МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ Г. С. СКОВОРОДИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ІМЕНІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

КАРАЧ АННА ВАСИЛІВНА

УДК 821.161.2 –1

ДИСЕРТАЦІЯ
НЕОМІФОЛОГІЧНІ МОТИВИ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ 1990-Х РОКІВ: ТРАНСФОРМАЦІЯ І ХУДОЖНІ ФУНКЦІЇ

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 _____ А. В. Карач

Науковий керівник: Мельников Ростислав Володимирович, кандидат філологічних наук, доцент, професор кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова

Київ – 2021

АНОТАЦІЯ

Карач А. В. Неоміфологічні мотиви в українській поезії 1990-х років: трансформація і художні функції. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) зі спеціальності 10.01.01 – українська література. – Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди; Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, Київ, 2021.

У пропонованій дисертації здійснено всебічний і найбільш повний на сьогодні аналіз неоміфологічних мотивів української поезії останнього десятиліття XX століття (доробок І. Андрусяка, Ю. Бедрика, М. Брацило, В. Виноградова, О. Галети, С. Жадана, М. Кіяновської, О. Куценко, Г. Крук, В. Махна, Р. Мельникова, С. Процюка, М. Савки, Е. Свенцицької, Р. Скиби, І. Старовойт).

З'ясовано, що попри значний інтерес критики й літературознавства та наявність розвідок, що стосуються різних аспектів (феномена «зміни поколінь», розширення ідейно-тематичного діапазону й образного різноманіття, соціокультурної ситуації, письма без цензури тощо), лірика дев'ятдесятників і дотепер залишається недостатньо вивченою. Дослідження є спробою полівекторного осмислення текстів 1990-х років. Воно дасть змогу поглибити уявлення про художньо-естетичні особливості мотивної структури митців і мисткинь цього періоду.

Методологічно дисертація спирається на наукові роботи, присвячені теорії міфу й неоміфологізму (М. Еліаде, О. Кобзар, М. Костомарова, А. Нямцу, О. Потебні, В. Проппа, В. Топорова, Н. Фрая, Дж. Фрезера), а також на студії, пов'язані з проблемою мотиву ліричного твору (Б. Гаспарова, О. Веселовського, Ю. Лотмана, Є. Мелетинського, І. Силантьєва, Б. Томашевського, О. Фрейденберг, Р. Якобсона) та ін.

За основу взято «трихотомічну модель мотиву», запропоновану А. Тимченко. Так, під час аналізу політеїстичної і монотеїстичної природи трансформованого художнього простору виокремлено «ядро» (культурний код), «тіло» мотиву (конкретні значення), «мотивне поле» (багатоаспектні зв'язки). На різних етапах дослідження це дало змогу простежити динаміку розгортання мотивів, яка виявилася через семи переходу, пошуку, тривоги, туги, гріхопадіння, спокути, зради, повернення, безпритульності, спасіння, чекання, порятунку, прощення, болю, свободи; «міфологізуючі дискурси» (індивідуально-авторські: «пустеля келій», «острів зими і текстів», «місто минулих снігів»; загальновідомі: казки «Піщана людина» Е. Т. А. Гофмана, «Попелюшка» Ш. Перро, «Маленький принц» А. де Сент-Екзюпері; місто Еммаус; річка Стікс; храм Кіпріди тощо); амбівалентність і поліфункціональність образів і сюжетів; оперування бінарними опозиціями (реального й вигаданого, живого й мертвого); літературну гру художніх інтерпретацій як на імпліцитному, так і на експліцитному рівні; прийоми «олюднення», «одухотворення»; кореляцію з мотивами кохання, смерті, самотності.

Обрано три провідних напрями дослідження міфопоетичних мотивів в українській ліриці 1990-х років, що належать В. Єшкілєву («деміургія» як конструювання власного Всесвіту завдяки «внутрішній енциклопедії»), М. Кіяновській (міф як відкрита художня модель), Ю. Логвиненко (міф як «глобальний метатекст»). Зазначені наукові вектори допомогли вибудувати стратегії для систематизації й комплексного аналізу міфопоетичних мотивів.

Констатовано, що для неоміфологічних шарів художньої свідомості важливою є категорія пам'яті. У дев'ятдесятників вона передбачає темпоральні елементи («коло свідомості», «нитка павутини», «мох небуття», «годинник піщаний», «відбиток стопи», «попіл віку», «сеанс ретроспекції», «листя часу»), поєднання в межах одного міфопростору різних локусів (небо – степ, сад – небо), відсутність чітко окреслених кордонів («на межі зникомого», «по той бік дощу», «королівство миршаве», «посеред порожньої

траси»). Подекуди ця категорія корелює або з образом мандрівника (блукальця/чужинця/вигнанця), або із зооморфними структурами («павуки часу», «миші часу»), або з біблійною емблематикою (Всесвітній потоп, Йона, Лот, Сад Гетсиманський, блудний син, Адам, Єва, Ной, Каїн, Авель, Марія, Юда) й утворює цілісну модель. Часто існує в триєдності «людина – світ – Бог», «я – час – світ», «любов – смерть – Бог», «любов – біль – Бог».

Розкрито особливості переомислення поетами й поетками язичницького (в межах фітоморфних, зооморфних, космогонічних мотивів), біблійного (в межах мотиву мандрів/блукань), античного міфосвіту. Механізм творення оновленої художньої реальності пов'язаний із розширенням інтерпретаційної парадигми й ґрунтується на різних прийомах. Серед домінантних виокремлено такі: міфосценарії «народження слова», «народження звуку», «народження поезії» (за Ю. Вишницькою); «абсурдизація» поетичної реальності (за А. Камю); «сюжетоскладання» (поєднання християнських і давньогрецьких, кількох язичницьких сюжетів тощо), «дзеркальне інвертування вихідного мотиву», «доповнення до вихідного мотиву його "дублікату"» (за Є. Мелетинським); нашарування та взаємозамінність концептуально важливих функціональних характеристик образів; вибудовування «повсякденного міфу» (за М. Кіяновською); циклічність; поліваріативність. Зроблено акцент на явищах тератоморфізму й антропоморфізму.

Усі згадані структури співвідносяться з авторською обробкою усталених міфологем і розгортанням авторських міфів, що є однією з домінантних ознак української лірики 1990-х років. У художньому вимірі дев'ятдесятників творення індивідуальної картини світу сприяє пошуку пракоренів і власної первісної сутності, поверненню до сакрального значення речей, істот і явищ, зверненню до архетипів дому, мудрості, долі, Отця, Сина й Святого Духа.

Підкреслено, що мистецька реконструкція вплинула на віднайдення оновлених форм побутування міфу, появу в текстах трансформованих образів

божеств, чудовиськ, міст, країн (царство лавандових фей, сад негаснучих єнотів, сад божественних мишей, фея життя, пухнасте фіолетове звірятко, змії, побратані «стосилим чаклуючим клубком», стоока прірва, шестикрилий кажан, людиноока змія (Ю. Бедрик); країна Кульбабія, Хо, Кобиляча Голова (Р. Мельників); Місячний Кіт, батько Лунь, Тінь Сови, триока змія, Собаче місто (Р. Скиба); Панна-Літо, стооке й стовухе зайченя, мовчазні хіроманти доріг (М. Кіяновська); хлопчик Що-Пані-Схоче (Г. Крук); Диво (М. Савка); країна помірних дощів (С. Процюк); країна холодних світил, лицарі Дива, жінка-рибина (М. Брацило); стооке й стокриле Диво, єдинорог (В. Махно); стоока ніч (Е. Свенцицька); місяцеокого крику вересень, боги подорожніх, королева з зеленими кістьми (І. Андрусяк); стоголосий і стоглавий звір (О. Куценко), Зоряний Вічний Митець (В. Виноградов)).

Окрему увагу приділено художнім функціям неоміфологічних мотивів. У ході дослідження проаналізовано такі: позачасовості й позапросторовості, циклічності, багатовимірності, «формально-змістової “соборності”» (за А. Нямцу), «негативного паралелізму» (за Є. Мелетинським), позамовної реальності тощо). На рівні архетипізованої поетичної дійсності вони простежуються в антропоморфних сюжетах; зринають як структури хтонічного світу в межах моделі «людина – природа» («людина – ліс», «людина – сад», «людина – степ»); вибудовують міфосценарії, в яких задіяна антична емблематика (Прометей, Ікар, Прокна, Геба, Геліос, Філомела, Хронос, Харон, Аріадна, Афіна, Сізіф та ін.).

