дівчат, ба навіть дітей» [15, с. 320].

Описуючи жахи Другої світової війни, письменник неодноразово проводить паралелі з пеклом – «ліпше загинути під кулями, ніж повертатися у те пекло» [15, с. 310], «їдучий дим волочився вулицями, а полум'я пожирало все» [15, с. 318], «враження, що ти потрапив у пекло» [15, с. 320], «чорти кляті з пекла!» [15, с. 321] та ін. Така нелюдська жорстокість та гріховність ні з чим іншим, окрім пекельного зла, асоціюватися не може.

Атмосфера жаху та розпачу увиразнюється тихим плачем Орестової бабусі, що вперше у своєму житті не удавано голосила, а «...плакала без слів... і плач той був найжалобніший з усіх, які вона за свого життя відбула, бо втратила відразу двох синів...» [15, с. 322].

Ще однією іпостассю міфологеми смерті-руйнації є нацисти, яких після жахливого нашестя більшовиків місцеві зустрічають як визволителів: «люди зустрічають їх з квітами, дівчата роздають усім по квітці, а то й цілі букети, обнімають, цілують...» [15, с. 399]. Проте нацисти також виявились підступним, хитрим втіленням смерті, оскільки заманювали у свої пастки і безжально розстрілювали євреїв, але робили це таємно: «...стало відомо, що жидів, яких буцім забрали до Палестини, вивезли в Лисинецький ліс... і там у піщаному кар'єрі розстріляли» [15, с. 338].

Якщо більшовики, відступаючи, залишили по собі знак смерті – Янівський табір, то таким пекельним місцем від нацистів стала Долина Смерті, де було розстріляно більше восьми тисяч євреїв: «...протягом тижня звозили звідкись жидів і заганяли в Долину Смерті, де тримали цілий тиждень без води і без їжі, назбиралося їх там біля восьми тисяч, а 8 травня усім наказали роздягнутися догола, загнали в провалля під горою і там усіх розстріляли» [15, с. 341].

Із темою смерті тісно пов'язана тема сну, яка, як уже раніше було згадано, у міфології вважалася межовим станом між життям і смертю. У романі сон – це простір між реальним та ірреальним світами, в якому відкривається здатність героїв відновити втрачену пам'ять про минуле життя: «Сни вилущують з нас втрачену пам'ять, але ми мало що зі своїх снів пригадуємо» [15, с. 101].



Такими були сни Данки після прочитання рукопису Ореста: «...сни її відтепер стали химерними і заплутаними, вона прокидалася серед ночі й не могла згадати, де вона...» [15, с. 347]. Вже саме прочитання такої близької їй історії (про її попереднє втілення – Лію, коханого Ореста, брата та друзів) викликало в свідомості дівчини відчуття чогось рідного та дорогого.

Символом сну в творі виступають квіти маку, які вирощує Йозеф Мількер. Ю. Винничук наголошує на особливо трепетному ставленні чоловіка до квітів: він розмовляє з ними і навіть цілує: «...він не тільки поливав їх, а ще й примовляв, а котрись квітку й цілував своїми сухими вустами і лагідно підморгував...» [15, с. 53]. Така любов до маків мала вагомі підстави, оскільки в їхній тіні мала відбутися зустріч із друзями.

Зв'язок цієї квітки зі сном та смертю походить також із міфології. Мак вважається однією з найдавніших культурних рослин, адже археологи знаходили його насіння під час розкопок житла первісних людей. Згадки про мак є в багатьох міфах: шумери асоціювали квітку з щастям і спокоєм; стародавні греки вірили, що мак створив бог сну Гіпнос, щоб заспокоїти Деметру, коли Аїд викрав її дочку. Маками було прикрашене житло сина Гіпноса – Морфея, вінок з маків носив бог смерті Танатос [149, с. 360-364].

У римській міфології вважають, що зернятка маку з'явилися із сліз Венери, яка оплакувала смерть Адоніса, а в християнстві червоний мак символізує невинно пролиту кров. Німецька міфологія описує мак як квітку, що позначає кордони іншого світу. В українській ритуально-міфологічній культурі насіння маку часто використовується в обрядах, виступаючи захисною силою від нечистих духів. Після Першої світової війни з'явилася світова традиція вшановувати пам'ять жертв війни квіткою маку – вона стає символом пам'яті.

Відповідно до авторського задуму, душі друзів мають зустрітися в тіні маків. Тому старий Мількер виростив свої маки високими та напрочуд великими: «...маки були незвичні – не тільки червоні й лілові, але й білі, рожеві, жовті, бордові, а ще вони були значно вищі...окремі з них сягали стелі і були завбільшки з голову...» [15, с. 97].

Мирко Ярош, збираючись прочитати таємний манускрипт у стамбульській бібліотеці, бере з собою ніж, над яким проведений ритуал за допомогою маку: «Якщо кожную сторінку перегортати ножем, який був освячений дванадцять разів, і посипати так само освяченим маком, то злі сили, які живуть у книзі, не зашкодять» [15, с. 180]. Так автор актуалізує українські міфологічні вірування про захисні сили насіння маку та знову наголошує на символічній семантиці числа дванадцять.

Отже, образ маку в романі вбирає в себе весь спектр міфологічної семантики, символізуючи сон, спогади, спокій, зв'язок з паралельним світом та захист від злих сил.

У міфології сон часто ототожнювався із смертю, а оскільки сон закінчується пробудженням, воно співвідноситься з воскресінням. Знаковими в цьому випадку є слова одного з головних героїв роману Йозефа Мількера: «Смерть не завжди є смертю. Інколи це дивовижна інсценізація, перфоменс» [15, с. 97]. Тобто в романі зображується триєдність життя-смерть-воскресіння, що дорівнює одному циклу існування душі та є основою мотиву вічного повернення.

Ю. Винничук актуалізує трохи інший аспект воскресіння, оскільки в творі переродження душі є безумовним етапом її існування. Увага акцентується ж скоріше на воскресінні пам'яті, здатності згадати своє попереднє Я, інакше його герої не бачать сенсу в перевтіленні: «Що з того, що моя душа буде жити в іншому тілі, якщо МЕНЕ вже не буде? Це вже буде інша людина, з іншими інтересами і захопленнями. Це вже не буду Я» [15, с. 100].

Відповідно до сюжету роману лише мелодія танго з трактату Калькбренера може пробудити спогади про минуле життя і зробити таке воскресіння можливим. Під впливом музики танго, яке колись грав перед смертю своїх товаришів та близьких Йозеф Мількер і яке грає тепер на вулицях міста його учениця Ярка, стало можливе воскресіння пам'яті в дядька Йозефа – Зельмана Мількера. Під звуки танго в тіні маків відбувається довгоочікувана зустріч Йозефа із Орестом-Ярошем, Лією-Данкою, Рутою-Яркою.

Із міфологією воскресіння пов'язаний також образ орла. Сумний птах у зоопарку, що приїхав із Варшави, був замученим, сидів у клітці без будь-якого прагнення жити, оскільки в неволі втратив сенс існування: «...очі його були такі сумні, що здавалося, він уже не живе, хоч і продовжував жити...тлів, як жаринка» [15, с. 20]. Жахливий вигляд птаха, який асоціюється з високим польотом, силою, свободою, не викликав у чотирьох друзів ніякого іншого почуття, аніж бажання його звільнити, що вони одразу й роблять, прокравшись вночі до зоопарку.

Цей момент у романі, на наш погляд, є символічним, оскільки орел у міфології часто ототожнюється із силою духу та пов'язаний з безсмертям, а орел, який здіймається вгору, символізує звільнену духовну частину першоматерії. Наприклад, у «слов'ян орел – божа птиця, владика небес. Він живе найдовше з усіх птахів і має здатність до омолодження: коли настає старість, він відлітає на край світу і, викупавшись там в озері з живою водою, знову знаходить молодість» [122]. У сирійській міфологічній традиції «...орел із людськими руками символізував поклоніння сонцю. Про нього говорилося, що він може омолоджуватися, триразово занурюючись у воду, або як Фенікс, від сонячного полум'я» [122].

Отже, можемо зробити висновок, що в контексті відображення в романі Ю. Винничука теми реінкарнації, символічний образ орла є знаковим та вказує на духовну силу героїв, здатність піднятися над матеріальним, можливість переродження і воскресіння. Коли ж хлопці стали дорослими і під час війни опинились перед вибором – смерть чи неволя, вони не захотіли стати поневоленими, адже можливість бути вільними означала для них життя та була основою їхньої духовної сутності.

Міфологема відродження актуалізується також у професійній діяльності Мирка Яроша, який вивчає мертву мову й культуру Аркануму, ніби воскрешаючи її знову: «Безмертя ... матеріалізується у словах, слово має магічну силу. Господь творив світ за допомогою слова. І коли я починаю розмовляти

арканумською, то в мені оживають тисячі арканумців. Арканум не загинув, він воскрес і живе в тих, хто його вивчає» [15, с. 76].

Варто зауважити, що тріада міфологем життя-смерті-воскресіння реалізується в романі також на рівні композиції. Адже автор чергує розділи про минулий і сучасний Львів, знову й знову повертаючись до оповіді в різних часових вимірах, реалізуючи постійне повернення на текстовому рівні, та в такий спосіб завдяки циклічності художнього часу актуалізує неоміфологічний хронотоп роману.

Важливе символічно-міфологічне значення, на наш погляд, також має сад біля будинку Яроша, який раніше належав його тьоті Люції. Ю. Винничук і в романі «Танго смерті» не зраджує українським міфологічним уявленням про те, що кожен дім повинен мати сад, який виконує роль захисника та оберега. Проте тут автор наповнює цю міфологему ще однією семантичною ознакою – сад як носій пам'яті, свідок минулого: «... сад навіював йому особливий медитативний настрій, більшість дерев були старі, посаджені ще до війни...» [15, с. 60], «Як я люблю старі дерева... Від них променіє якесь особливе тепло, адже вони бачили так багато на своєму віку» [15, с. 273].

Особливого значення також набуває яблуня, на якій будує гніздо сорока, адже такий епізод є в обох часових проміжках. У минулому Орест перед атентатом, прокинувшись після ночі з Люцією, бачить у вікні «...яблуню і сороку, що вила гніздо» [15, с. 194]. Через десятки років вже у сучасному Львові у тому ж саду на цю ж яблуню дивиться Ярош: «...виднілася яблуня і вертлява сорока на гілці, що вила собі гніздо» [15, с. 267]. Через цей яскравий зоровий образ в романі знову проявляється мотив циклічності часу, постійного повернення. Варто також зауважити, що яблуня, так само, як і мак, – одна з найстаріших культурних рослин на Землі. З нею пов'язаний не один міфічний сюжет античної, китайської, єгипетської, слов'янської та скандинавської міфологій: яблука Гесперид, острів Авалон із садом з яблунь безсмертя, яблуко розбрату, богиня Ідун, що володіла яблуками, які дарували вічну молодість та ін.

[117]. Символічне значення яблуни пов'язане з безсмертям, оновленням, відродженням молодості й краси, що суголосно основній темі роману.

Міфологема сороки має досить неоднозначне міфологічне трактування. Слов'янська та європейська міфології в основному сприймають цей образ негативно, пов'язуючи його з демонічними силами: в німецьких міфах сорока є помічницею богині смерті Хель, в українських – тісно пов'язана з відьомством. Натомість східна міфологія – китайська, корейська, асоціює цей образ із радістю, щасливою зустріччю, а її чорно-біле забарвлення символізує інь та ян – вічну гармонію та єдність протилежних за змістом речей, як, наприклад, життя і смерть. Тобто можемо припустити, що міфологеми яблуни та сороки також тісно пов'язані з ідеєю безсмертя та вічності, безперервного руху від життя до смерті й знову до життя через воскресіння.

Отже, мотив вічного повернення в романі «Танго смерті» майстерно змодельований письменником на символіко-семантичному, образно-змістовому та формальному рівнях через використання міфологем та міфем з різних міфологій, що зумовило витворення власного оригінального авторського міфу про реінкарнацію душі.

#### 4.2 Неоміфологічна поетика та часопростір у романі.

Роман «Танго смерті» має розгалужену систему зображально-виражальних засобів та ускладнену композиційну структуру. О. Романенко слушно зауважує, що «...це текст, якому властиві ознаки метажанровості та метасюжетності. «Танго смерті» – метасюжетний твір, зі складною сюжетно-композиційною будовою, внутрішня структура цього тексту орієнтована на те, щоб «у межах одного твору охопити всі можливі жанрові елементи» [152].

У романі Ю. Винничука В. Агеєва виокремлює «безліч сюжетних ліній: тут і сучасна інтерпретація майже незнаних сторінок вітчизняної історії, і стародавні манускрипти, в яких зашифровано таємницю безсмертя, і жалюгідно-метушливі агенти спецслужб, що полюють за фахівцями з древньої арканумської культури, і дивом збережені записи одного із загиблих персонажів про Львів у роки німецької окупації, жахіття Янівського концтабору, оркестр невільників і танго смерті» [1]. Проте логіка авторського нарративу вказує на дві сюжетні лінії, які почергово змінюють одна одну. Перша – це історія чотирьох героїв, які живуть у Львові до Другої світової війни й під час воєнних дій та окупації; друга – життя львівського історика літератури й дослідника арканумської культури Мирка Яроша у 80-90-ті роки ХХ ст. Деякі персонажі, наприклад, Йозеф Мількер та Лютеція, поєднують обидва часопростори.