Наукова новизна одержаних результатів визначається тим, що:

– у дисертації вперше комплексно проаналізовано художній світ дев’ятдесятників у контексті неоміфологізму;

– розглянуто поетичні доробки останнього десятиліття XX століття, які у вітчизняному літературознавстві до цього часу залишаються малодослідженими (Ю. Бедрика, М. Брацило, В. Виноградова, О. Куценко, Е. Свенцицької та ін.);

– усебічно схарактеризовано особливості трансформації політеїстичних і монотеїстичних мотивів в українській ліриці 1990-х років і їхні художні функції;

– окреслено домінантні прийоми авторського міфологізування;

– у межах фітоморфного, зооморфного, космогонічного, античного й біблійного міфосвіту дев'ятдесятників описано індивідуально-авторську інтерпретацію традиційних образів і сюжетів, стратегії їхнього втілення.

Результати студії, отримані з допомогою методу мотивного аналізу, а також міфологічного, структурно-текстологічного аналізу, можуть стати у пригоді при підготовці курсів з історії української літератури кінця XX століття у закладах вищої освіти, під час написання курсових і магістерських робіт студентами-філологами, для подальших досліджень лірики 1990-х років.

Ключові слова: неоміфологізм, мотив, поезія 1990-х років, трансформація, реконструкція, художні функції.

SUMMARY

Karach A. V. Neomythological motifs in the Ukrainian poetry of the 1990s: transformation and literary functions. – Manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Philology (PhD), speciality 10.01.01 – Ukrainian Literature. – G. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University; Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, 2021.

This dissertation proposes the fullest to date analysis of neomythological motifs in the Ukrainian poetry of the last decade of the XX century. The work observes the artistic heritage of I. Andrusyak, Y. Bedryk, M. Bratsylo, V. Vynogradov, O. Galeta, S. Zhadan, M. Kiyanovska, O. Kutsenko, G. Kruk, V. Makhno, R. Melnykiv, S. Protsyuk, M. Savka, E. Sventsytska, R. Skyba, I. Starovoit.

Within the research, it is stated, that despite the interest of criticizing, as well as, Literature Study and the existence of studies, that are devoted to different aspects (e.g., such as the phenomenon of «generation change»; the extension of the diapason of ideas and themes, and the variety of characters; the social and cultural situation; writing without censorship, etc), the lyric poetry of the Nineties still has been unsufficiently learnt. The research is an attempt of multivector understanding the texts of the 1990s. Further, it will give the opportunity to broaden the vision of literary and esthetic peculiarities of the motif structure of artists of this period.

As for the methodological aspect, the dissertation is based on scientific works where the theories of myth and neomythologism are studied (they are by M. Eliade, O. Kobzar, M. Kostomarov, A. Nyamtsu, O. Potebnya, V. Propp, V. Toporov, N. Fray, J. Freezer), also, studios, which are connected with the problem of motif in a lyrical work (they are by B. Gasparov, O. Veselovskyi, Y. Lotman, E. Meletynskyi, I. Sylantyev, B. Tomashevskyi, O. Freidenberg, R. Yakobson), others.

As for the basis is chosen «the trichotomic model of motif», that was proposed by A. Tymchenko. Throughout the analysing the poly and mono natures of the transformed literary space, are identified «the core» (cultural code), «the body» of motif (concrete meanings), «the motif field» (multiaspect relations). On different levels of the research, that gives us the possibility to monitor the dynamics of motif developing, that is reveled due to semes of change, seeking, anxiety, melancholy, fall of man, seduction, treachery, comeback, homelessness, rescuing, waiting, forgiveness, pain, freedom; «mythologizing discouses» (they can be either individually author's: «desert of cells», «island of winter and texts», «town of past snow»; or commonly known: fairy tales «The Sandman» by E. Hoffmann, «Cinderella» by Ch. Perrault, «The Little Prince» by A. de Saint-Exupéry; the town of Emmaus; the Styx river; the temple of Aphrodite and etc); ambiguity and polyfunctionality of images and storylines; operating binary oppositions (e.g., real-imagined, live-dead); literary game of interpretations both

on the implicit level and the explicit one; techniques of «humanizing», «spiritualizing»; correlation with motifs of love, death, solitude.

In the beginnig, are elected three main directions of studying of mythopoetical motifs in the Ukrainian lyric of the 1990s. Those three directions were interpreted by V. Yeshkilev («demiurgy» as a construction of the own Universe due to «an internal encyclopedia»), M. Kiyanovska (myth as an open literary model), Y. Logvynenko (myth as «global metatext»). Above mentioned scientific vectors help to build strategies for systematization and complex analysis of mythopoetical motifs.

It is mentioned, that the category of memory is important for neomythological layers of the literary conscience. Among poets of the Nineties, the category means temporal elements («circle of conscience», «thread of web», «moss of nonexistence», «sandy clock», «footprint», «ash of the century», «session of flashback», «leaves of time»), combination of different places within one mythospace (e.g., sky – steppe, garden – sky), absence of distinctly lined boundaries («at the edge of disappearing», «on that side of rain», «rough kingdom», «on the middle of an empty highway»). Sometimes that category correlates with either the image of adventurer (in another words, wanderer, stranger, exile), or zoomorphic structures («spiders of time», «mice of time»), or biblical symbols (Great Flood, Jonah, Lot, Garden of Gethsemane, prodigal son, Adam, Eva, Noah, Cain, Abel, Mary, Judas) and together they form one integrated model. In addition, the category often exists in the trinity, e.g., «human – world – God», «I – time – world», «love – death – God».

Also, some peculiarities of poets' and poetesses' reinterpretations of the pagan (within phytomorphic, zoomorphic and cosmogonic motifs), biblical (within the motifs of adventuring and wandering) and ancient mythoworlds are shown. The mechanism of creation of the renewed literary reality is connected with developing the interpretive paradigm and based on different techniques. Among dominant ones, there are stressed the following techniques: mythoscripts of «word's birth», «sound's birth», «poetry's birth» (according to Y. Vyshnytska); «absurding» the

poetry reality (according to A. Camus); «composing a plot» (it means a kind of combination of Christian, ancient Greek, some pagan storylines, etc), «mirror inverting an initial motif», «addition to an initial motif its duplicate» (according to E. Meletynskyi); accumulation and interchangeability of the conceptually important functional characteristics of images; building «an ordinary myth» (according to M. Kiyanovska); cyclical nature; polyvariability. Although, the phenomena of teratomorphosis and antromorphosis are definitely emphasized.

Those above mentioned structures correlate with an author's «polishing» of set mythologems and developing author's myths, which are one of the most dominant features of the Ukrainian poetry of the 1990s. In the literary dimension of poets of the Nineties, creation of an individual view on the world contributes to seeking 'great roots' and an own initial nature, comeback to the sacral meaning of objects, creatures and phenomena, applying to archetypes of home, wisdom, destiny, Father, Son and Holy Ghost.

It is noticed, that the artistic reconstruction has influenced the discovery of forms of a myth's existence, the appearance in texts transformed images of divinities, beasts, towns, countries (kingdom of lavender fairies, garden of irrepressible raccoons, garden of divine mice, fairy of life, little purple fluffy animal, snakes brothered with «a powerful magic tangle», a hundred-eyed precipice, six-winged bat, human-eyed snake (Y. Bedryk); country of Dandelionia, Ho, Mare Head (R. Melnykiv); Moon Cat, father Lun, Owl Shadow, three-eyed snake, Dog town (R. Skyba); Lady-Summer, a hundred-eyed and a hundred-eared hare, silent palmist of roads (M. Kiyanovska); What-Lady-Desires boy (G. Kruk); Miracle (M. Savka); country of moderate rains (S. Protsuk); country of cold stars, knights of Miracle, fish-woman (M. Bratsylo); a hundred-eyed and a hundred-eared Miracle, unicorn (B. Makhno); a hundred-eyed night (E. Svenytska); moon-eyed scream September, gods of travelers, queen with green bones (I. Andrusyak); a hundred-voiced and a hundred-headed animal (O. Kutsenko), Star Eternal Creator (V. Vynogradov)).