У переходах від однієї оповіді до іншої (розділи про минуле автор позначає латинськими літерами, а про сучасне – цифрами) дослідники вбачають аналогію з самим танцем танго, якому притаманне чергування наближення й віддалення танцюристів. Крім цього, на думку С. Олійник, Ю. Винничук вдається до жанру криптоісторії, поєднуючи історичні події з фантастичними, наповнюючи реальність міфологічними смислами [121].

Система персонажів у романі відповідає композиційній складності та є доволі розгалуженою, проте головними героями можемо назвати Ореста Барбаріку, Йосипа Мількера, Мирка Яроша, Данку і Ярку.

Образ Ореста, який жив у Львові до й під час війни, тісно пов'язаний з темою пошуків себе, творчості, життя і смерті. Із його розповіді ми дізнаємося про всі

події минулого. Пригоди чотирьох друзів, які описує Орест, наповненні сміхом, витівками та любов'ю до життя, до свободи. А вже згадуване звільнення хлопцями орла з клітки яскраво демонструє їхню духовну силу та вроджене неприйняття несправедливості.

Варто зауважити, що в романі «Танго смерті», як і в романі «Мальва Ланда», всі містичні, незвичайні речі сприймаються героями абсолютно природно. Робота Ореста в поховальному бюро, пошуки загублених сторінок із трактату Калькбренера у фантастичному світі бібліотеки свідчать про доступ цього героя до межової площини між реальним та надприродним світом, світом фізичним та духовним. Знаковим також є той момент, що саме Орест, нічого не знаючи про маки, придумує слова приспіву до танго, що стали пророчими для нього та його друзів: «А як не стане мене з тобою, вкриють піски тіла, стрінемось там, де маки рікою, там, де їх тінь лягла» [21, с. 177].

Образ Йосипа Мількера присутній в обох головних сюжетних лініях. Щира захопленість музикою та багатий духовний світ героя дають йому змогу розшифрувати ноти з манускрипту й відтворити їхнє магічне звучання. Тому цей персонаж також тісно пов'язаний із міфологемою реінкарнації.

Завдяки вірі в постійне повернення душі та наполегливості Йосипа стає можливою зустріч друзів у нових тілах, відродження їхньої пам'яті про минуле. Попри дуже поважний вік, він сумлінно вирощує неймовірно високі й великі маки та ретельно беріг своє здоров'я, адже «...мав певну мету, яка цупко тримала при житті і не відпускала в засвіти» [21, с. 53] – відшукати друзів, сестру й кохану.

Образ Мирка Яроша, який захоплюється книгами та наукою про мертві мови, досліджує культуру Аркануму, перекладає «Книгу смерті», увиразнює в романі теми смерті й воскресіння та тісно пов'язаний із темою реінкарнації, оскільки старовинний рукопис із нотами, який переклав латинською Калькбреннер, був написаний арканумською мовою.

Данка захоплюється арканумською культурою не менше, аніж її викладач, в якого вона пізніше закохується. Між нею та Ярошем виникає незрозумілий їм

обом зв'язок та нестримний потяг один до одного. Крім того, дівчина розповідає професору про старого віртуоза Мількера та дає його координати. Учениця старого єврея – Ярка, повністю віддає всю себе музиці, зумівши за допомогою вчителя відтворити всю незвичайність мелодії танго. Отже, всі ці герої тісно пов'язані між собою, оскільки є духовно спорідненими як в попередньому своєму втіленні, так і в наступному.

Часопростір у романі представлений топосом Львова, який повністю змінюється з приходом війни, та двома часовими вимірами – минулим і сучасним. Образ міста до війни вражає своєю мультикультурністю та злагодженістю: «всі почувалися, як одна велика родина» [21, с. 46]. Письменник детально описує Львів, подекуди навіть не поділяючи розповідь на абзаци. Це свідчить про єдність усіх життєвих процесів та про те, що місто існує як один організм, повний турбот, радості, у якому навіть смерть не приносить багато суму, оскільки, як уже було згадано, є природною частиною існування. Як зазначає Г. Левченко, «цей період у житті Львова змодельовано як гуманістичну іронічно-ідилічну утопію минулого благополучного життя» [108].

Автор міфологізує Львів за допомогою фантастичного світу бібліотеки Оссоленіуму, містичної місцини Знесіння, дивовижного ринку Кракідал, який порівнюється з екзотично-легендарним топосом базарів Близького Сходу. Всі ці місця доповнюють образ міста, створюючи незвичайний простір, де перетинається реальне та ірреальне, де можливі неймовірні події та химерні речі. З цього приводу О. Романенко зауважує: «Топос міста Лева у романі розгортається не тільки як світ профанного – місце подій, але й як світ сакрального – місце, в якому просторові та темпоральні характеристики формують структуру сакрохронотопу, а урбаністичні та семантичні прикмети синтезують ідею твору» [154].

Проте війна приносить смерть такій унікальній атмосфері Львова. Недаремно професор Ярош після прочитання записів Ореста, блукаючи містом, порівнює його із мертвим Арканумом: «...намагаючись відшукати бодай слід старого Львова, того зниклого світу, який уже ніколи не повернеться, бо не повернуться



й ті, хто його покинув, Львів – то мій Арканум, думалося йому, залишився тільки камінь, а все інше – люди, мова, культура – усе це зникло і стало сном» [21, с. 121].

Війна змінила місто, яке набуло приреченого, трагічного та сірого забарвлення. Зникли життєрадісність, різнобарвність та затишна гамірливість. Ностальгує за колишнім Львовом і старий Мількер, який бачив місто зовсім інакшим, тому на місці похмурого непривітного краєвиду з вікна його пам'ять малювала неймовірно дорогу для нього місцину, де минуло його дитинство та юність. За спостереженнями Г. Левченко, «...оповідь перебуває в пошуку каналів зв'язку із минулим і знаходить їх у людях, письмових пам'ятках і музиці, моделюючи утопічний простір людської пам'яті і спогадів» [108].

Автор протиставляє минулий і теперішній часопростори, наголошуючи на тому, що війна несе невідворотні зміни, а наслідки руйнації фізичного та духовного світів людства відчуються ще довгий час. Єдине місце, де хоч ненадовго може відновитися гармонія, – це пам'ять про часи, коли ще не було війни.

У романі «Танго смерті» акцентовано кілька неоміфологічних просторово-часових вимірів, у яких з-поміж інших виділяється міфологема бібліотеки і територіальна частина Львова – Знесіння, де відбуваються різноманітні містичні події.

Бібліотека в романі зображена як окремий ірраціональний простір, у якому діють свої закони, в якому час має свої незвичайні властивості. Автор об'єднує в одну цілісність дві міфологеми – бібліотеки та лабіринту: зауважуючи, що «книгозбірня виявилася таким собі лабіринтом височезних стелажів, між якими завиграшки можна було заблудитися» [21, с. 128]. Образ бібліотеки в нарративній стратегії Ю. Винничука стає символом знання, пам'яті, сховку сакральних відомостей, а лабіринт вказує на те, що здобути найпотаємніші знання можна лише подолавши певний шлях і пройшовши випробування.

Свідченням того, що бібліотека існує в окремому надприродному вимірі, є фантастичні речі, які там відбуваються: «З'являються якісь люди, потім

зникають і з'являються знову. Абисте знали,... що тут уже не один заблукав у цих паперових нетрях, тож ви мусите пильнуватися і рухатися суворо за стрілками, ніколи не збиваючись з маршруту, інакше можете потрапити туди, звідки вже повернення нема» [21, с. 132]. Тут можна почути містичний шепіт: «... я не раз чула шепіт, тривожний шепіт, який то наростав, то малів... Той шепіт не належав людській істоті, хоча вчувалися окремі слова, але я їх не розуміла, хтось шептав щось невідомою мовою...» [21, с. 136], знайти свіжі морські водорості, побачити між стендами риб'ячий хвіст. Тобто бібліотека є простором, в якому поєднуються різні світи – реальний та надприродний.

Увиразнюється це незвичайне місце образом бібліотекарки Конопельки, якій більше 100 років, яка має феноменальну пам'ять і зір та нереальні знання й логіку. Фантастичність цього образу підсилюється незвичайними вміннями, як-от: політ у повітрі за допомогою протягу: «У цей мент відчинилися двері, і перетяг, підхопивши сухеньке тільце пані Конопельки, підняв його у повітря і, злегка погойдавши над столами, лагідно опустив знову на крісло, а сама вона при цьому не випускала з рук папки з документами і продовжувала перегортати кістлявим пальчиком сторінки» [21, с. 129]. Припускаємо, що Ю. Винничук витворює міфічний образ хранительки пам'яті та знань, наділяючи його надзвичайними ознаками.

Містичною видається й постать директора бібліотеки, який, за словами Конопельки, вже давно помер й існує у вигляді духа, адже «одного разу перетяг зв'яз картку паперу з мого столу, шпурнув її на пана директора, і та картка пролетіла крізь нього...» [21, с. 132]. Тому знаковим у цьому контексті є використання автором метафоричного порівняння бібліотеки з потойбіччям: «Бібліотека – це потойбіччя, Аїд, і ви як Юний Орфей, спустилися у це провалля» [21, с. 133].

Про те, що час тут спливає інакше, аніж у реальному світі, свідчить вигляд штату книгозбірні. Тут описано людей «різного віку і різної статі, яких, проте, єднало одне: вбрані вони були так, ніби випірнули з минулого сторіччя за бабці

Австрії...» [21, с. 133]. Отже, рух часу сповільнений, що ще більше відокремлює бібліотеку від реального світу.

Ю. Винничук у творі вдається до різних містифікацій, вигадок, інтертексту та алюзій. Дійсно, «гротесково очуднений образ бібліотеки нагадує образи скрипторію та бібліотеки у романі У. Еко «Ім'я рози». Щоправда, в романі італійського письменника очуднене сприйняття бібліотечного локусу зумовлене впливом наркотичних речовин на персонажів, у контексті чого прізвище головної бібліотекарки пані Конопельки у романі Ю. Винничука, як і захована поміж книгами легендарна колекція вин видаються іронічними алюзіями на роман «Ім'я рози» [95].

Пошук частини загубленого трактату Калькбреннера також має схожі риси з детективною лінією роману У. Еко. Однак український письменник насичує свою оповідь притаманними його стилю нісенітницями, гротеском та гумором, алогічністю у міркуванні, яке часто доходить до абсурду. Сама ж мандрівка Ореста у таємні закриті фонди бібліотеки описана в стилі авантюрно-пригодницьких романів і має багато спільного з міфологічним шляхом античних героїв, на якому відбуваються випробування мандрівника на хоробрість та кмітливість. Також простежується зв'язок такої подорожі з ініціацією героя, що теж походить із міфів: «Не один пішов і не вернувся... Але не ви. Я вірю в вас. Ви повернетесь із перемогою... Над самим собою. Над своїми страхами». [21, с. 155]. Тут, як і в романі «Мальва Ланда», письменник зміщує акценти й трансформує міфологічний сюжет, адже лабіринт бібліотеки в творі, хоч і повний дивовижних речей, часто небезпечних, проте основне його завдання – приховати таємні знання, а не бути осередком зла.

Міфічний простір таємних фондів бібліотеки виразно містичний та наповнений надзвичайними явищами: потяг-привид, який везе пасажирів, одягнених за австрійською модою, а на одній із зупинок «... пасажирів, мов за командою, зриваються з місця, розпачливо кричать і припадають перекошеними від жаху обличчями до вікон, скородячи шибви, немов здираючи з них якусь невидиму плівку... Це триває хвилину-дві, а потім потяг рушає, пасажирів

заспокоюються і знову займають свої місця» [21, с. 163]; чи сніжинки, які падають у вигляді літер та розділових знаків; чи запах моря і водоростей, шум хвиль; чи невідомі істоти, які виходять з-під підлоги. Час від часу бібліотека постає перед читачем як жива істота, яка має свою шурхотливу мову й захищає свої володіння. М. Махник влучно зауважує, що «просторове наповнення Винничукової бібліотеки набуває метафоричного значення, тобто сприймається як особливий складний світ, як нерозгадана загадка, містифікація» [119, с. 117].

Тут автор знову вдається до десакралізації простору, в якому захований трактат із нотами Калькбренера, оскільки додає до описів гумористичні елементи, які абсолютно не співвідносні ні з сакральністю, ні з бібліотекою загалом. Наприклад, запах шинки, ковбаси, шпондерки, що дозрівали не в диму, а в тумані, що височів попід високими стелями бібліотеки: «У ніздрі мені вдарив запах не тільки старих фоліантів, цвілі й шкіри, дерев'яних стелажів, поточених шашелем, а й якийсь дивний і незбагненний, як для цього місця, фантазійний запах вудженого м'яса» [21, с. 163]. Таку ж роль виконує наявність вина чи постільної білизни у визначених місцях, щоб відвідувачі мали змогу відпочити після блукання лабіринтами бібліотеки.

Отже, неоміфологічний часопростір бібліотеки Оссоленіуму – це непередбачуваний, містичний та гротесково-фантастичний простір, створюючи який, автор трансформує міфологічні традиції та застосовує прийоми гротеску, пародіювання та інтертекстуальності.

З простором бібліотеки тісно пов'язаний образ книги. Книжки в романі набувають містичних рис, вони одухотворені та наділені надприродними силами, можуть літати, стежити і навіть нападати: «... на мене знову посипалися книжки, сторінки багатьох із них розліталися навсідч, припадали до обличчя і обліплювали його, однією рукою я відбивався, наче від хижих птахів...які щипали мене й кусали...» [21, с. 174]. Деякі книги з цієї бібліотеки надають доступ до таємних знань, фантастичних явищ, вони можуть показати минуле чи майбутнє: «У цій книзі йде дощ, гримить і блискає, ... а оно в тій шумить ліс, пахне хвоєю і чути якісь кроки, похрускування сухого гілляччя, у тамтій сходить

сонце, а в тій – заходить... Ніколи не беріть до рук книгу, в якій заходить сонце, бо то може бути ваше сонце...» [21, с. 145]. Автор наголошує на містичному зв'язку книг з ірраціональним світом, на їхній здатності впливати на життя й долю людини.

Образу книги в творі відведене вагоме місце, і це не випадково, адже книга здавна вважається символом знання, втіленням екзистенційного та сакрального досвіду людства, його хранилищем. А Щербитко з цього приводу зауважує, що книга в літературі ХХ ст., поєднує різні значення, які вона отримала впродовж існування людства, та виступає темою і лейтмотивом, перетворюється в образ-символ, «беручи участь в боротьбі за духовні пріоритети, естетичні цінності, за ейдетичні основи життя ... В кожному новому тексті символ книги обростає новими смислами, дозволяючи активізувати ряд асоціативних зв'язків із мотивами книги в інших творах. Це створює ефект резонансу, переклички, формуючи в сприйнятті читача образу-символу сутності та буття культури в цілому» [199].

Головні персонажі роману Ю. Винничука також тісно пов'язані з книгами. Ними захоплювався Орест Барбарика, якому дуже подобалася робота у бібліотеці, оскільки він міг там досхочу читати, а головне – писати власну книгу: «... мав доволі вільного часу і міг порпатися серед старих книг та манускриптів або, прилаштувавшись на драбині, записувати якісь мудрації до своєї «Книги». Також книги є невід'ємною частиною життя Мирка Яроша (фізичне втілення Ореста в наступному житті), який, «вибудувавши між собою і рештою світу невидимий мур» [21, с. 23], присвячував уесь вільний час читанню. Простір його дому заповнений книгами, що «...мали звичку заповнювати щораз ширші території, наче кочові завойовники» [21, с. 73]. Його кабінет нагадував заплутаний лабіринт із різноманітних друкованих текстів: «У кабінеті, захаращеному книгами, часописами, папками, вирізками і рукописами, панував, на перший погляд, розгاردіаш, але в тому розгاردіаші Ярош чудово орієнтувався» [21, с. 76]. Можемо зробити висновок, що в художній неоміфологічній концепції письменника книга є важливим компонентом

духовного світу обох втілень душі героя, ключем до його становлення та розвитку, інтелектуальним орієнтиром.

Визначально, що схожий опис кабінету, «...ущерть заповненого стелажми книг, яким господар вочевидь не дозволяв поринути у приємну дрімоту, раз по раз рухаючи, беручи в руки, перегортаючи і переставляючи з місця на місце» [21, с. 96], ми бачимо у помешканні Йосипа Мількера, що був неабияким книгоманом. Книги ніби продовжували його життя, адже цікавість до ще непрочитаних та любов до вже прочитаних надавала йому бажання жити далі.

Любов до книг виявляє і Данка, яка «...не могла відірватися від книг і, виймаючи одну за другою, розгортала і, не в змозі стримати захвату, зітхала» [21, с. 76]. Отже, книги для цих героїв є важливим складником їхнього індивідуального життєвого простору. У такій подібності захоплень персонажів, знову вбачаємо приховану авторську вказівку на спорідненість їхніх духовних світів.

Ще одним знаковим містичним хронотопом у романі є Знесіння, що постає в обох сюжетних лініях твору. Це незвичайне місце у Львові, в якому не визначається час, де людина може побачити своє минуле або майбутнє, в якому фантастичне стало звичайним явищем. Вже сама назва є дуже символічною в контексті загальної семантики твору. «Знесіння» – тобто воскресіння. Дійсно, відповідно до тексту твору, тут пам'ять здатна воскресити події та людей, про які герої вже давно забули.

Ярошеві про Знесіння розповідає сусідка Стефця: «Чи ви бували коли на Знесінні? Ні? То й не ходіть туди, ніколи невідомо, що там людину може чекати, я бачила там людей, які мене упізнавали і здоровалися, а я їх не могла собі пригадати, а коли я за ними озиралася, то бачила, що й вони озираються, усміхаються до мене і кивають привітно головами...» [21, с. 61]. Слова сусідки не виходили йому з голови, тому професор вирішує також відвідати це загадкове місце й переконатися в його незвичайності.

Ю. Винничук наголошує на містичних властивостях часу, в який герой з'являється на Знесінні. Полудень, який, як було зауважено в другому розділі

дисертації, в українській ритуально-міфологічній культурі асоціюється із спокоєм, тишею, завмиранням життя і часом, коли можуть відбуватися неймовірні речі: «...Ярош згадав вірш Івана Франка «Блюдитесь біса полуденного», котрий небезпечніший за опівнічного, бо розморює і впокорює, формуючи видива, які важко відрізнити від справдешніх, згадалася і полудниця, яка з'являлася селянам ополудні із серпом в руці і втинала голови тим, хто працював на полі у цей час, полудень вселяв страх, можливо, тому, що ополудні в спеку завмирало життя, сонце ставало загрозливим і підступним... полудневі сни навіювали якісь неприємні образи і жахливі видива» [21, с. 63].

Яскраве світло сонця, полуденна тиша та містичний спокій – все це увиразнює незвичайну атмосферу Знесіння. Тут Ярош побачив дідуся з онуком, які виглядали так, наче зійшли із старих світлин, «йому навіть здалося, що він перемістився у часі» [21, с. 64]. До того ж герой відчуває, що він їх добре знає, але не може пригадати. Жіночий голос, який покликав дідуся з хлопчиком, також був знайомий і «ніби пробивався крізь хащі снів». Все побачене викликає в чоловіка ностальгію за своїм дитинством, тугу за батьками.

Фантастичність простору Знесіння згадується і в сюжетній лінії, яка співвідноситься з минулим. Розповідаючи Оресту про потяг-привид, Міля згадує, що вона бачила його на Знесінні: «Якась нестримна сила потягнула мене туди... я вже взялася рукою за поруччя і підняла ногу, коли раптом помітила у вікні знайоме обличчя – то була моя бабуся... Її обличчя було спотворене жахом, вона щось кричала до мене, але я не чула нічого, проте відсахнулась від того потяга і побігла геть...» [21, с. 164].

Тобто, часопростір Знесіння – місце, де відбуваються незвичайні речі, де можливі подорожі в часі власної пам'яті, де реальність перетинається із фантастичністю та стирається межа між світами.

Завдяки вдало інтегрованому в реальний та історичний хронотоп роману неоміфологічних часопросторів, де час поєднує риси минулого, теперішнього й майбутнього, де можлива взаємодія реального й надприродного, автор формує

самобутній культурно-історичний простір міста Львів, витворюючи навколо нього ауру містичності та міфічності.

Неможливо не наголосити на використанні письменником різноманітних засобів комічного, особливо гротеску, прийомів інтертекстуальності та містифікацій, які є характерною ознакою авторського стилю Ю. Винничука. У тексті велика кількість прихованих та явних алюзій на Х. Л. Борхеса, М. Еліаде, У. Еко, Румі, І. Франка, згадуються постаті Б.-І. Антонича, М. Драгоманова, Ю. Федьковича, Т. Шевченка та ін. Автор вдається також до гіпертекстуальності – зміни «тексту попередника через певну трансформацію або імітацію» [177, с. 109].

Тон оповіді в сюжетній лінії минулого до воєнних дій визначають чорний гумор, анекдотичні ситуації та пародійно-гротескне зображення теми смерті. Наприклад, ставши свідком спроби самогубства, Орест та його мама, замість того, щоб відговорити чоловіка від необдуманого вчинку, радять йому повіситися на чомусь міцнішому, аніж балюстраді з гіпсу, а коли нещасний упав на бруківку та зламав обидві ноги, скрушно співчують його дружині, яка тепер «... буде ціле життя з ним мучитися замість того, аби файно поховати і знову вийти заміж» [21, с. 32]. Або ситуація із паном Апельцинером, якому так сподобався плач бабусі Ореста, що він повернувшись додому, «...напився чаю з ромом, закурив дорогу цигарку і помер, бо... не годен був дочекатися своєї останньої хвилини» [21, с. 66] та багато інших.

Опис роботи юного Барбарика в похоронному бюро також наскрізь пройнятий чорним гумором, який інколи автор доводить до абсурду. А в розповіді про працю головного героя в бібліотеці Оссоленіуму переважає гумор у поєднанні з гротеском, який, за визначенням Г. Левченко, є «...важливою поетикальною домінантою авторського стилю Ю. Винничука ... – і як елемент сатиричного перебільшення та загострення комічних рис персонажів, і як якісна деформація життєвих реалій, що прямує до нісенітниць і абсурду, і як фантазійна свобода, звільнення уяви від дотримання законів дійсного світу, коли зображене можна визначити як дійсність, яка «марить» [108].



Привертає до себе увагу і мова персонажів у довоєнному Львові – майстерно відтворена автором особлива львівська говірка. Очевидно, що передати весь колорит Львова без цієї особливості мовлення її жителів неможливо. Проте часто така мова виконує ще й комічну функцію, підсилюючи загальну гумористичну тональність оповіді: «Як то файно такво часом сісти си в кнайпі, пити пиво чи цьмагу, їсти кварглі, шкварки, книдлі, і ніц а ніц не думати» [21, с. 118].

Дослідження текстової тканини роману засвідчує використання автором великої кількості комічних засобів: гри слів: «спухлий Іцко Спух»; оксюморонів, в яких, наприклад, померла описується зі «свіжим виразом обличчя, добрими усміхненими й радісними вустами»; гіпертрофованого пафосу з поєднанням нісенітниць: «...штучні квіти – це символ смерті, але смерті невідвортної, смерті смертельної, символ занепаду і розпаду, вони ніколи не воскреснуть для нового життя...» [21, с. 111-112]; надмірної гіперболізації: «... пані Конопелька має соколиний зір і, вийшовши на ганок, бачить, як на Високому Замку п'ють на терасі каву, а вгорі на Личаківській зійшов з колії трамвай» [21, с. 129]; комічних виразів; української транслітерації англійської мови: «гавматч», «гавдуюду», «сенкюверімач» та ін.

Всі ці засоби, з одного боку, сприяють витворенню особливо легкої та радісної атмосфери в житті героїв, а з іншого, яскраво протиставляють мирний період воєнному. Оскільки в романі з початком опису воєнних дій тональність оповіді кардинально змінюється з гумору на трагізм, іронію та сатиру та поступово зникає колоритна говірка.

Наприклад, у сатирично-іронічному тоні зображений натовп львів'ян, який, наче дресирований, підхоплював сміх німців над євреями, що повзали перед оперним театром і мили хідники зубними щітками: «...цей сміх їх робив рівними з хоробрими готами і давав індульгенцію на вживання, бо якщо ти не сміявся, то відразу опинявся потойбіч...» [21, с. 84].

З іронією змальовує автор «епоху уплотнення», коли офіцери із сім'ями почали переселятися у Львів: «Незабаром визволителі почали визволяти львів'ян з їхніх помешкань і майна...» [21, с. 303]. Описуючи колонізаторів зі Сходу,

автор іноді вдається до гумору, увиразнюючи кардинальну відмінність цих людей від місцевих жителів, наголошуючи на їхній безкультурності, відсутності смаку, обмеженості, але при цьому зверхності: «Нині рано йду попри пам'ятник Яну Собеському. Як відомо, усі совети думають, що то пам'ятник Хмельницькому, і фотографуються на його фоні. Йду і чую – один другому каже: «Ти сматрі і здесь памятник Хмельницкому!» На це поляк: «То пшецеж не ест Хмельницкі, але Собескі!» – «Ну канешна, саветській Хмельницкій, саветській. У нас всьо саветскае». [21, с. 295]. Так Ю. Винничук намагається висміяти зарозумілість цих приїжджих і трохи пом'якшити гнітючу атмосферу смерті, руйнації, жаху, що нависла наді Львовом.