Apart from that, our attention attract literary functions of neomythological motifs. Throughout the research, the following functions are studied: out-of-time and out-of-space, cycling, multidimension, «technically meaningful "unity"» (according to A. Nyamtsu), «negative parallelism» (according to E. Meletynskyi), out-of-language reality, etc. On the level of the archetyped poetical reality those functions are visible in anthropomorphic storylines; they appear as structures of the chtonic world within the model «human – nature» (or «human – forest», or «human – garden», «human – steppe»), build mythoscripts, where an antique symbol obligatory figures (such as Prometheus, Icarus, Procne, Hebe, Helios, Philomela, Chronos, Charon, Ariadne, Athena, Sisyphus, etc).

The scientific novelty of the obtained results is determined by these:

– in the research for the first time the literary world of poets of the Nineties is fully analyzed in the context of neomorthologism;

– are viewed poetical works of the last decade of the XXth century, which still have not been enough considered in the contemporary Literature Study (Y. Bedryk, M. Bratsylo, V. Vynogradov, O. Kutsenko, E. Sventsytska, etc);

– are thoroughly characterized the peculiarities of the poly and mono natures of motifs in the Ukrainian poetry of the 1990s, described their literary functions;

– the dominant techniques of an author's mythologizing are «drawn»;

– is described an individual author's interpretation of traditional images and storylines (at the same time, strategies of their implementations are studied too) within the phytomorphic, zoomorphic, cosmogonic, ancient and biblical mythoworlds of poets of the Nineties.

In the end, it should be said, that the results of the studio are got due to the motif method of analysis, as well as the mythological, structural and textual one. They can be found useful, while either preparing the course on the History of Ukrainian Literature of the end of the XXth century in higher educational institutions, or philology students' writing term papers, master's thesis, or further, studying the poetry of the 1990s.

Key words: neomythologism, motif, poetry of the 1990s, transformation, reconstruction, literary functions.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Карач А. Мотив мандрів у ліриці дев'ятдесятників. *Вісник Львівського університету. Сер. філологічна.* Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2018. Вип 67. Ч. 2. С. 139–145. (0,51 д.а.)
2. Карач А. Критична рецепція неоміфологічних мотивів у поезії дев'ятдесятників. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Сер. Філологічні науки (літературознавство):* зб. наук. праць / за ред. проф. О. Філатової. Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2016. № 2 (18). Листопад. С. 125–130. (0,57 д. а.)
3. Карач А. Мотив блукань у ліриці Маріанни Кіяновської. *Держава та регіони: Науково-виробничий журнал. Сер. Гуманітарні науки.* Запоріжжя : Класичний приват. ун-т, 2017. № 1 (48). С. 17–21. (Index Copernicus International, Google Scholar). (0,54 д. а.)

Статті у періодичних іноземних виданнях

4. Карач А. Трансформація фітоморфних мотивів у художньому світі дев'ятдесятників. *Science and Education a New Dimension. Phylology.* Budapest, 2020. № VIII (72). November. P. 16–21. (Index Copernicus International, Google Scholar, Crossref, Ulrichs Web Global Serials Directory, Union of International Associations Yearbook, Scribd, Academia.edu). (0,84 д. а.)
5. Карач А. Трансформація неоміфологічних мотивів у ліриці Марини Брацило (на матеріалі збірки «Я зроду тут живу»). *Science and Education*

a New Dimension. Phylology. Budapest, 2021. № IX (73). February. P. 42–45. (Index Copernicus International, Google Scholar, Crossref, Ulrichs Web Global Serials Directory, Union of International Associations Yearbook, Scribd, Academia.edu). (0,49 д.а.)

Наукові праці, які засвідчують апробацію результатів дисертації

6. Карач А. Трансформація античних мотивів у ліриці Юрія Бедрика (на матеріалі збірок «Свято небуття» та «Метафізика восени»). *Науковий потенціал та перспективи розвитку філологічних наук:* матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (8–9 грудня 2017 року, м. Київ). Київ : Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 2017. С. 16–18. (0,14 д. а.)
7. Карач А. Мотив часу в ліриці Маріанни Кіяновської (на матеріалі збірок «ДО ЕР» та «373»). *Таврійські філологічні наукові читання:* матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (27–28 січня 2017 р., м. Київ). Київ : Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 2017. С. 22–24. (0,15 д. а.)

ЗМІСТ

ВСТУП……14

РОЗДІЛ 1. РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ПОЕТІВ 1990-Х РОКІВ У КРИТИЦІ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ……...….20

Висновки до першого розділу……41

РОЗДІЛ 2. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ…….……44

2.1. Проблема мотиву ліричного твору…….……44

2.2. Особливості художнього неоміфологізму……..…52

Висновки до другого розділу……..…66

РОЗДІЛ 3. ТРАНСФОРМАЦІЯ ПОЛІТЕЇСТИЧНИХ МОТИВІВ У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ ДЕВ'ЯТДЕСЯТНИКІВ…….….68

Висновки до третього розділу……..…128

РОЗДІЛ 4. ФУНКЦІОНУВАННЯ МОНОТЕЇСТИЧНИХ МОТИВІВ У ЛІРИЦІ 1990-Х РОКІВ…….……131

Висновки до четвертого розділу……182

ВИСНОВКИ……....185

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……...191

ДОДАТОК А……...212

ДОДАТОК Б……...214

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Поезія 1990-х – досить цікаве явище в історії української літератури, адже твори, що з'являються в цей період, припадають на перші роки Незалежності. Свобода від ідеологічної заангажованості й державної цензури стає підґрунтям для нового типу мислення, який передбачав поезію за межами політики та «спробу чергової "переоцінки всіх цінностей"» (за В. Єшкілєвим) [86], а також сприяв прагненню продовжити увірвану тоталітарним режимом культурну традицію. Ідеться передусім про перезасвоєння поетами 1990-х років естетики модернізму (серед основних ознак: навмисна руйнація композиції та сюжету, «камерність» ліричного героя, динамізм, значна увага до форми твору, яскраво виражений урбанізм, деструктивність, прагнення до новацій) у контексті неомодернізму, як і актуалізацію невід'ємної складової модернізму – неоміфологізму.

Література 1990-х років постійно перебувала під пильною увагою критиків і літературознавців. Окремі аспекти художньо-естетичних процесів цього періоду привертали увагу таких дослідників, як Т. Антипович [15], С. Антонишин [16], М. Бабенко [17], Є. Баран [19; 20; 21; 22; 23; 24; 25; 26; 27; 28; 29], Л. Березовчук [33], А. Біла [34; 35; 36; 37], І. Бондар-Терещенко [41; 42; 43; 44], К. Борисенко [47; 48], І. Борисюк [49; 50], М. Бриних [53], В. Виноградов [56], Ю. Вишницька [59; 60], Ю. Гаджієв [61; 62], Я. Голобородько [67; 68], Т. Гундорова [70; 71; 72], В. Даниленко [74], Л. Демська-Будзуляк [75; 76], О. Деркачова [78; 79; 81], А. Дністровий [82], І. Дорош [84], В. Єшкілєв [86; 87], Н. Зборовська [91], Л. Коломієць [115], О. Коцарев [119], Л. Лавринович [123], Н. Лебединцева [124; 125; 126; 127; 128], О. Логвиненко [129; 130]; Ю. Логвиненко [131; 132; 133; 134], Б. Матіяш [140], Р. Мельників [146], В. Моренець [154; 155; 156], С. Процюк

[167; 168], М. Розумний [170], О Росінська [171], Н. Сварич [174; 175], Р. Семків [177], О. Соловей [182], І. Старовойт [186; 187], Л. Тарнашинська [188], Л. Ушкалов [200; 201]; М. Якубовська [222] та ін. Науковці звертають увагу на особливості світовідчуття дев'ятдесятників, своєрідність лексики, мотивну та образну структуру їхньої лірики тощо. Утім, неоміфологізм, попри те, що є одним із найплідніших художньо-естетичних явищ у тогочасній поезії, ще й досі недостатньо досліджений.

Актуальність студії зумовлена потребою комплексного аналізу міфопоетичних мотивів лірики 1990-х років.

Принциповою відмінністю неоміфологічного способу осягнення художньої дійсності можна вважати «глибоко рефлекторний характер людського світобачення» (за І. Фрис) [204, с. 230]. Спостерігаємо не лише переосмислення онтологічно-аксіологічних проблем і як наслідок – вибудовування синкретичної моделі Всесвіту, а й трансформацію усталених мотивів, домінування в поезії несвідомого, «надемпіричний» психологізм. Усе це істотно вплинуло на художню реконструкцію первісного міфу, активне використання усталених міфологем, а також стало поштовхом до авторської міфотворчості.

З огляду на вищезазначене, дослідницький інтерес становлять передусім ті тексти дев'ятдесятників, у яких простежується реінтерпретація політеїстичних і монотеїстичних мотивів, а також постає авторський міфологічний світ.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана в рамках реалізації комплексної теми кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди «Закономірності розвитку української літератури від давнини до сучасності» (держ. № 0112U002664 УкрІНТЕІ). Тему та план-проспект дослідження затверджено вченою радою ХНПУ імені Г. С. Сковороди (пр. № 7 від 4.12.2015 р.) та узгоджено на засіданні бюро

Наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (пр. № 1 від 19.05.2016 р.).

Мета дослідження полягає в здійсненні комплексного художньо-естетичного аналізу неоміфологічних мотивів лірики дев'ятдесятників.

Досягнення цієї мети передбачає розв'язання таких **завдань:**

– окреслити тенденції в критичній та літературознавчій рецепції творчості поетів 1990-х років;

– розкрити поняття мотиву ліричного твору;

– розглянути основні теоретико-методологічні підходи до проблеми неоміфологізму в літературознавстві, його функціонування в поетичному дискурсі XX – початку XXI століття;

– проаналізувати специфіку моделювання художнього світу в поезії 1990-х років (трансформація політеїстичних і монотеїстичних мотивів);

– визначити художні функції неоміфологічних мотивів у ліриці дев'ятдесятників;

– схарактеризувати авторську інтерпретацію усталених міфологем і своєрідність творення авторських міфів.

Об'єкт дисертаційного дослідження – поетичний доробок літературного покоління 1990-х років (І. Андрусяка, Ю. Бедрика, М. Брацило, В. Виноградова, О. Галети, С. Жадана, М. Кіяновської, О. Куценко, Г. Крук, В. Махна, Р. Мельникова, С. Процюка, М. Савки, Е. Свенцицької, Р. Скиби, І. Старовойт).

Предмет дослідження – особливості розгортання неоміфологічних мотивів.

Для досягнення поставленої мети й розв'язання завдань у роботі використано такі **методи дослідження**: мотивного аналізу, міфологічний, структурно-текстологічного аналізу.

Мотивний аналіз разом із міфологічним методом передбачають розгляд тексту як художньої системи, дозволяють простежити динаміку розгортання неоміфологічних мотивів у поезії 1990-х років, окреслити особливості

образної структури, специфіку моделювання художнього світу. Структурно-текстологічний аналіз має на меті погляд на вірш як на органічне ціле, завдяки котрому можна виокремити характерні риси авторської міфотворчості дев'ятдесятників.

Теоретико-методологічною основою постають критичні та літературознавчі матеріали, присвячені українській поезії кінця XX століття (І. Андрусяка [2; 3; 4; 5; 6; 8; 9; 10; 13], Є. Барана [19; 20; 21; 22; 23; 24; 25; 26; 27; 28; 29], А. Білої [34; 35; 36; 37], І. Бондаря-Терещенка [41; 42; 43; 44], К. Борисенко [47; 48], І. Борисюк [49; 50], Т. Гундорової [70; 71; 72], О. Деркачової [78; 79; 81], Л. Демської-Будзуляк [75; 76], Н. Лебединцевої [124; 125; 126; 127; 128], В. Моренця [154; 155; 156], Н. Сварич [174; 175], О. Солов'я [182], І. Старовойт [186; 187], Л. Ушкалова [200; 201], М. Холодного [208; 209]), зокрема розвідки, пов'язані з міфопоетичними напрямами дослідження лірики 1990-х років (І. Андрусяка [3; 4; 6; 8; 10], Ю. Вишницької [59; 60], М. Кіяновської [106; 107], Л. Лавринович [123], Ю. Логвиненко [131; 132; 133; 134], О. Шаф [214; 215]), праці вітчизняних і зарубіжних науковців з поетики, що стосуються осмислення мотиву ліричного твору (О. Веселовського [55], Б. Гаспарова [66], Ю. Лотмана [136; 137], І. Силантьєва [178], А. Тимченко [190; 191], Б. Томашевського [194], О. Фрейденберг [205], Р. Якобсона [221]), роботи з теорії міфу та студії, в яких досліджується художній неоміфологізм (М. Еліаде [218; 223], М. Зуєнко [92; 93], О. Кобзар [111; 112; 113; 114], М. Костомарова [116], О. Лосєва [135], Є. Мелетинського [143; 144; 145], Р. Мельникова [147; 150; 151], А. Нямцу [157; 158; 159; 160], О. Потебні [163], В. Проппа [165], В. Топорова [195; 196], Н. Фрая [202], Дж. Фрезера [203], І. Фрис [204], В. Халізєва [206; 207]) та ін.

Наукова новизна визначається тим, що в дисертації вперше комплексно здійснений художньо-естетичний аналіз неоміфологічних мотивів української лірики 1990-х років (окреслено авторську інтерпретацію усталених міфологем і своєрідність творення авторських міфів,

схарактеризовано художні функції політеїстичних і монотеїстичних мотивів, досліджено домінантні моделі творення поетичного простору, пов'язані з трансформацією біблійного (в межах мотиву мандрів/блукань), фітоморфного, зооморфного, космогонічного, античного міфосвіту).

Теоретичне значення дисертації. Робота присвячена актуальній проблемі сучасного літературознавства, пов'язаній із неоміфологізмом, – характерним явищем для лірики 1990-х років. Результати дослідження дадуть ширше уявлення про мистецькі процеси останнього десятиліття XX століття, відкриють нові моделі інтерпретації лірики цього періоду в контексті міфопоетики.

Практичне значення роботи. Результати студії можуть бути використані при підготовці курсів з історії української літератури кінця XX століття у закладах вищої освіти, під час написання курсових і магістерських робіт студентами-філологами, а також для подальших досліджень лірики 1990-х років.

Особистий внесок полягає в тому, що підбір джерельної бази та методології дослідження, аналіз і систематизація матеріалу здійснено здобувачкою самостійно. Наукові результати отримані безпосередньо авторкою дисертації, всі публікації – одноосібні.

Апробація результатів дослідження. Робота в повному обсязі обговорювалася на засіданні кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди (пр. № 4 від 24.11.2020 р.). Основні аспекти дослідження викладені на V Міжнародній науково-практичній конференції студентства й наукової молоді «Філологія XXI століття» (Харків, 2015 р.), Міжнародній науково-практичній конференції «Таврійські філологічні наукові читання» (Київ, 2017 р.), Міжнародній науково-практичній конференції «Науковий потенціал та перспективи розвитку філологічних наук» (Київ, 2017 р.), Всеукраїнській науковій конференції «Генераційний феномен як бунт і де(кон)струкція» (Львів,

2017 р.), Міжнародній науково-практичній конференції «Urgent problems of Philology and Linguistics – 2020» (Будапешт, 2020 р.).

Публікації. Основні положення дослідження викладено у 7 одноосібних публікаціях, 3 з яких – надруковані у спеціалізованих фахових виданнях України, серед них 1 проіндексовано Міжнародними наукометричними базами Index Copernicus International, Google Scholar, 2 – в іноземних періодичних виданнях.

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, двох додатків і списку використаних джерел, що налічує 231 позицію. Повний обсяг студії – 214 сторінок, з яких 190 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1
РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ПОЕТІВ 1990-Х РОКІВ У КРИТИЦІ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Українська лірика 1990-х років вирізняється оновленими механізмами художнього мислення (митці відмовляються від ідеалів, пов'язаних із радянською свідомістю), лексичним різноманіттям (поетичному світові притаманна алогічність, специфічна «гра» зі словами, письмо без цензури), переглядом аксіологічних векторів (тема «вічних» цінностей часто відходить від традиційних уявлень), використанням певних мотивів і різних способів їхнього розгортання, міфопоетичним світоглядом. Твори, написані в цей період, привертають активну увагу дослідників. З'являється велика кількість наукових розвідок, присвячених осмисленню поезії дев'ятдесятників, відкриваються нові вектори художньої інтерпретації літературної ситуації кінця XX століття.