Отже, неоміфологічна поетика роману Юрія Винничука реалізована за допомогою складної сюжетно-композиційної будови, в якій історія наповнюється міфологічними елементами; розгалуженої системи персонажів і виразних міфологем; інтеграції в реальний хронотоп неоміфологічних часопросторів; використанні засобів комічного та прийомів інтертекстуальності.

## Висновки з розділу IV

Отже, проведене дослідження дає змогу стверджувати, що провідним неоміфологічним мотивом роману Ю. Винничука «Танго смерті» є переродження людської душі. Письменник запозичує мотив реінкарнації з міфологічних та релігійних вірувань, і, трансформуючи його та надаючи нової семантики, витворює власний міф про свідоме перевтілення душ. Відповідно до авторської міфоконцепції, основною умовою такої реінкарнації є музика з дванадцяти нот, знайдених у древньому манускрипті, що здатна утворити своєрідний тунель у пам'яті, даючи можливість згадати попереднє своє втілення.

Одним із головних образів роману є музика, що символізує духовність, зв'язок з надприродним. Мелодія танго означає рух до гармонії, зустріч та поєднання споріднених душ. Підсилюють символізм твору образи скрипки, звучання якої може доторкнутися найпотаємніших закутків людської душі та пам'яті, а отже, може пробудити спогади; і дванадцяти нот, що є символом організації космосу (чотири сторони світу і три вертикальні виміри) і позначають глибокий зв'язок між часом і простором матеріального й духовного світів, відновлення зв'язку з минулими втіленнями душі.

Мотив вічного повернення пов'язаний із міфологемами життя, смерті та воскресіння. Ринок у місті є іпостассю міфологеми життя. Він описаний як живий єдиний організм, існування якого увиразнюється за допомогою синестезії звуків, запахів та кольорів, переплетення різних національностей та професій. На текстовому рівні на цілісність образу ринку вказує його опис майже на дві сторінки без поділу на абзаци.

Міфологема смерті реалізована в творі за допомогою двох антитетичних образів: смерті-звільнення й смерті-знищення. Смерть-звільнення вважається невід'ємною частиною життя людини і є своєрідним вивільненням душі з фізичного тіла. Її зображення у творі має здебільшого гумористичний відтінок. Основними втіленнями смерті-знищення є образ більшовиків, який набуває максимальної жорстокості й демонічності в зображенні енкаведистів, та образ нацистів, що тихо й підступно винищували єврейське населення.

Поява таких іпостасей образу смерті міфологізується та прирівнюється до виходу хтонічних істот із земних глибин, опис яких увиразнюється за допомогою використання яскравих характерних епітетів та постійного семантичного зв'язку із словом «пекло». Весь живий та неживий простір Львова чинить шалений опір демонічному засиллю, що проявляється в містичних персоніфікаціях меблів, речей та цілих поневоленних будинків.

Із темою смерті нерозривно пов'язана тема сну, який у міфології вважався граничним станом між життям і смертю. У такому просторі між реальним та потойбічним світами герої твору можуть віднайти спогади про свої минулі життя. Символом сну в романі є квіти маку, які згадуються в багатьох міфологіях світу: грецькій, шумерській, римській, німецькій та ін. Цей образ має семантику спогадів, спокою, зв'язку з потойбічним світом, захисту від злих сил.

У романі зображується триєдність життя-смерть-воскресіння, що відповідає циклу існування душі та є основою мотиву вічного повернення. Увага автора акцентується на воскресінні пам'яті, здатності згадати своє попереднє втілення. Мелодія танго з дванадцяти нот може пробудити спогади про минуле життя й зробити можливим усвідомлене воскресіння. Із міфологемою воскресіння пов'язаний образ орла, який ототожнюється із силою духу, незалежністю, волелюбністю та пов'язаний із безсмертям. Міфологема відродження присутня й у професійній діяльності Яроша, який вивчає мертву мову й культуру Аркануму.

Глибоким символічним значенням наділена міфологема саду, якому автор додає нової семантичної ознаки – носія пам'яті, свідка минулого. Тісно пов'язані з ідеєю безсмертя та вічності також міфологема дерева – яблуні, що символізує безсмертя і постійне відродження, та сороки, що у східній міфології має семантику зустрічі, вічної гармонії та рівноваги у житті.

Головні герої роману: Орест Барбарика, Йосип Мількер, Мирко Ярош, Данка і Ярکا – духовно споріднені між собою, оскільки однаково захоплюються книгами і музикою. Орест вирушає на пошуки загубленого трактату, потрапляючи у фантастичний простір бібліотеки. Мирко досліджує мертву арканумську мову, якою колись цей трактат був написаний. Данка також

цікавиться культурою Аркануму, закохується в Яроша та знайомить його з Мількером. Йосип Мількер, чий образ об'єднує обидва хронотопи, вирощує магичні маки та уможлиблює свідому реінкарнацію для всіх друзів, навчивши Ярку магичної мелодії.

Події в романі відбуваються в єдиному просторі Львова в двох часових вимірах. Довоєнний Львів зображено живим, гармонійним, мультикультурним, проте війна безповоротно змінює обличчя міста на безбарвне й тихе. Серед неоміфологічних просторово-часових вимірів у творі виділяється фантастичний міфопростір бібліотеки-лабіринту і територіальна частина Львова Знесіння.

Бібліотека змальована як фантастичний простір, у якому діють свої закони, відбуваються містичні речі, час уповільнюється, а працівники набувають магичних характеристик. Письменник десакралізує міфічний світ таємних фондів бібліотеки, додаючи гротескні описи та гумористичні елементи.

Містичне місце Знесіння згадується в обох часових площинах, хоча конкретного часу там не існує. Це простір, де можливі подорожі в найглибші закутки пам'яті, що оживає в різноманітних зорових та слухових видіннях.

Письменник використовує гротеск, пародії, прийоми інтертекстуальності, чорний гумор, гру слів, сатиру та іронію, вплітає в текст місцеву говірку задля увиразнення місцевості та персонажів, виводить роман у площину інтелектуальної прози, витворюючи своєрідний палімсест, текст-лабіринт, текст-неоміф, який треба читати розгадуючи.

Отже, неоміфологічний мотив вічного повернення в романі реалізується на символіко-семантичному, образно-змістовому та формальному рівнях. Для втілення свого задуму письменник використовує міфологеми та міфеми з різних міфологій, витворюючи авторський оригінальний міф про реінкарнацію душі. Численні алюзії та ремінесценції, містифікації та інтертекст, комічні ситуації, колоритна львівська говірка, натуралізм в описах воєнної дійсності, карнавалізація, пародійно-гротескний тон у трактуванні теми смерті допомагають витворити складний та різнобарвний неоміфологічний часопростір міста Львова.

## ВИСНОВКИ

Відродження літературознавчого інтересу до неоміфологічного світосприйняття у творчості письменників кінця ХХ – початку ХХІ ст. сприяло появі великої кількості наукових праць та концептуальних дослідницьких підходів щодо вивчення генези, функцій та способів художньої реалізації міфу в художній літературі. Дослідження художнього доробку Ю. Винничука в контексті неоміфологічного стилю дозволило нам визначити, систематизувати й узагальнити основні ознаки авторського міфомислення, дослідити поетику неоміфологізму, виявити основні міфологічні образи й мотиви, визначити специфіку їхнього запозичення, творення і художнього відображення у творах письменника.

У дисертації визначено, що основними характеристиками міфу є: його великий інтерпретаційний потенціал; відкритість сюжету; поєднання реального та ірреального; наявність домінантних характеристик; метафоричність і символічність; присутність сакрального змісту; полісемантичність; метатекстуальність; хронотопічна незалежність та універсальність.

З'ясовано, що до основних структурних елементів міфологічного мислення належать міфологема та міфема. Проаналізовано наявні наукові дефініції цих понять, окреслено їхні межі та взято за основу визначення **міфологеми** як стійкого образу-символу, знакового мотиву, який є семантичним підґрунтям міфологічних сюжетів і концентрує в собі загальнолюдські гносеологічні, культурні й духовні константи, фундаментальні цінності й норми поведінки. **Міфему** потрактовано як використання міфологічних назв, алюзій на міфологічні тексти, які не виконують функцій побудови сюжету чи образно-символічної системи, лише надають їм певних відтінків, наштовхують читача на адекватне сприйняття твору.

Враховуючи іманентні властивості міфологем, запропоновано власну класифікацію: **універсальні** (зрозумілі для всіх), **етнічні** (містять ментальні особливості певного етносу) і **авторські** (створені митцями в контексті певного літературного твору) міфологеми.

Оскільки відкритість міфологічних сюжетів дозволяє ввібрати в себе найяскравіші реалії певної епохи, художнє відображення міфологічних мотивів й образів у літературі поступово розширюється, ускладнюється, з'являються оригінальні художні інтерпретаційні парадигми. Залежно від специфіки використання міфологічних сюжетів у художніх творах визначаємо такі основні способи запозичення і відтворення первинних міфологічних структур: **переказ, адаптація, інтерпретація, трансформація та деконструкція.**

Проведене дослідження доводить, що неоміфологізм стає новітньою формою художнього моделювання, змінює ставлення до міфу, посилює філософсько-узагальнююче начало в літературі. Специфіка художнього міфологізму спричинена не тільки прагненням осмислити ідейно-естетичний зв'язок міфу й літератури, а й позалітературними чинниками, адже на місце природи, що раніше панувала над людиною, прийшла цивілізація, яка часто в міфах співвідноситься з руйнівним началом, хаосом, де людина не може віднайти свою цілісність. Тому неоміфологічне світовідчуття часто має не героїчний, а трагічний чи гротескно-пародійний характер.

Серед головних інтерпретаційних стратегій неоміфологізму виокремлюємо художню трансформацію міфологічних сюжетів і моделювання власних міфів, у яких спостерігаємо експерименти з часопросторовими міфологічними моделями, загострення бінарних опозицій, поєднання реального та ірреального пластів із метою зображення глибинних внутрішніх станів персонажів, внутрішньо-особистісних конфліктів як проєкції загубленості людини у світі. Важливими допоміжними засобами міфотворення стають гротеск, іронія, пародія, абсурд та інтертекст.

Під час літературознавчого аналізу особливостей української прози кінця ХХ – початку ХХІ ст. в контексті неоміфологічного стилю було з'ясовано, що українські письменники у творах поєднують універсальні світові міфологеми з етнічними; модифікують міфологічні образи та символи, переосмислюють міфологічні сюжети, що зумовлює виникнення авторського міфотворення; вдаються до переплетення різних часів і просторів; зображують своїх героїв у

пошуку гармонійного існування в негармонійному світі, тому міфологізм тісно переплетений із психологізмом. Митці створюють специфічні авторські міфосистеми, в яких порушують важливі онтологічні проблеми сучасності: самотності серед людей, процесу відчуження людського від природного в умовах індустріального поступу, втрату розуміння свого місця, свого призначення в житті, втрату гармонії із собою та навколишнім світом тощо.

До основних ознак неоміфологічного художнього стилю в українській літературі цього періоду відносимо: тісний зв'язок художнього твору з міфологією та фольклором, синтез реального й фантастичного, історичного й сучасного, деконструкцію усталених міфологічних систем, в тому числі ідеологічних міфів та стереотипів масової свідомості ХХ ст.; створення нових міфів з акцентуванням проблематики сучасного світу. Також спостерігаємо активне використання в художніх текстах гри з читачем, авторських містифікацій, синтезу міфологізму й психологізму, інтертексту, гумору, пародій, бурлеску та інших засобів комічного.

Дослідження ранньої творчості Ю. Винничука дало змогу глибше вивчити індивідуальний стиль автора й простежити витоки неоміфологічних особливостей його творів. Літературознавчий аналіз малої прози митця сприяв визначенню, що художнє моделювання дитячих і підліткових років головного героя, його мрій, думок, переживань, майстерне відтворення закарбованих у пам'яті образів, родинних звичаїв і традицій, у яких оживає українська міфологія, розкриває специфіку неоміфологічного світогляду письменника, який став важливою складовою його художньої дійсності.

За ключовими спогадами оповідання збірки «Вікна застиглому часу» умовно поділяємо на дві групи: перша – у яких домінантним змістотворчим чинником є трагедійне начало, друга – з ностальгійно-оптимістичним радісним спогадом у центрі оповіді.

Аналіз ранніх оповідань Ю. Винничука сприяв розумінню, що вже у таких: «Вікна застиглої пам'яті», «Граната на двох», «Таргани», «Ріжок», «Вишиваний світ» та ін. – з'являється чимало міфологічних образів та міфологем, які згодом



стануть наскрізними в творчості письменника. Серед них міфологеми саду й дому, долі, дороги, смерті, образи знахарок-чарівниць (вроджених і навчених), привидів, фантастичних тварин (кіт, що виконував обов'язки помічника по дому; таргани, які відновлювали книги).

Зачатки неоміфологізму, що з'являється в малій прозі письменника, розвиваються в історично-фентезійній повісті-казці «Місце для дракона». Тут автор, поєднавши елементи світової та національної міфології, переплівши казкові та міфічні сюжети, витворює новаторський філософсько-дидактичний міф про дракона, що своєю духовністю протистоїть деградуєчому суспільству.