Специфіка структурної організації поетичних текстів 1990-х років передбачає полісемантичність на ідейно-тематичному рівні. Критики та літературознавці зауважують, що поезії притаманні «образи крові, попелу й бруду, мотиви руйнації й приреченості, тема самогубства й елементи канібальських захоплень» [124, с. 97], «ускладнена метафорика і езотерично-шаманське сприйняття світу» [189, с. 6], «фрагментарність» [42, с. 26], «пошук гармонії світу, в якому кожна жива істота знає своє призначення» [17, с. 20], «тлін, тінь, осінні сутінки, смерч, вітер, самота, смерть» [21, с. 32], «внутрішня затятість зневіреної людини» [29, с. 84], «туга за чимось втраченим, відчуття власної неповноти, незакінченості, несамодостатності» [125, с. 42], «вияви агресивного ставлення до ворожого світу» [133, с. 58], суїцидальні мотиви [133; 78], «вжиття у власну внутрішню манеру» [62, с. 82], «імітації» [43], «мерці, похорони, повішені, інфертальні мотиви» [40, с. 3], «намагання вийти за межі власного тіла» [40, с. 4], «циклізація» [36],

«стильове розмаїття» [155, с. 171], прагнення «досягти конструктиву» [5, с. 184], «мотиви відчуженості та приреченості» [152, с. 59], «настрій самоприреченості» [27, с. 6], «тотальна повчальність», «причмелена дидактичність» [154, с. 57], «спроба схрестити формальні здобутки постмодерної ситуації з хуторянськими світоглядними настановами» [87, с. 4], «пародійно-гротескові стилістичні варіації» [20, с. 149], «наслідування» [115, с. 264], «розімлілість у свободі» [164, с. 59], «мотив ностальгії за славними мандрівками минулого» [182, с. 171], «еклектизм і відмова від стилістичних домінант» [46, с. 67], «протиріччя часу та внутрішні конфлікти особистості» [175], «втрата адекватного самосприйняття і совісності» [179, с. 68], «синдром гріхопадіння (провини), супроводжуваний леймотивом апокаліптичного руйнування тіла світу» [127, с. 275], «прислухання до сакрально-первісного» [162, с. 85]. Деякі дослідники сходяться на думці, що тексти 1990-х років – «поезія передчуття нового світу й нових можливостей» [170, с. 3].

На сьогодні сформувалися різні підходи до осмислення лірики 1990-х років. Наприклад, В. Моренець робить висновок, що вона перестає мати ідеологічне забарвлення: «Естетична система соцреалізму почала незворотньо втрачати свою ідейно-суспільну життєздатність, і цей період є, власне, процесуально цілісним: єдина, простерта в часі подосі його особливість – відмирання соцреалізму як естетичної системи. Це відбите у творах відмирання і є тією пунктирною межею, яка дає можливість говорити не так про механічне “до” та “після”, як про природне “в” та “поза”» [156, с. 92–93]. Відбувається «трансформація художньої свідомості» [155, с. 166], яка позитивно вплинула на динаміку розвитку поезії 1990-х років, адже значно розширила тематичний діапазон.

На думку Є. Барана, «Поетичні дев’яності дали багато імен, з яких сьогодні можна виокремити С. Жадана (все-таки він, напевне, є справжнім першим поетом літературних дев’яностих), Ю. Бедрика, В. Махна, І. Бондаря-Терещенка, В. Слапчука, П. Вольвача, Т. Крижанівську, М. Савку»

[26, с. 184]. Учений зауважує: «Літгурт “Нова дегенерація” (С. Процюк, І. Андрусяк, І. Ципердюк) зіграв вирішальну роль у формуванні творчого обличчя покоління 90-х. Покоління, яке несло на власних плечах тягар вини “літературних батьків”. Яке заперечувало традиції псевдоромантики з її псевдогероями і псевдопатріотичним пафосом» [22, с. 214–215]. Проте літературну ситуацію 1999-го року Є. Баран називає «Часом Єзуїтів»: «Нічого нового, нічого дивного, коли зважити суспільно-політичні реалії. Ми повернулися до того стану, який вже мали в кінці 20-х – початку 30-х років» [25, с. 4].

На геолокаційний аспект звертає увагу А. Біла: «Попри відчутну політичну центрованість Києва 1990-х років, останнє десятиліття відбувалось під знаком культурних альтернатив, які могли скласти не лише колишні або уявні “столиці” (Харків, Львів), але й “периферія” (Донецьк, Івано-Франківськ, Чернігів, Тернопіль тощо)» [37]. На переконання М. Бабенко, «Особливе місце в сучасній ліриці думки належить локусу міста як одному з головних варіантів зображення простору. <…> Молоді українські поети часто експериментують з різними варіантами зображення міського простору. Так, для збірки М. Савки “Малюнки на камені” прикметна прозора естетика середньовічного міста, багатство історичних мотивів» [17, с. 59].

Ідеологічну трансформацію в ліриці цього періоду розглядає І. Борисюк. Науковиця зауважує: «На розчищеному авангардом полі поети-дев’яностники де в чому подовжують роботу вісімдесятників, конструюючи національно-культурну ідентичність. Проте вісімдесятники працюють із витісненим, виключеним, непроговореним, а дев’яностники стикаються з проблемою включення (із яких елементів, історій і можливостей конструювати національно-культурну ідентичність?)» [49, с. 95].

У кінці ХХ століття змінюється не лише ситуація в літературному житті України, а й соціокультурна ситуація загалом. І. Старовойт наголошує: «Перерозподіл давньої бінарної опозиції міфу живе / мертве породив мутантів живе-мертве / живе-живе. Без милиць достовірності визначальними

вимірами культури стають “тут і зараз”» [187, с. 5]. На думку І. Бондаря-Терещенка, «…зникли опозиції, що від початку структурували літературний процес. Маємо на увазі опозицію “радянське – антирадянське” з усім спектром перехідних та гібридних форм» [46, с. 63].

Покоління́вий поділ ґрунтовно аналізує Л. Демська-Будзуляк: «Таким чином, можемо твердити, що саме визначення “проблема зміни поколінь” недоречне, навіть дещо абсурдне, воно не має підстав для існування. Можливо, буде доречніше замінити його таким визначенням, як “явище зміни поколінь та проблема реляцій (з іншими поколіннями, суспільством, культурою тощо)”. Відтак із “проблеми” поняття “феномен зміни поколінь” трансформується в певний апарат, за допомогою якого й через який можна досліджувати розвиток літературного процесу певного конкретного періоду». [75, с. 29]. Розглядаючи твори дев’ятдесятників, дослідниця зауважує: «…вони мають право заявити про себе як про зовсім відмінне покоління від теперішнього, – покоління, яке почало свій шлях у дев’яностих. Адже вони є тими, чий світогляд вже сформувався зовсім в інших умовах» [76, с. 161].

У світовому культурному контексті цікавий погляд на згадану категорію мають польські науковиці М. Свєтліцкі й А. Матусяк: «У дев’яностих роках на зміну “іксам” з’явилося покоління Y (відоме також під назвою “міленійне”): на відміну від попередників захоплене віртуальним світом, Матрицею, Інтернетом, комп’ютерними іграми. Це покоління цифрової епохи, спрямоване на успіх, яке взагалі не зберігає дистанції з рекламою» [141, с. 141]. Схожі трансформаційні процеси (звісно, не такі бурхливі) почали відбуватися в цей період і в Україні. Вони по-різному впливали на поетичне світовідчуття дев’ятдесятників. На думку К. Ботанової, «Це покоління як Колосс Родоський стоїть однією ногою в “гарячій” інформаційній ері, а іншою ногою – в “холодній”» [51, с. 5].

М. Розумний визначає, що основна відмінність дев’ятдесятників від попередників – своєрідність психології, пошук нових способів «звільнення» від нав’язаних культурних ідеалів: «“Свобода від” – наш спільний набуток і

навіть зараз я не схильний применшувати його значення. Той момент звільнення <…> не просто дозволив нам писати на заборонені теми забороненими словами, а й означив Початок Чогось Нового. У невизначеності цього останнього й полягає наша евантуальна провина за змарновану “свободу для”…» [170, с. 3]. Підтверджує цю думку й В. Виноградов: «Поезія 90-х у сенсі вивільнення, здається, досягла ідеалу. Однак з наближенням до ідеалу це вивільнення призвело до певної самоізоляції, тобто поезія стала вільною і від читача» [56, с. 78].

Дослідник розмірковує про «причини відчуження читача від поетичних текстів», серед яких проблема надмірного захоплення авторів іронією, відсутність у лірриці людяності [56, с. 78]. Він зауважує: «У порівнянні поезій 90-х і 80-х років (хоч сама межа між ними для мене є штучною) не може бути знаків “плюс” чи “мінус”. Вони є неполюсно різні, і не тільки тому, що покоління несуть на собі подобу часу, а й тому, що стає дедалі менш затишно від перенаселення, міграцій-еміграцій і помітних деградацій. Нова поезія, як мазохістична душа, відкриває нам світ, де вона приречена конати у “шпарці поміж держав”, відчуваючи, як росте “посіяна в нас ущербність”. Найприкметніша її риса – щільна метафоричність – мов стрілянина у примарні цілі, інколи істерична і невлучна (до втрати смаку), все ж є її найбільшим досягненням» [56, с. 79]. На переконання М. Кіяновської, «покоління стає своєрідним медіатором між текстом і дискурсом, автором і читачем, пропонуючи можливі контексти для розуміння, наприклад, авторської поетики, а також деякий вступний інструментарій» [107].

Учасник угруповання «Нова деґенерація» І. Ципердюк говорить про несприйняття суспільством творчої свободи: «Починали ми з міської газети, викликавши на себе зливу обурення більшости добропорядних галичан і повне схвалення меншости» [211, с. 12]. Річ тут не лише у відході від радянських ідеологічних настанов, особливостях образної та мотивної структури, а й у художній лексиці покоління дев’ятдесятників. Т. Гундорова зауважує: «…різноманітність мовно-онтологічного вибору сучасних

українських поетів, прозаїків дивовижна. Українська мова “грає” і “грається”, стає джерелом варіацій письма, ба навіть його зміщення, підриву тощо» [71, с. 55]. Такою своєрідною художньою «грою» можна вважати й різноманітні звукові прийоми (асонанс, епіфора, анафора тощо), й лексичні (використання архаїзмів та утворення авторських неологізмів, сленг, лихослів’я та ін.). «Ще один момент, – наголошує М. Савка, – характерний для поезії М. Кіяновської, – звукові асоціації, алітерації: “далекими верлібрами горби”, “зернистий наст”, “мури мерзнуть”, “хрустко крабам” та інші. У таких сполученнях перше слово дає поштовх для утворення другого. Примхливе звучання творить особливе бачення образу, майже видимого, майже реального. Це один із кодів мови, який інколи можна розшифрувати» [172, с. 147]. Дослідник М. Холодний зазначає: «Часто-густо Павло Вольвач експлуатує міський сленг, жаргон сучасної “золотої молоді”, в біополі якої він живе і творить» [208, с. 151]. На цьому аспекті зупиняється й О. Коцарев: «Неодмінна риса мови Жадана – також лексична простота, насиченість розмовними виразами. А ще – русизмами. Часто через усі ці речі його письмо переходить межі властиво літературної мови, не кажучи вже про чималі розбіжності з мовними стандартами письменників-традиціоналістів. Особисто мені видається, що мова Сергія Жадана в цьому сенсі є певною мірою письмом-компромісом між літературною мовою, повсякденним діалектом україномовної меншини східних областей (нагадую, що Жадан походить саме з цієї, часто ігнорованої групи населення) та неправильною російською більшості мешканців Сходу нашої країни. Навряд чи хтось заперечуватиме, що на тлі реанімації іншими авторами забутої лексики, активного застосування сленгу, вітчизняній літературі не завадить також і цей підхід» [119].

Окрім прагнення свободи, що характерне для лірики 1990-х років, Н. Лебединцева звертає увагу на «заперечення сьогочасної дійсності як неадекватної нагальним потребам людини: реальний світ не може дати письменникові нічого, крім розчарувань та болю» [124, с. 96]; І. Дорош

робить акцент на тому, що «катастрофізм – основа світогляду дев'ятдесятників, що зумовлено рядом причин, а оприявлення в їхній творчості можна подати через історіософську, антропологічну, технократичну і природну катастрофічні моделі» [84, с. 305]; В. Єшкілєв зазначає, що «свідомо чи підсвідомо, теоретики і практики цього літературного покоління (а в тій когорті, здебільшого, крокують універсали) замислили заманіфестувати альтернативу, третю конвенцію» [86, с. 25].

З огляду на вищезазначене, можна говорити про ще одну рису, яка об'єднує поетів цього періоду, – творчий бунт, що вплинув на формування оновленої художньої реальності. М. Ткачук зауважує: «Покоління поетів-дев'ятдесятників в Україні виросло із протесту і заперечення громадянської й естетичної позиції "батьків"» [192, с. 177]. Г. Меньок розмірковує про протест як один зі способів віднайдення та відновлення мистецької сутності: «Люди, породжені століттям мороку, яке позбавляло можливості виокремлення кожного зі сущих із натовпу, творять бунт» [152, с. 60].

І. Бондар-Терещенко досліджує функціональні механізми та структурні особливості літературного дискурсу поезії кінця XX століття [45; 46]. Науковець розглядає угруповання, мистецькі акції 1990-х років як «властиві поколінням загальні форми ідентифікації» [46, с. 67]. Окремі акценти він робить на соціокультурній ситуації цього періоду [41], говорить про етапну появу парадигми дев'ятдесятників, «згідно з якою культура і спілкування мусять постійно множитись і плодити компактні групи, які відчували б власну самодостатність та універсальність» [46, с. 69].

Зіставленню поетичних світів шістдесятників і дев'ятдесятників присвячена розвідка А. Дністрового. Серед характерних ознак текстів 1990-х років, на яких зупиняється науковець, можна виокремити такі: «розчинення "я"-свідомості (ліричного суб'єкта), звідси – уникнення фізичного біографізму (як виняток можна згадати творчість Сергія Жадана, Андрія Охрімовича), і навпаки – домінування "внутрішньої", інтелектуальної біографії», «зростання знакового поля в художньому світі, що

перетворюється на гіперускладнене сплетиво символів, образів, від чого втрачається зримість однієї реальності», «активне залучення корпусу чужої творчості» [82, с. 18].

А. Окара аналізує альманах-антологію «Іменник», яка стала одним із головних зібрань, де опубліковані тексти дев'ятдесятників. Дослідник зазначає: «Взагалі, сучасна українська література (і "молода", і не зовсім) як цілісне явище не має метафізичного виміру, хоча творчість окремих авторів його не позбавлена. Автори найчастіше "працюють" на рівні нижчих (душевних) енергій, мало хто шукає виходу на більш високий рівень – рівень Духу» [161, с. 69]. На думку Г. Скачко, це видання «здається серйозною заявкою продекларувати нові імена сучасної української літератури» [180, с. 54].

Деякі дослідниці торкаються проблеми різних аспектів гендерної поетики в лірриці 1990-років [49; 81; 169; 215; 216; 217]. М. Ревакович зазначає, що в книжці «Міфотворення» М. Кіяновська «підкреслює жіночу самодостатність і автономію й уникає зображень жінки як матері» (на відміну від пізнішої збірки «Звичайна мова») [169, с. 25]. Т. Щербаченко розмежовує поняття «чоловічої» та «жіночої» поезії й зауважує: «Схематичний образ радянської жінки змінюється стереофонічним – молодіжної поезії 90-х. Поле функціонально-семантичної категорії статі, зокрема жіночої, яку ми розглядаємо, значно розширює свої межі й знаходить нові, часом неймовірні відтінки й модальності. З одного боку, це спричинене духом перемін у суспільній свідомості, а тому – новими емоційно-психологічними особливостями молодшого покоління, над яким майже зовсім або й взагалі не тяжіють кайдани заідеологізованого минулого; з другого боку – появою нових шляхів до реципієнта (читача, слухача): альтернативні літературні угруповання, нові фестивалі й конкурси, незалежні видання й видавництва» [217, с. 154–155]. О. Шаф розглядає жіноче письмо на матеріалі сюжетів та образів М. Кіяновської. Дослідниця вважає характерні особливості її поезії та прози «основоположними для фемінної

творчості» [216]. Науковиці сходяться на тому, що в 1990-х роках з'являється новий тип особистості, що яскраво виявляється в поезії.