Основною міфологемою твору є дракон, який зображений автором за зразком семантичної моделі образу дракона, що змальований в нашій міфології, як могутня добра істота, з чистим серцем і душею, яка охороняла, була оберегом, пов'язаним із першостихіями води, вогню, повітря та землі. Автор відкидає нав'язані впливом християнської релігії таврування та упередження щодо основних рис цього міфологічного персонажа, доповнює, переосмислює образ, надаючи йому оригінальних індивідуально-авторських інтерпретацій.

Національний колорит притаманний повісті-казці «Місце для дракона» за рахунок наявності образів Полудниці та баби Дрімоти з української міфології. Доповнюють систему міфологічних образів антитетичні образи метелика (чистота, краса) і мухи (бруд і паразитизм); міфологеми води і вогню, представлені різними іпостасями (озеро, річка, сльоза, злива/спека, палюче сонце), які можуть мати життєдайну й руйнівну силу; та вибудований на основі поєднання міфологічних і казкових елементів образ лихої відьми.

Отже, дослідження малої та середньої прози Ю. Винничука дозволило визначати, що поєднання національної й загальносвітової міфологічної образності, використання універсальних та етнічних міфологем, багаторівневих образів-символів є домінантним підходом у створенні текстів і важливим змістовим компонентом індивідуальної неоміфологічної художньої парадигми автора.

Під час літературознавчого аналізу роману «Мальва Ланда» з'ясовано, що своєрідність неоміфологічної поетики полягає в переплетенні й поєднанні різних міфологічних сюжетів, образів, символів, міфологем та міфем, у міфологічних алузіях, інтертекстах і ремінесценціях. Тут Ю. Винничук також вдається до трансформації та деконструкції відомих міфологічних сюжетів, створюючи незвичайних героїв свого фантастичного світу, наповнюючи їх глибоким символічним значенням, психологізмом, гротеском, іронічністю та пародійністю.

У центрі оповіді – новий неоміфологічний образ, створений за допомогою принципів дегероїзації, поєднання різних засобів комічного: пародії, гротеску та іронії. Трансформувавши міфему із античного твору – ім'я героя, видозмінивши семантичне поле міфологеми шляху та лабіринту, письменник моделює новий космогонічний міф про героя, що, подорожуючи фантастичним світом сміттярки, проходить своєрідну ініціацію, долає різні випробування, відновлює зв'язок із минулим, створює власний світ.

Міфопоетична палітра роману поєднує універсальні (дороги, лабіринту, бібліотеки та книги, дому, саду, смерті та сну, першостихій води, вогню), та індивідуально-авторські міфологеми (борщу й сміття). Міфологема дороги є важливою частиною ініціації міфологічного героя, який упродовж свого шляху набуває важливого досвіду та змінюється. Міфологема лабіринту наповнюється новими смислами: людська підсвідомість, шлях до мрії, втеча від чужого світу, текст твору як лабіринт. Міфологеми бібліотеки й книги є також своєрідними лабіринтами знання, проте гротескність та абсурдність у зображенні цих образів змінюють сакральне значення на комічне. Міфологема дому представлена в семантично антонімічних проявах: свій-чужий, матеріальний-духовний – та доповнена міфологемою саду як захисника й виразника іманентних ознак жителів дому.

Авторські міфологеми стають повноцінними образами-символами в контексті роману, надаючи національних характеристик міфопростору та доповнюючи загальну міфологічну семантику твору. Міфологема борщу в романі є гротескним символом повернення до духовних витоків, адже борщ, відповідно

до тексту твору, здатний відновити втрачену генетичну пам'ять про могутніх предків. Міфологема сміття містить у собі семантику забрудненої планети, хаосу інформаційного простору, загубленої в сучасному світі людини.

Галерею міфологічних персонажів роману наповнюють створені через поєднання світової та української міфологій, релігійних вірувань та оригінальної авторської міфотворчості демонологічні образи русалок, відьом, упирів, перевертня, привида, мерців, змії та образ однорога. Поділяючи русалок на річкових, сміттєвих та борщових, автор поєднує в їх зображенні характеристики з різних національних міфів.

Визначено, що простір у романі «Мальва Ланда» представлений різними типами топосів: реальний Львів, фантастична сміттярка, закрите містечко С. та засніжений простір у видіннях Бумблякевича, – і має ознаки гетеротопії. Події відбуваються у чотирьох часових площинах: 1993 рік у Львові, уповільнений час чарівної сміттярки, недійсний час містечка С. – 1913 рік, та минуле у видіннях Бумблякевича.

Домінантними ознаками оповіді в романі є використання різноманітних стилізацій, бурлеск, гротеск, чорний гумор, поєднання прийомів масової й інтелектуальної літератури та пародійно-гумористичний стиль письменника. Переплетення іронії, сатири й гумору, гра на рівні тексту та підтексту, інтертекстуальність, виразні ономастичні характеристики, каламбури, ситуативний і мовний комізм підсилюють та увиразнюють неоміфологічні константи роману.

У процесі аналізу роману Ю. Винничука «Танго смерті» з'ясовано, що провідним неоміфологічним мотивом твору є мотив переродження людської душі, реалізований у тексті на символіко-семантичному, образно-змістовому та формальному рівнях. Автор створює власну міфоконцепцію, відповідно до якої основною умовою свідомої реінкарнації стає музика з дванадцяти нот, що утворює тунель у пам'яті, даючи можливість згадати минуле своє втілення. Ця магічна музика, за задумом автора, має бути почутою перед смертю, а потім – у наступному земному житті душі.

Музика є одним із головних образів у романі, символізуючи духовність і зв'язок із надприродним. Доповнює семантику цього образу мелодія танго, яка означає рух до гармонії, зустріч та поєднання споріднених душ. Увиразнюють символізм твору образи скрипки, чия мелодія може доторкнутися душі та пробудити спогади, і дванадцяти нот, які позначають глибокий зв'язок між часом і простором матеріального й духовного світів, відновлення контакту із минулими втіленнями душі.

Визначено, що головними в романі Ю. Винничука «Танго смерті» є міфологеми життя, смерті та воскресіння. Варіантним уособленням міфологеми життя є ринок, що описаний як живий організм із переплетенням звуків, запахів та кольорів. Міфологема смерті реалізована за допомогою двох антитетичних образів: смерті-звільнення і смерті-знищення. Основними втіленнями смерті-знищення є образи більшовиків і нацистів. Їх поява творі міфологізується паралельним зображенням виходу хтонічних істот з-під землі. Міфологема воскресіння актуалізується в художньому неоміфологізмі письменника в контексті відродження пам'яті й пов'язана з міфологемами саду, що є носієм пам'яті, яблуні (постійне відродження), орла (безсмертя) і сороки (зустріч).

У системі міфологем значущим є також образ сну, який у міфології вважається межовим станом між життям і смертю. Символом сну в романі стають квіти маку, образ яких вбирає в себе широкий спектр міфологічної семантики, символізуючи сон, відновлення спогадів, спокій, межу іншого світу та захист від злих сил.

До важливих неоміфологічних топосів відноситься фантастичний міфопростір бібліотеки Оссоленіуму та територіальну частину Львова Знесіння, в яких із героями відбуваються неймовірні й містичні події. У бібліотеці час рухається сповільнено, а працівники наділені чарівними силами. Проте автор десакралізує простір, додаючи гротескні описи, гумористичні деталі та нісенітниці. Простір Знесіння не має визначеного часу, адже це місце, де зникає межа між реальним та фантастичним світом, де можна побачити містичні речі або здійснити власну подорож лабіринтами пам'яті.

Отже, виявлено, що Ю. Винничук у романі «Танго смерті» використовує в основному універсальні міфологеми, за допомогою яких створює авторський міф про реінкарнацію душі, використовуючи численні інтертексти, алюзії, гру слів, чорний гумор, іронію та пародійно-гротескну тональність у потрактуванні універсальних онтологічних тем.

У результаті дослідження прозової творчості Ю. Винничука з'ясовано, що основними константами його індивідуально-авторського неоміфологічного стилю є:

- поєднання реального та ірреального, містичного і міфологічного;
- використання універсальних, етнічних та створення власних авторських міфологем;
- запозичення первинних міфів, їхня своєрідна авторська інтерпретація, трансформація та деконструкція;
- інтертекстуальний дискурс творів;
- гра з читачем;
- гротесково-пародійне, бурлескно-гумористичне начало прози;
- дотепний чорний гумор;
- використання різноманітних засобів комічного;
- глибокий філософський, символічний та психологічний підтекст.

З огляду на проведений літературознавчий аналіз, можна стверджувати, що неоміфологізм у творчості Ю. Винничука ґрунтується на принципах вільної гри з міфологічним матеріалом, створенні власних міфів та міфологем, на поєднанні пародійності, гротеску й чорного гумору і є провідною рисою художньої прози письменника.

### Список використаних джерел:

1. Агєєва В. Історично-містичний роман «Танго смерті». URL: [https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2012/11/121127\\_book\\_2012\\_revie  
w\\_tango\\_nk](https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2012/11/121127_book_2012_review_tango_nk) (дата звернення 22.03.2021).
2. Бандура О. М. Мова художнього твору. Київ: Дніпро, 1964. 121 с.
3. Бердник Г. Пригоди славного лицаря Бумблякевича на Великій Сміттярці *Книжковий огляд*. 2004, № 5. С. 57 – 60.
4. Блаватська О. Таємна доктрина [https://7promeniv.com.ua/images/Logos  
\\_Tradytsii/Tayemna\\_Doktryna.pdf](https://7promeniv.com.ua/images/Logos_Tradytsii/Tayemna_Doktryna.pdf) (дата звернення 25.08.2021).
5. Бовсунівська Т. Міфологема як резистентний складник літератури. *Дивослово*. 2010. № 8. С. 49 – 52.
6. Бокшань Г. Неоміфологізм у художній прозі Галини Пагутяк: дис.... канд. філол.наук: спец. 10.01.01 «Українська література» Київ. 2017. 237 с. URL: [https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/20324/1/Дисертація\\_Бокшань.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/20324/1/Дисертація_Бокшань.pdf) (дата звернення 12.11.2020).
7. Братаніч О. Трансформація образу дракона в літературі різних епох як символ переосмислення взаємодії тваринного та людського. *Сучасні літературознавчі студії*. Випуск 8. 2011. Ч. 2. С. 366 – 375.
8. Бугайчук К. Жіночі міфологічні образи у творчості Валерія Шевчука. *Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем*. 2010, № 20. URL: [http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/1234  
56789/31854/06-Bugaychuk.pdf?sequence=1](http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31854/06-Bugaychuk.pdf?sequence=1) (дата звернення 12.11.2020).
9. Буйських Ю. Жіночі образи української міфології «Колись русалки по землі ходили...». Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2018. 320 с.
10. Винничук Ю. Вікна застиглому часу. Харків: Фоліо, 2015. 285с.
11. Винничук Ю. Львівське фригане *Львів на тарілці*. URL: [https://www.ji.lviv  
.ua/n73texts/Vynnychuk\\_Lvivske\\_frigane.htm](https://www.ji.lviv.ua/n73texts/Vynnychuk_Lvivske_frigane.htm) (дата звернення 12.05.2021).
12. Винничук Ю. Мальва Ланда. Київ: Спадщина, 2012. 464 с.

13. Винничук Ю. Місце для дракона URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=10482> (дата звернення 09.12.2020).
14. Винничук Ю. Щаслива збитозна пора *Збруч*. 26.06.2016. URL: <https://zbruc.eu/node/53160> (дата звернення 22.08.2021).
15. Винничук Ю. Танго смерті. Харків: Фоліо, 2018. 364 с.
16. Вишина М. Ю. Парадигма ключових понять міфологічного аналізу художнього тексту. URL: [http://eprints.zu.edu.ua/5205/1/vip55\\_29.pdf](http://eprints.zu.edu.ua/5205/1/vip55_29.pdf) (дата звернення 29.03.2021).
17. Вишницька Ю. Міфологічні сценарії в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах : монографія. Київ : Київський ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. 614 с.
18. Вовк І. Музика у міфологічній системі цивілізацій Стародавнього Світу: Прадавня Україна – Єгипет. *Міфологія та сакральне мистецтво: Фольклор та міфологія / Науковий щорічник «Історія релігій в Україні»*. № 21-2 (2021): Випуск 21, Книга II, С. 310 – 316.
19. Войтович В. Міфи та легенди давньої України. Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2005. 392 с.
20. Войтович В. Антологія українського міфу: Етіологічні, космогонічні, антропологічні, теогонічні, солярні, лунарні, астральні, календарні, історичні міфи. Т. 1. Тернопіль: Навчальна книга, 2006. 912 с.
21. Волошин Д. Приватна міфологія Львова. Львів: «Піраміда», 2009, 304 с.
22. Галайчук В. Українська міфологія. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля, 2016. 288с. URL: <https://textbook.com.ua/literatura/1549382778/s-18?page=6> (дата звернення: 17.05.2021).
23. Галацька В. Образна еволюція фольклорного елемента у романі П. Загребельного «Левине серце». URL: [http://www.confcontact.com/2013-rol-ukrainovedeniya/4\\_galatska.htm](http://www.confcontact.com/2013-rol-ukrainovedeniya/4_galatska.htm) (дата звернення: 13.09.2021).
24. Гнатюк В. Нарис української міфології. Львів: Ін-т народознавства НАНУ, 2000. 263 с. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Hnatiuk\\_Volodymyr/Narys\\_ukrainskoi\\_mifolohii/](https://chtyvo.org.ua/authors/Hnatiuk_Volodymyr/Narys_ukrainskoi_mifolohii/) (дата звернення: 14.04.2022).