Кінець XX століття в українській літературі позначений важливою рисою – актуалізацією неомодернізму та пов'язаного з цим естетичним явищем неоміфологізму, що простежується в ліриці поетів-дев'ятдесятників [96]. «Власне, – зауважує один із представників цього літературного покоління, – провокується неореміфологізована багатовалентність кожного слова (Целанівська "третьовимірність"), що стає в центр стереосистеми координат (знак, час, зміст) рецепції читача, де у підтексті яскраво проступають пошуки "пракоренів" та "праоснов" поетичного звучання» [151, с. 62–63]. Відповідно, розгортання художнього світу часто підпорядковане особливостям синкретичних ритуально-обрядових структур мислення, а міф виконує функцію мови як «інтерпретатора історії та сучасності» [153, с. 598].

Багаторівневість архетипних зв'язків в естетичній площині поезії дев'ятдесятників зумовлює пошук нових наукових напрямів дослідження. Один із ключових підходів до аналізу міфопоетики в ліриці цього періоду, спроєктований на перезасвоєння образно-чуттєвих форм світосприймання, пропонує М. Кіяновська. Розглядаючи творчість поетів 1990-х років (І. Андрусяка, Ю. Бедрика, С. Жадана), які окреслюють міф як певну естетичну модель, де міфологічні образи постійно трансформуються, дослідниця зазначає: «Їхні тексти виступають як активно діючі чинники, вони самі формують і "розігрують" міфологічне і символічне; <…> створюють "внутрішні" текстові архетипи та міфологічні моделі, а тим самим структурують дійсність за рівнями неоміфологічного мислення, яке, по суті, провокує витворення і закріплення у практиці полісемантичності міфів та окремих мотивів – найбільш багатих із семантичної точки зору (інтенсивний тип міфологізування) або з найвищим потенціалом відкритості конкретного міфа як системи (екстенсивний тип)» [106, с. 135]. Усе це сприяє реінтерпретації міфологем, що взаємодіють у «художньому синтезі традицій» [153, с. 596].

Дещо інший підхід використовує В. Єшкілєв. Дослідник оперує поняттям «деміургія», яке передбачає творення власного текстового світу з допомогою «внутрішньої енциклопедії»: «Принципова новизна деміургійного письма – в усвідомленій ситуації як контексті волевиявлення наднаративного тексту. <…> Потрібно було пережити крах модернізму (суспільного роблення Вавилонської вежі), щоб зрозуміти: справжня свобода є свобода від традиційного тексту як суспільної домовленості. Кожен креатор має право на свій всесвіт не в якості пропозиції, а в якості суверенної метареальності, агресивно налаштованої проти реальності суспільно домовленої, репресуючої, пов'язаної з дискурсом влади. Ця **позиція і є новою**, вона диктує новий формат текстотворення» [164, с. 105; виділення автора – А.К.]. Преференцій тут набувають художньо-естетичні модифікації метафізичної парадигми поезії, адже «сила називання, сила створення нових знакових комплексів, нових символів – це і є метод деміургійний» [164, с. 104].

Обидва напрями дослідження слугують векторами для визначення національного підґрунтя лірики 1990-х років [96], адже «кожне новаторство робить спробу реставрації тої первинної взаємопричетності, яка ніколи вже не складе цілості, зате формує парадоксальний текст» [186, с. 80].

Водночас, на нашу думку, доцільно виокремити ще один ключовий підхід до аналізу неоміфологічних мотивів поезії 1990-х років, на якому зосереджується Ю. Логвиненко у своєму дисертаційному дослідженні. Вона визначає декілька способів використання біблійних та античних міфів («реконструкція давніх сюжетів, інтерпретованих з більшою чи меншою мірою "осучаснення"», «відтворення глибинних міфо-синкретичних структур мислення», «збагачення конкретно-історичних образів універсальними смислами та аналогіями» [132, с. 7–8]). Дослідниця зазначає: «Міф у творчості українських авторів розглядається як своєрідний логічний інструмент, призначений для пошуку медіатора, посередницької ланки між світом та способом світорозуміння і світобачення окремої особистості» [132,

с. 7]. Художньо-естетичні засади цього підходу частково збігаються з напрямом дослідження, який використовує В. Єшкілєв [164]. Проте авторка студії пропонує аналізувати поезію дев'ятдесятників «як глобальний метатекст, а її творення – як одну із спроб людини (за допомогою художнього світобачення) впорядкувати навколишній світ, як жадання вічного наближення до абсолютних істин» [132, с. 7].

С. Антонишин зауважує, що серед поетів, які дебютували в цей період, є й ті, хто повністю або частково відходить від естетики попередніх поколінь, і ті, хто її дотримується: «Філософи, ерудити, "рафіновані" інтелігенти і … трішки циніки; бунтарі, руйначі традицій і … послідовні традиціоналісти, ба, навіть щирі шанувальники фольклорних скарбів – це все вони, теперішні молоді прагматики. Вони приходять у Храм Поезії гучноназваними гуртами і поодинці. Вони вірять у Слово і проклинають його малість перед безжальним скепсисом Вічності. Вони вразливі і щемно-беззахисні. Їх переповнюють емоції, але не доведи, Боже, запідозрити їх у сентиментальності. О ні, вони швидше – тверезі скептики, які ненавидять підсолоджену фальш, бо дуже добре знають ціну собі й людям. Їм не треба читати Екклезіаста, аби збагнути, що все в цьому світі – марнота марнот…» [16, с. 146].

На думку М. Бриниха, «Молодих немає з ким порівнювати: ні з політологами-шестидесятниками, ні з "метафористами" і "сповідальниками", ні з "київською школою". Найприкріше, що поруйнування всіх оціночних і порівняльних ідолів цілковито безплідне» [53, с. 37].

Частина науковців сходиться на тому, що існує певна тематична співвіднесеність із художнім світом Б.-І. Антонича: «В якийсь із моментів поезія В. Махна мені видалася продовженням традиції "неокласиків". Сьогодні бачу, що помилився. Якщо вже і шукати національних традицій у його творчості, то починати треба із Б.-І. Антонича» [23, с. 38]. А С. Антонишин взагалі називає О. Галету «ластівкою з гнізда Антонича» [16, с. 146].

Натомість О. Соловей вбачає у лірици останнього десятиліття ХХ ст. поетичні інтонації Михайля Семенка (збірка «Подорож рівноденням» Р. Мельникова) й зауважує: «Наразі можна і варто говорити про відновлення поетичної традиції 1910-1920-их років у творчості найталановитіших сучасних харківських поетів, до яких окрім Р. Мельникова зараховуємо ще С. Жадана та І. Бондаря-Терещенка» [182, с. 173]. Інший погляд на вірші «Ми вічні…», «Місяць шпилить…» Р. Мельникова має М. Холодний, який відносить поета до «тичининської школи» [209, с. 4].

Певні розбіжності знаходить Л. Березовчук. Вони дозволяють порівнювати й зіставляти поетичні світи: «Як на мене, Жадан подає урбаністичну тему, перш за все, в соціальному аспекті без будь-якого "позитивного" естетичного пафосу й поетизації (а тим більше, в порівнянні з такими неперевершеними корифеями урбаністичної експресії, як Михайль Семенко чи Богдан-Ігор Антонич)» [33, с. 27].