25. Голобородько Я. Інтертекстуальність й ультрасексуальність. Синекура Юрія Винничука *Артеграунд. Український літературний істеблішмен* Київ: Факт, 2006. С. 101 – 118.
26. Голобородько Я. Психологізм, епатажність, феєричність... (Новітні тенденції української прози: Оксана Забужко та Юрій Винничук) *Українська мова та література в середніх школах, гімназіях, ліцеях*. 2006. № 2. С. 88 – 98.
27. Головей В. Міф та міфологічні нарації в сучасній медіакulturі: семіотичний аспект. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філософські науки*. 2018. № 10 (383). С. 23-28.
28. Гольберг М.Я. Інтерпретаційний потенціал як герменевтична проблема *Studia Hermeneutica. Герменевтика тексту: між істиною і методом*. Дрогобич: Коло, 2003. С. 9 – 15.
29. Гоцалюк А. Неоміфологізм і традиція: історіографічний досвід *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. Вип. 18, 2012, Т.2, ст. 8 – 12.
30. Гребенюк Т. Художня культура українського постмодернізму (на матеріалі сучасної прози): навч. посіб. Запоріжжя, 2007. 136 с.
31. Грищенко О. В. «Танго смерті» Ю. Винничука: урбаністичне & історичне. *Science and Education a New Dimension: Philology*. I(2), Issue: 11, Nov. 2013. С. 90 – 93.
32. Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. Київ, 1993. Т. 1. С. 116 – 167.
33. Гулечко А. Художні стратегії репрезентації минулого у романі Юрія Винничука «Танго смерті». *Філологічні зошити. Літературознавство : зб. студент. наук. ст.* Рівне, 2020. Вип. 8. С. 27 – 32.
34. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека : український літературний постмодерн. Київ : Критика, 2005. 264 с.



35. Гуцол С. Психологічні особливості структурних складових неоміфологічного нарративу *Вісник НТУУ «КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка*. 2011. Вип. 1. С. 103 – 108.
36. Гуцуляк О.Б. Пошуки заповітного царства: Міф-текст-реальність. Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2007. 540 с.
37. Давидюк В. Народна міфологія українців: походження головних персонажів в світлі палеонтології. *Народознавчі зошити*. 2010. № 1/2. С. 94 – 113.
38. Демчук Р. Українська ідентичність в модусі міфологем. Київ: «Стародавній світ», 2014. 236 с.
39. Демчук Р. Формування репрезентативних міфологем на теренах України. *Магістеріум. Культурологія*. 2009. Вип. 34. С. 21 – 30.
40. Денисова Т. Історичний час та простір *Міфічний хронотоп України у «чужому» мультикультурному світі США*. *Іноземна філологія*. Львів, 2003. Вип. 114. С. 62 – 71.
41. Дмитренко М. Українські міфи, демонологія, легенди. Київ: Муз. Україна, 1992. 144 с.
42. Драненко Г. Міфокритика та рецептивна теорія: продуктивний діалог *Питання літературознавства*. 2009. Вип. 78. С.243-251. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/PI\\_2009\\_78\\_30](http://nbuv.gov.ua/UJRN/PI_2009_78_30) (дата звернення: 12.02.2021).
43. Дракон. *Новий акрополь*. URL: <https://www.newacropolis.ua/articles/dragon> (дата звернення: 21.07.2021).
44. Дрімота – дух сновидінь. *Слов'янська міфологія*. URL: <https://supermif.com/slovjane/drimota.html> (дата звернення: 21.07.2021).
45. Довіна М. Теорія міфу в сучасній гуманітаристиці. Теорія міфу в сучасній гуманітаристиці. *Література та культура Полісся*. 2013. Вип. 72. С. 53.
46. Донченко О. Архетипи – спільне в нашому житті (розпізнавання архетипів як шлях до унікальності). *Психологія особистості*. 2011. №1(2). С. 170 – 181.
47. Дубинянська Я. Винничук Ю.: «Кохання, потяг до самогубства, кохання, кохання і кохання!». URL: [https://zn.ua/ukr/SOCIUM/yuriy\\_vinnichuk](https://zn.ua/ukr/SOCIUM/yuriy_vinnichuk)

- [kohannya, potyag do samogubstva, kohannya, kohannya i kohannya.html](http://kohannya.potyag.do.samogubstva.kohannya.kohannya.i.kohannya.html)  
(дата звернення: 30.08.2020).
48. Етнічна релігія та міфологія українців. *Духовна культура українців*. URL: [http://evolv.ho.ua/Ukraine\\_History\\_and\\_Culture/Ukraine\\_Kultura/Lozko/2.1%20duhovna\\_kultura\\_ukrayintsiv.html](http://evolv.ho.ua/Ukraine_History_and_Culture/Ukraine_Kultura/Lozko/2.1%20duhovna_kultura_ukrayintsiv.html) (дата звернення: 10.09.2020).
49. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 591 с.
50. Єрмановська Г. Міфи Стародавнього Китаю / Міфологія. Харків : Фоліо, 2013. С. 95 – 108.
51. Єшкілев В. Юрій Винничук / Мала українська енциклопедія актуальної літератури. Плерома 3: Проект «Повернення деміургів. Ів.-Франківськ: Лілея-Нв, 1998. С. 23 – 24.
52. Єщенко М. Історичне тло як складник поетики абсурду в новелі Юрія Винничука «Святе сімейство». URL: <https://www.academia.edu/5709456/> (дата звернення: 18.07.2020).
53. Жуковська Г. Сфера sacrum у художньому дискурсі Марії Матіос. URL: <http://www.ukraina.uw.edu.pl/sites/default/files/SUV%2C%20t.%207.pdf> (дата звернення: 23.10.2020).
54. Задорожний В. До етимології слів обрій і вирій. *Мовознавство*. 2009. №5. С. 44 – 52.
55. Завадська Н. Міфопоетика простору у прозі Марії Матіос. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Zavadaska\\_Nataliia/Mifopoetyka\\_prostoru\\_u\\_prozi\\_Marii\\_Matios/](https://chtyvo.org.ua/authors/Zavadaska_Nataliia/Mifopoetyka_prostoru_u_prozi_Marii_Matios/) (дата звернення: 17.10.2020).
56. Зборовська Н. Заради короткої миті свободи слова. Сторінками сучасної авангардної прози. *Літературна Україна*. 1993. 11 лютого. С. 70 – 82.
57. Зварич І. М. Архетип і основа художньої традиції : конспект лекції. Чернівці : Рута, 2005. 47 с
58. Зварич І. М. Міф у генезі художнього мислення. Чернівці: Золоті литаври, 2002. 236 с.

59. Іващенко М. О. Ідея смерті та безсмертя в давньогрецькій міфології. URL: <http://dspace.onu.edu.ua:8080/handle/123456789/28691> (дата звернення: 2.10.2020).
60. Ісаєнко К. П. «Гра з читачем» як вибір наративної стратегії (на матеріалі роману Л. Костенко «Записки українського самашедшого»). *Література та культура Полісся. Сер.: Філологічні науки*. 2015. Вип. 78. С. 49 – 54. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ltkpfil\\_2015\\_78\\_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ltkpfil_2015_78_7) (дата звернення: 08.06.2021).
61. Кеба О.В. Міфологічна критика в літературознавстві ХХ ст. URL: [https://subject.com.ua/article/philology\\_2/13.html](https://subject.com.ua/article/philology_2/13.html) (дата звернення 28.04.2021).
62. Калита О. Засоби іронії в малій прозі (кінець ХХ – початок ХХІ століття): монографія. Київ: Видавництво НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2013. 238 с.
63. Калита О. Типи комічних текстів та особливості їх стилістичного аналізу. *Лінгвостилістичні студії*. 2015. Вип. 2. С. 54 – 61.
64. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич. Київ: Видавничий дім «Альтернативи», 1999. 392 с.
65. Кобилко Н. А. Міфологема "дорога" в українському фольклорі. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2014. Вип. 9. С. 15 – 17. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu\\_filol\\_2014\\_9\\_6](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2014_9_6) (дата звернення 28.05.2021).
66. Ковалевський О. Українські традиції. Харків: Фоліо. 2003. 571 с. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Kovalevskyi\\_Oleksii/Ukrainski\\_tradytsii/](https://chtyvo.org.ua/authors/Kovalevskyi_Oleksii/Ukrainski_tradytsii/) (дата звернення: 23.05.2021).
67. Коваленко Д. Інтертекстуальність як засіб розширення тексту у романі Юрія Винничука «Танго смерті». *Слово і час*. Київ, 2018. № 1. С. 80 – 86.
68. Коваленко Д. Ризоморфний лабіринт як гетеротопія в романі Ю. Винничука «Мальва Ланда». *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. № 9 (310), 2015. С. 60 – 66.

69. Коваленко М. Міфотворчість як провідне явище в літературі ХХ століття. *Питання літературознавства*. Чернівці: Чернівецький національний університет, 2010. Вип. 80. С. 96 – 100.
70. Ковбаса, І. Містифікатор Винничук. ЛітАкцент : альманах. – Київ, 2009. Вип. 1. С. 173 – 180.
71. Ковбасенко Ю. І. Література постмодернізму: По той бік різних боків. – *Українська асоціація викладачів зарубіжної літератури*. 2004. URL: [http://svitlit.at.ua/load/biblioteka/postmodernizm/jurij\\_ivanovich\\_kovbasenko\\_literatura\\_postmodernizmu\\_po\\_toj\\_bik\\_riznikh\\_bokiv/62-1-0-59](http://svitlit.at.ua/load/biblioteka/postmodernizm/jurij_ivanovich_kovbasenko_literatura_postmodernizmu_po_toj_bik_riznikh_bokiv/62-1-0-59) (дата звернення: 23.12.2020)
72. Колесник О. Основні форми художньої інтерпретації міфу в культурі ХХ – початку ХХІ ст. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm\\_2014\\_2\(3\)\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2014_2(3)_11). (дата звернення: 16.10.2020).
73. Колісник Г. Актуалізація образу міфічних близнюків у романі П. Загребельного «Левине серце». *Збірник наукових праць «Таїни художнього тексту»*. Дніпро. 2019. Вип.24. С. 51 – 59.
74. Коляда О. Поняття «міфопоетика» URL: <http://eprints.zu.edu.ua/1450/1/05kovpmi.pdf> (дата звернення 29.03.2021).
75. Коноваленко Т. В. Магічно-реалістична та химерна проза. *Наукові записки Бердянського педагогічного університету*. 2016. Вип. Х. С. 196 – 202.
76. Кононенко О. Українська міфологія та культурна спадщина. Харків: Фоліо, 2011. 713с.
77. Корнелюк І. Інтелектуальний рахунок Винничука. Рецензія на роман «Танго смерті». URL: [https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2012/12/121213\\_book\\_2012\\_review\\_vynnychuk\\_sd](https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2012/12/121213_book_2012_review_vynnychuk_sd) (дата звернення 17.05.2021).
78. Косарева Г. Опозиція образів «Свій/Чужий(Інший)» у сучасній українській і польській прозі (на матеріалі романів Юрія Винничука «Танго смерті» та Стефана Хвіна «Ганеман»). *Сучасні літературознавчі студії. Літературний дискурс: транскультурні виміри*. Вип.12. 2015. С. 303 – 313.

79. Костомаров М. Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. Київ: Либідь, 1994. 382 с.
80. Костюк І. Міфологічний герой, походження, призначення, функції. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 23. С. 376-385 URL: [https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf\\_visnyk/23/40.PDF](https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/23/40.PDF) (дата звернення 29.03.2024).
81. Костюк І. Міфологема: історія поняття в науковому дискурсі. URL: [https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf\\_visnyk/22/38.pdf](https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/22/38.pdf) (дата звернення 21.04.2021).
82. Кравець О.М. Неоміфологізм в американській літературі ХХ – початку ХХІ століть: навч. посібник для студентів філологічного факультету і факультету іноземних мов. Харків: ХНУ імені В.Н. Каразіна. 2016. 96 с.
83. Красуля О. Жанрова специфіка дитячої прози Юрія Винничука *Зб. наук. праць: Матеріали студентських наукових читань*. Кривий Ріг. 2018. Вип. 4. С. 63 – 69.
84. Кривда Н.Ю. Міфологічна свідомість праукраїнців як підґрунтя вітчизняної філософії. *Історія української філософії* : підручник. Київ: Академвидав, 2008. С. 38 – 71 .
85. Кропивко І. Постмодерністська іронія і сміх: специфіка і наукова концепція. *Вісник університету імені Альфреда Нобеля*. Серія «Філологічні науки». 2020. № 2(20). С. 20 – 32.
86. Кузєбна, В., Гречуха, Л. Чорний гумор як особливий вид комічного *Нова філологія*. 2022, № 85. С. 157 – 166. URL: <https://doi.org/10.26661/2414-1135-2022-85-22> (дата звернення 01.02.2022)
87. Кузьмич О. Мовні засоби творення комічного в українській прозі кінця ХХ століття – початку ХХІ століття : дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 Луцьк. 2015. 217 с. URL: [https://ra.vnu.edu.ua/wp-content/uploads/2018/06/Kuzmych-O.-YA\\_dysertatsiya.pdf](https://ra.vnu.edu.ua/wp-content/uploads/2018/06/Kuzmych-O.-YA_dysertatsiya.pdf) (дата звернення 13.04.2021)
88. Кучер Л. С. Міфологема смерті: спроба філософського аналізу феномену (на матеріалі прози М. Коцюбинського) *Наукові записки Ніжинського*

- державного університету ім. Миколи Гоголя. Філологічні науки. 2015. Кн. 3. С. 165 – 169 . URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzfn\\_2015\\_3\\_31](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzfn_2015_3_31) (дата звернення 13.04.2021).*
89. Кучменко Е. М. Роль міфу у розвитку світової культури. Київ, 1999. 280 с.
90. Лабіринт, дракон, єдиноріг... Про що говорять символи. URL: <https://newacropolis.org.ua/articles/labirynt-drakon-yedynoroh%E2%80%A6-pro-shcho-hovoriat-symvoly> (дата звернення 09.10.2021).
91. Лілік О. О. Родинна історія в соціокультурному контексті за романом Юрія Винничука «Танго смерті». *Психолого-педагогічні основи гуманізації навчально-виховного процесу в школі та ВНЗ. 2016. Вип. 2. 139 с. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ppog\\_2016\\_2\\_20](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ppog_2016_2_20). (дата звернення 02.10.2020).*
92. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт-уклад. Ю. Ковалів. Київ: Академія. 2007. Т. 1. 608 с.
93. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ: Академія. 2007. Т. 2. 624 с.
94. Леві-Строс К. Первісне мислення. Київ: Український центр духовної культури, 2000. 323 с.
95. Левченко Г. Трюк, атракціон і гротеск у поезиці роману Юрія Винничука «Танго смерті» *Сучасні літературознавчі студії. 2017. Вип. 14. С. 264-275. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/225594.pdf>. (дата звернення 22.04.2021).*
96. Легенди та міфи України / уклад. В. П. Товстий. Харків: Промінь, 2005. 64 с.
97. Лисюк Н.А. Сутність міфу та його функції. Київ: Укр. Фітосоціологічного центру, 2003. 121 с.
98. Литовченко В. Український борщ: національна традиція і символ культури. URL: <http://gazetaslovo.com.ua/ukrayinskyj-borshh-natsionalna-tradytsiya-i-symvol-kultury/> (дата звернення 09.10.2020).

99. Ліс-Маркевіч П. Філософсько-мистецький портрет Юрія Винничука URL: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/sup/article/download/23725/22181/> (дата звернення 09.07.2021).
100. Лозова О.М. Міф як первинна метамова суспільної свідомості: огляд проблематики *Педагогічна освіта: теорія і практика. Педагогіка і психологія* : зб. наук. пр./ редкол.: Огнев'юк В.О., Бех І.Д., Хоружа Л.Л. Київ: Київський міський педагогічний ун-т ім. Б.Д. Грінченка. 2010. № 13 (1). С.18 – 21.
101. Ломакіна І. Міфологема міста у романах Джеймса Джойса «Уліс» та Дона Деліло «Космополіс». *Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови*. 2012. Вип. 20, ч. 1. С. 233 – 236.
102. Лук'янів Б. «Чемоданні» твори Юрія Винничука. *Березіль*. 2003. № 9-10. С. 180 – 182.
103. Матківська С. Застосунок для вивчення та перекладу львівської гвари URL: <https://ir.library.knu.ua/server/api/core/bitstreams/291fd9ed-7e3f-4286-9c42-b61ae9c177b6/content> (дата звернення 31.03.2024).
104. Матюхіна О. Культ змії у віруваннях народів Євразії. URL: <https://jrnl.nau.edu.ua/index.php/VisnikPK/article/view/8784/10802> (дата звернення 31.03.2024).
105. Махник М. Моделювання мотивів та образів часопростору у романі «Танго смерті» Юрія Винничука *Матеріали Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції «Українська мова в контексті слов'янознавства та компаративістики»* / ред. І. В. Гайдаєнко. 05. 2019. С. 144 – 150.
106. Мединська Ю. Міфологія та міфологічний дискурс. *Психологія і суспільство*. 2006. № 2. С. 115 – 122.
107. Мединська Ю. Чотири виміри міфу. *Психологія і суспільство*. 2003. № 4. С. 30 – 39.
108. Мейзерська Т. Проблеми індивідуальної міфології: Міфотворчість Шевченка. Одеса : Астропринт, 1997. 128 с.

109. Милорадович В. П. Українська відьма: нариси з української демонології. Київ: Веселка, 1993. 72 с.
110. Міськов І. Дракон (змій, змія) як символ: Схід – Захід. *Науковий вісник Ужгородського університету*. 2012. Серія «Історія». Вип. 28. С. 155 – 160.
111. Міфопоетична система роману Василя Земляка «Лебедина згряя». URL: <https://ff.udpu.edu.ua/wp-content/uploads/Mif-96.pdf> (дата звернення 17.12.20).
112. Мориквас Н. Туга за яснобаченням: «Вікна застиглому часу» Ю. Винничука. *Слово і час*. 2003. № 6. С. 61 – 62.
113. Мороз Л. Іронія як форма реалізації комічного у художньому творі URL: <http://naukam.triada.in.ua/index.php/konferentsiji/44-chotirnadtsyata-vseukrajinska-praktichno-piznavalna-internet-konferentsiya/253-ironiya-yak-forma-realizatsiji-komicnogo-u-khudozhnomu-tvori> (дата звернення 19.12.20).
114. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти. Київ: Техніка, 2003. 264 с. URL: <http://proridne.com/content> (дата звернення: 20.03.2021).
115. Набитович І. Концепт лабіринту як сакрального локусу (на прикладі новелістики Х.Л. Борхеса, романів У. Еко «Ім'я рози» та К. Мосс «Лабіринт»). URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/539163fa-ada4-4e3b-949c-c3654561151d/content> (дата звернення 09.02.21).
116. Наливайко Д. С. Міфологія і сучасна література Всесвіт. 1980. № 2. С. 170 – 182.
117. Надрага М. Яблуня лісова: біблійні дерева та кущі URL: <http://kolosok.org.ua/wp-content/uploads/2018/06/066.pdf> (дата звернення 17.12.20).
118. Нев'ярович. Н. Ю. Зарубіжна література та культура ХХ століття. Методологія. Критика. Методика. Херсон : Вид-во ХДУ, 2003. 212 с.
119. Нямцу А.Є., Антофійчук В.І. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі. Чернівці: Рута, 1997. 200 с.
120. Олійник С. Побутування фантастичного у сучасній українській прозі *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2013. № 3 – 4. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm\\_2013\\_3-4\\_8](http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2013_3-4_8) (дата звернення 03.08.21).



121. Олійник С. Образ книги у фентезійному світі. *Наукові праці. Філологія. Літературознавство*. С. 109 – 115. URL: <https://lib.chmnu.edu.ua/pdf/naukpraci/philology/2016/271-259-19.pdf> (дата звернення 07.08.21)
122. Орел. *Новий акрополіс*. URL: <https://newacropolis.org.ua/articles/orel> (дата звернення 07.08.21).
123. Ортега-і-Гассет Х. Вибрані твори. Київ : Основи, 1994. 420 с
124. Павліщева Я. О. Неоміфологізм у світоглядній парадигмі літератури модернізму. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/fil/07oct2015/29.pdf> (дата звернення 29.04.2021)
125. Падар Ю. А. Магічний реалізм і химерна проза: протистояння чи взаємодія? *Літературознавчі студії*. Київ: Вид. Дмитра Бураго, 2011. Вип. 33. С. 397 – 404.
126. Петрик О. «Традиція готувати своє м'ясиво на свята майже зникла», — Юрій Винничук. *Високий замок*. 25.04.2019. URL: <https://www.wz.lviv.ua/article/389282-tradytsiia-hotuvaty-svoie-miasyvo-na-sviata-maizhe-znykla-yurii-vynnychuk> (дата звернення 06.08.21).
127. Плачинда С. Словник давньоукраїнської міфології. Київ : Український письменник, 1993. 62с.
128. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. 392 с.
129. Потебня О. Естетика і поетика слова : збірник / Олександр Потебня. – Київ: Мистецтво, 1985. С. 182 – 204.
130. Потуремець В. В. Психологізм та феєричність у творчості Юрія Винничука: інтелект-реліз / авт. укладач В. В. Потуремець. Полтава, 2016. 12 с. URL: [http://libgonchar.org/images/stories/DocS/2016/vini4uk\\_ved.pdf](http://libgonchar.org/images/stories/DocS/2016/vini4uk_ved.pdf) (дата звернення 07.08.20).
131. Пухонська О. Проблема культурної амнезії в сучасному романі (на матеріалі «Танго смерті» Юрія Винничука та «Храм Афродіти» Олександра Стражного). *Іноземна філологія*, 2014, вип.126, ч.2, С.194 – 198.

132. Романенко О. «Танго смерті» Ю. Винничука: масова чи висока література? *Spheres of Culture*. Vol. V – VI. Lublin, 2013. С. 150–160.
133. Романенко О. В. Семантичне дзеркало сну в українській високій і масовій літературі. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство, мовознавство, фольклористика*. 2012. Вип. 23. С. 16 – 21. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKNU\\_LMF\\_2012\\_23\\_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKNU_LMF_2012_23_7) (дата звернення 06.08.21).
134. Романенко О. В Львівська цивілізація у романі Юрія Винничука «Танго смерті» *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*: зб. наук. праць / ред. О. С. Філатової. № 1 (15). квітень 2015. Миколаїв: МНУ імені В. О. Сухомлинського. 2015. С. 143 – 147.
135. Самохіна В. Карнавалізація у фокусі лінгвокреативної діяльності Номо Artifex. *Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна. Іноземна філологія*. 2018. Вип. 88. С. 26 – 34.
136. Сінельникова М. Концепт вічного повернення у філософії Фрідріха Ніцше. *Філософські науки*. №2, 2019. С. 38 – 42.
137. Семіх Кая Аналіз концепту «простір» на прикладі творів Орхана Памука (роман «Чорна книга») та Юрія Винничука (роман «Мальва Ланда»). *Східноєвропейський науковий журнал*. 2020. Вип. 53. Т. 9. С. 32 – 39. URL: <https://eesa-journal.com/2020/02/20/analiz-konceptu-prostir-na-prikladi-tvoriv-orxana-pamuka-roman-chorna-kniga-ta-yuriya-vinnichuka-roman-malva-landa-32-39/> (дата звернення: 16.05.2021).
138. Семків Р. А. Бурлеск і пародія у творчості Юрія Винничука. *Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки*. 2015. Т. 176. С. 52 – 57.
139. Семків Р. А. Юрій Винничук як центральна постать галицької бурлескної літератури. URL: [http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/10930/Semkiv\\_Yuriy\\_Vynnychuk.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/10930/Semkiv_Yuriy_Vynnychuk.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (дата звернення 07.08.20).

140. Сидоренко Ю. Вивчення літературних творів з міфологічними структурами експліцитного типу в 9-11 класах загальноосвітньої школи: теоретичні засади, система компетентностей. *Наукові записки Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя. Психолого-педагогічні науки*. Ніжин, 2016, №4, С. 36 – 40.
141. Сикирич О. Загадкові цикли в житті людини. URL: <https://newacropolis.org.ua/articles/zagadochnye-tsikly-v-zhizni-cheloveka> (дата звернення 17.04.2021)
142. Слоньовська О. Міфема і художній текст: особливості, роль, функції найменшого уламку міфу. *Українська література в ЗОШ*. 2011. № 7 – 8. С. 57 – 62.
143. Сманик М. Образ русалки у віруваннях українського народу. URL: <https://refdb.ru/look/1322137-p2.html> (дата звернення 12.10.2021).
144. Стадніченко О. Художня інтерпретація подій історії України 1940-х років у романі Ю. Винничука «Танго смерті». *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. 2013. № 1. С. 38 – 43.
145. Степула Н. Сюжети // Радіо свобода. 26.12. 2003. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/911106.html> (дата звернення 13.04.2021).
146. Стоян С. М. Міфологічна традиція в літературній творчості ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філософ. наук: 09.00.08 Київ. 2002. URL: <http://referatu.net.ua/referats/7569/147899> (дата звернення 11.04.2021).
147. Стус Д. «Велика львівська смігтярка» Юрія Винничука. *Сучасність*. 2001. № 11. С. 72 – 75.
148. Суріна Г. Ю. Міфологема світового дерева, як один з виявів архетипу триєдності. Мультиверсум. *Філософський альманах*. Київ: Центр духовної культури. 2006. № 56.
149. Таланчук О., Завадська В., Музиченко Я., Шалак О. 100 найвідоміших образів української міфології. Київ : Орфей, 2002. 448 с.

150. Таран Я. В. Образ дракона в міфологічному просторі слов'ян *Магістеріум*. 2007. Вип. 26. С. 66–73. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/c3f71ae6-53d6-4a5e-86ab-1a4257263739> (дата звернення 03.04.2021).
151. Тарасюк Г. Ю. Винничук: «Література – це спосіб мого життя». *Літературна Україна*. 26.05.2005. С. 1 – 6.
152. Тарасюк О. Танго: історичні витoki, особливості становлення та роль в сучасній хореографічній культурі URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/1673?locale-attribute=uk> (дата звернення: 22.03.2024).
153. Тарнашинська Л. Прояви ірраціонального та інобуття в прозі Валерія Шевчука. *Презумпція доцільності: абрис сучасної літературознавчої концептології*. Київ:ВД «Києво-Могилянська академія». 2008. С. 292 – 303.
154. Титар О. Логіка міфу в просторі сучасної культури URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/46590906.pdf> (дата звернення: 22.04.2021).
155. Ткач М., Данилевська Н. Клечальний міст: джерела української міфології. Київ : Слива, 1995. 200 с.
156. Ткаченко О. А. Міфологема сну від античності до сьогодення. Видавництво: ВПЦ «Київський університет». 2011. С. 382-386.
157. Ткаченко О. П. «Вавилонські каїни» Василя Земляка як реалізація інтерпретаційної моделі «розбрату за землю». *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство, мовознавство, фольклористика*. 2012. Вип. 23. С. 21 – 25. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKNU\\_LMF\\_2012\\_23\\_8](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKNU_LMF_2012_23_8) (дата звернення 11.04.2021).
158. Трапата-Більченко Л. Філософія музики: навч. посібник для студентів та магістрантів факультету мистецтв. Суми : СумДПУ ім. А.С. Макаренка. 2004. 76 с.
159. Українська мала енциклопедія : 16 кн : у 8 т. / проф. Є. Онацький. Буенос-Айрес, 1962. Т. 5, кн. ІХ: Літери На-Ол. С. 1190 – 1191.
160. Українська мала енциклопедія: 16 кн.: у 8 т. / проф. Є. Онацький. Буенос-Айрес, 1964. Т. 7, кн. ХІІІ: Літери Риз-Се. С. 1631 – 1633.

161. Усачов В. А. Звернення до тематики міфу у світовій культурі на рубежі XIX – XX століть. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2012. № 4. С. 114 – 120. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nrs\\_2012\\_4\\_22](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nrs_2012_4_22) (дата звернення: 17.05.2021).
162. Фоміна Л. Г. Символічний образ саду в міфопоетичній парадигмі Миколи Вінграновського. *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету*. 2008. Вип. 24. С. 100 – 104. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvidgu\\_2008\\_24\\_24](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvidgu_2008_24_24) (дата звернення: 17.05.2021).
163. Фоміна Г. В., Нямцу А. Є. Міф і легенда у загальнокультурному просторі: Монографія. Чернівці: Рута, 2009. 239 с.
164. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів *Слово. Знак. Дискурс*: антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / ред. М.Зубрицької. Львів: Літопис. 1996. С.109 – 135.
165. Франчук М. Демонологія у романі Валерія Шевчука «Дім на горі» як жанротворчий засіб. URL: <http://dSPACE.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31871/23Franchuk.pdf?sequence=1> (дата звернення: 27.03.2021).
166. Фрис І.Б. Неоміфологізм в слов'янських літературах XX ст. *Проблеми слов'янознавства*. 2007. Вип. 56. С. 228 – 236.
167. Фуц Ю. Романтичний мотив двійництва в романі Ю. Винничука «Мальва Ланда». *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені лесеї України. Філологічні науки. Літературознавство*. 2016. №1(326). С. 223 – 228.
168. Харчук Р. Юрій Винничук – батько чорного гумору в українській літературі *Сучасна українська проза. Постмодерний період*/ Р. Харчук. Київ: Вид. центр «Академія». 2008. С.122 – 125.
169. Хлистун О. Віра в перевтілення у світовій міфології. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 183 – 189.
170. Хобзей Н., Сімович О., Ястремська Т., Дидик-Меуш Г. Лексикон львівський: поважно і на жарт. Львів: Інститут українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України, 2009. 672 с.

171. Церна Г.М. Творча інтерпретація «вічних образів» в українській літературі 1920-х років: дис... канд. філол. наук.: 10.01.01. Кіровоград, 2001. 158 с.
172. Чернявська В. Тварини в слов'янських казках: символіка та персонажі URL:[https://is.muni.cz/th/gedga/Bak\\_prace\\_Cherniavska.pdf](https://is.muni.cz/th/gedga/Bak_prace_Cherniavska.pdf) (дата звернення: 20.03.2021).
173. Чимиркова, О. І. Бібліотека в концепції «магічного реалізму» Юрія Винничука: на матеріалі роману «Танго смерті». *Українські студії в європейському контексті*: зб. наук. пр. 2020. Вип. 2. С. 86 – 93.
174. Чишинська О. Бібліотека як метафора: рефлексія розвитку медійних засобів. *Філологія. Літературознавство*. Т. 124. Вип. 111. Миколаїв: Видавництво ЧДУ імені Петра Могили. 2009. С. 108 – 112.
175. Чорний гумор в українській літературі постмодернізму. URL: <https://ukrlit.net/item/510.html> (дата звернення 17.04.2021).
176. Шевчук В.: «З чортами я не зустрічався, а з жінками, що називали себе відьмами, так». URL: <https://glavred.info/life/1024-valeriy-shevchuk-z-chortami-ya-ne-zustrichavsya-a-z-zhinkami-shcho-nazivali-sebe-vidmami-tak.html> (дата звернення: 23.09.2020).
177. Шаповал М. Інтертекстуальність: історія, теорія, поетика: навч. посіб. Київ: Вид.-полігр. центр «Київ. ун-т». 2013. 167 с.
178. Шевчук О. Червоний мак в українській та світовій символіці URL: <http://oocuk.com.ua/wpcontent/uploads/2016/04/%D0%A7%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%B9%D0%BC%D0%B0%D0%BA.pdf> (дата звернення: 23.10.2020).
179. Щербаківський Д.М. Сторінка з української демонології. *Українці: народні вірування, повір'я, демонологія* / Щербаківський Д. М. Київ: Либідь. 1991. С. 540 – 554.
180. Юдкін-Ріпун І. М. Міфологія як евристичний компонент інтерпретації *Українська художня культура в умовах інформаційного суспільства*: монографія. Київ. 2019. С. 42 – 62.

181. Юнг К.Г. Архетипи і колективне несвідоме / Переклала з німецької Катерина Котюк; науковий редактор українського видання Олег Фешовець. 2-ге опрац. вид. Львів: Астролябія, 2018. 608 с.
182. Юнг К.-Г. Психологія несвідомого – Київ: Центр навчальної літератури, 2022. 404 с.
183. Юрик В. О. Елементи фантастики та соціалістичного реалізму в жанрі химерного роману (на матеріалі творів Олександра Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця», Павла Загребельного «Левине серце», Валерія Шевчука «Дім на горі»). URL: <https://krs.chmnu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/1040/1/авторєф.%20Юрик.pdf> (дата звернення 12.10.2021)
184. Яковенко А. М. Фантастичність та міфічність як канон дитячого пригодницького дискурсу (на сучасному етапі розвитку української літератури). *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». Сер. : Філологія. Літературознавство.* 2014. Т. 240, Вип. 228. С. 97 – 100. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl\\_2014\\_240\\_228\\_22](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl_2014_240_228_22). (дата звернення: 28.06.2021).
185. Ярова С. А. Функціонування власних назв у художньому тексті та проблема їх перекладу *Філологічні студії.* 2004. С. 230 – 235.
186. 30 хвилин у різних вимірах: Сад Біблійний і сад земний. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/903939.html> (дата звернення: 02.06.2021).
187. Bachelard G. L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière URL: [https://psyaanalyse.com/pdf/L%20EAU%20ET%20LES%20REVES%20-%20ESSAI%20SUR%20L%20IMAGINATION%20DE%20LA%20MATIERE%20-%20BACHELARD%20\(229%20Pages%20-%201,6%20Mo\).pdf](https://psyaanalyse.com/pdf/L%20EAU%20ET%20LES%20REVES%20-%20ESSAI%20SUR%20L%20IMAGINATION%20DE%20LA%20MATIERE%20-%20BACHELARD%20(229%20Pages%20-%201,6%20Mo).pdf) (дата звернення: 22.09.2021).
188. Barthes R. Mythologies. Paris: Éditions du Seuil, 1970. 247 p. (раніше 6)
189. Blust R. The Origin of Dragons. Anthropos. Bd. 95, H. 2. (2000), Pp. 519 – 536.

190. Buys K. The Dragon as a Figure and Symbol in English Literature URL: <https://scholarworks.calstate.edu/downloads/vt150r057>
191. Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen. T. 2, Das mythische Denken URL: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/53784> (дата звернення: 19.06.2021).
192. Cassirer E. Sprache und Mythos: ein Beitrag zum Problem der Götternamen URL: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/54299> (дата звернення: 19.06.2021).
193. Cirlot J. E. A Dictionary of Symbols – Barcelona, 1916. 507 p. URL: <https://ia801204.us.archive.org/35/items/DictionaryOfSymbols/Dictionary%20of%20Symbols.pdf> (дата звернення: 06.08.2021).
194. Conze E. Buddhism: Its Essence and Development – Windhorse Publications, 2004. 224 p.
195. Cooper J.C. An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols, 1997. 208 p. URL: <https://archive.org/details/B-001-014-059/page/n167/mode/2up> (дата звернення: 06.08.2021).
196. Dziemidok B. O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj – Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2009. 502 s.
197. Eco U. Reflections on the Name of the Rose – Minerva, 1994. 84 s.
198. Frazer J. G. The Golden Bough: A Study of Magic and Religion. URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/3623> (дата звернення: 12.09.2022).
199. Fromm E. Anatomie der menschlichen Destruktivität (aus dem Englischen von Liselotte und Ernst Mickel) – Hamburg: Rowohlt-Verlag, 2015. 576 s.
200. Gill D. The Book of the Violin – Phaidon, 1984. 256 s.
201. Graves R. The Greek Myths: The Complete and Definitive Edition. Penguin UK. 2018p. 784 p.
202. Hall J. Dictionary of subjects and symbols in art – London: Routledge, 2014. 410 p.
203. John Judith A. From Death to Rebirth: A Short History of Dragons and Their Presence in Modern Fantasy. Flashes of the Fantastic. Westport, CT: Praeger, 2004, P. 219 – 228.



204. Levy-Bruhl L. Primitive Mentality – London, 1923. 476 p. URL: <https://ia801301.us.archive.org/3/items/primitivementali00lvuoft/primitivementali00lvuoft.pdf> (дата звернення: 06.05.2021).
205. Mavromatis A. Hypnagogia. The Nature and Function of the Hypnagogic State – Brunel University, 1983. 583 p. URL: <https://bura.brunel.ac.uk/bitstream/2438/6638/3/FulltextThesis-Vol1.pdf>
206. Mircea E. Aspects du mythe – Gallimard, 1978. 246 s.
207. Niżnik J. Mit jako kategoria metodologiczna. *Kultura i społeczeństwo*. – Tom XXII. 1978. № 3. S. 163 – 166.
208. Rank O. Der Mythos von der Geburt des Helden. Versuch einer psychologischen Mythendeutung. Wien : Franz Deuticke, 1909. 104 s. URL: [https://archive.org/details/SzaS\\_5\\_Rank\\_1909\\_Mythos\\_von\\_der\\_Geburt\\_des\\_Helden/page/n1/mode/2up](https://archive.org/details/SzaS_5_Rank_1909_Mythos_von_der_Geburt_des_Helden/page/n1/mode/2up) (дата звернення: 23.10.2020).
209. Rudhyar D. The Astrology of Personality: A Re-Formulation of Astrological Concepts and Ideals, in Terms of Contemporary Psychology and Philosophy. Aurora Press, 1987. 429 p.
210. Shiau Y. A. History of Dragons in Western Literature URL: <https://reactormag.com/a-history-of-dragons-in-western-literature/> (дата звернення: 25.10.2020).
211. Smith G. E. The evolution of the dragon. Manchester : The University press, 1919. 234 p. URL: <https://archive.org/details/evolutionofdrago00smituoft/page/128/mode/2up> (дата звернення: 26.08.2023).
212. Tresidder J. The Complete Dictionary of Symbols – San Francisco: Chronicle Books, 2005. 548 p.