А. Біла зауважує, що такі паралелі не є показовими та результатими: «Шукаючи "витоків" Жаданової естетики в Андруховича, Бродського, Семенка, не вдасться нічого "прояснити", оскільки урбаністичний філософізм цього поета є набутком цілого століття, а не результатом прочитання окремих книг батьківської бібліотеки» [37]. Можемо частково погодитися з дослідницею, але, на нашу думку, вплив Михайля Семенка та Ю. Андруховича на творчі пошуки С. Жадана є очевидним. Перш за все, вони виявляються в особливостях поетичного світогляду авторів, співзвучному світовідчутті. Та й сам «червонофірівець» цього не заперечує, вважаючи Ю. Андруховича «своїм літературним навчителем» (за визначенням А. Бондаря та К. Ботанової [40, с. 3]). До того ж наукова студія С. Жадана присвячена філософсько-естетичним поглядам Михайля Семенка [89], що також є підтвердженням певного культурного зв'язку. На цьому аспекті зосереджується О. Коцарев: «Згодом написавши дисертацію про творчість Михайля Семенка, С. Жадан зазнав і певного його впливу, проте радше в моментах інтертекстуальних, аніж стильових (як приклад можна

навести цикл віршів “Тереза” у книжці “Пепсі”, що якоюсь мірою відсилає нас до Михайля Семенка, чи блазнюваті цитування Максима Рильського). Зрештою, деякі критики інколи навіть називали самого Жадана “сучасним Семенком”, а окремі колеги-письменники говорять про ранній період його творчості як про “футуристичний”» [119].

І. Андрусяк вбачає певні рефлексії 1920-х років, які простежуються в ліриці С. Жадана: «Зрештою, книжку віршів під назвою “Балади про війну і відбудову” ще близько семи десятків років тому видав Майк Йогансен. То була, звісно, інша книжка, але… До свого поетичного “арсеналу” Сергій старанно дібрав пестуваний Йогансеном і його друзями невиправний урбанізм, а також чуття надсадного ритму, чи то б пак розмаїття (какофонії?) ритмів сучасного життя» [2, с. 178].

Національне підґрунтя лірики І. Андрусяка розглядає А. Біла: «Виростанням з авангардистської тусівки (“Нова деґенерація”) позначено і більшість текстів 90-х років І. Андрусяка, гуцула, наразі київської географії. Для цього поета було природним успадкувати шаманське, архітипальне мовомислення, орієнтуючись на лірику старшого покоління – І. Римарука і особливо В. Герасим’юка, поетів високого рівня традиційної (законсервовано-медіумічної) ліричної парадиґми» [37]. Цю тезу дослідниці підтверджує й сам митець, який у власному доробку помічає відгомін текстів М. Зерова, В. Свідзінського, М. Вінграновського, Т. Мельничука, В. Герасим’юка та ін. [7]. «Майже уся новітня українська поезія, – справедливо зауважує О. Шаган (І. Андрусяк), – бачиться мені значною мірою контекстуальною. Видима прив’язка до певної школи, традиції, міту – і розвивання цієї стихії вглиб. Часто настільки, що повною мірою отримати насолоду від тексту неможливо без знання “вихідних даних”, джерел, на яких споруджується будівля» [213, с. 3].

Розглядаючи творчість дев’ятдесятників, М. Кіяновська виокремлює три течії: авторів «для яких основним засобом міфологізації є Пам’ять як первісне світовідчуття (розвиток традицій Київської школи поезії)», їхні

тексти «творять» істину, написані «простою» мовою, образи можна співвіднести з архетипами [106, с. 134]; «для яких міф є засобом іронічного відсторонення» [106, с. 135] й відкритий для нових потрактувань; «для яких практика міфологізування зводиться до засвоєння найбільш зовнішнього рівня – культурних алюзій, цитацій (включаючи приховане і опосередковане цитування), які пов'язані з метатекстовими структурами» і передбачають «невкоріненість їх у міфосистеми – чи то авторського світовідчуття, чи то конкретного тексту» [106, с. 135–136].

З огляду на це, аналізуючи поезію 1990-х років, можна говорити не лише про особливий спосіб сприймання й розуміння світу, а й нову модель мислення, яка актуалізувалась в окреслений період. О. Логвиненко зауважує: «Прагнучи збагнути й осягнути наше нелегке сьогодення, розвиток духовних форм зсередини, молоді поети незрідка демонструють міфологічний спосіб мислення. <…> Автори, бува, навіть балансують на грані певної психологічної залежності від міфо-культурологічних схем» [130, с. 5].

Характерною рисою міфопоетичних творів є те, що «функцію міфів у них виконують художні тексти (переважно наративного типу), а роль міфологем – цитати і перифрази» [153, с. 598]. Функціонування елементів чужої творчості (інтертекстуальні вкраплення, ремінісценції, алюзії) в ліриці 1990-х років – *міфологічне запозичення*, яке слугує культурно-естетичною канвою тексту та одним із різновидів художнього неоміфологізму, до якого також належать *авторські міфи, міфосинкретичні структури мислення, міфологічні варіації* тощо [204, с. 232]. Їхній детальний аналіз знаходимо в науковій студії Ю. Логвиненко [132]. Він стосується поезії І. Андрусяка, С. Процюка, В. Махна, С. Жадана та І. Бондаря-Терещенка. Проте питання комплексного дослідження трансформації та художніх функцій неоміфологічних мотивів у ліриці дев'ятдесятників залишається на сьогодні відкритим.

Міфопоетичний аспект у поезії 1990-х років можна класифікувати також як спосіб художнього синтезу мистецтв, культурних та естетичних

традицій, що має на меті вихід за «соціально-історичні та просторово-часові рамки заради виявлення “загальнолюдського” змісту» [153, с. 596]; «прийом, який дозволяє акцентувати певні ситуації та колізії прямими чи контрастними паралелями із міфології» [153, с. 598].

До авторських міфів зараховують художнє конструювання «оригінальної системи міфологем», в основі якого може бути «світ відчуженої особистості в умовах машинної цивілізації чи провінційного міщанства» [204, с. 232]. Іноді дев’ятдесятники вдаються до перезасвоєння «вічних» тем, адже «увагу читача в напружено психологічній ліриці не можуть не привернути підозріло сталі, щоб не сказати сильніше – відпрацьовані до жужелю в попередніх поетичних традиціях – мотиви» [33, с. 29]. Наприклад, мотив самотності в поетичному дискурсі виступає як «благо (коли ліричний герой не приймає світу і заперечує його)», «об’єктивна даність (яку необхідно прийняти як універсальний закон буття», а також «зло, страждання (коли світ не приймає, не розуміє героя)» [126, с. 66]. Але ми знаходимо лише окремі наукові розвідки (І. Андрусяка, Є. Барана, О. Деркачової, Н. Лебединцевої, Ю. Логвиненко, І. Бондаря-Терещенка, М. Кіяновської, Л. Ушкалова), де про це йдеться, незважаючи на те, що частина механізму творення міфопоетичного виміру лірики 1990-х років – переосмислення усталених мотивів та сюжетів. Адже «коли в натхненній візії поет вивільняє свідомість людини зі стереотипів міфу, ми відкриваємо зовсім інший світ» [33, с. 30], що слугує платформою для авторського міфологізування [96].

Характерна риса неоміфологічного способу осягнення дійсності – побудова авторського художнього світу. Р. Семків зазначає: «Особливо помітний цей ефект “занурення в іншу реальність” є в тих поезіях, в яких автор засобами метафорики послідовно малює об’ємний образок, уламок дійсности» [177, с. 91]. Імпліцитний художньо-естетичний вимір номінує поетичний код дев’ятдесятників. Конструювання їхніх текстів передбачає

«поетичний світ, щасливо позбавлений анемії, вільний від музейного пилу й нудних порахунків з морально-естетичним досвідом минулого» [154, с. 60].

Специфічний характер міфопоетичної свідомості передбачає, що міф одночасно і внутрішньомовне, і позамовне явище [226]. Ю. Логвиненко зосереджується на позамовній реальності лірики І. Андрусяка: «Велику роль у наданні певним лексемам емоційного й смислового навантаження відіграє прийом виведення окремих слів “за межі вірша”. Це можна простежити, взявши до уваги поезії “ріка-1”: “мислимо тінь над озером” (слово “місяць” не наявне в усіх строфах цієї поезії, крім першої та заключної). Останні слова ставлять крапку, але водночас є продовженням головної думки твору, есенцією авторських роздумів» [131, с. 58]. Л. Ушкалов же зауважує, що «у ґрунті речі, поезія не знає інших жанрів, окрім *соліло́квія* – мовчазної розмови поета із самим собою» [200, с. 443; курсив автора].

Неоміфологічні мотиви в ліриці можна відслідкувати за рахунок визначення певного механізму творення текстів, в основі якого – міфологічне мислення. А. Біла, аналізуючи збірку «Пепсі» С. Жадана, звертає увагу на «мовчазні» образи, які, на наше переконання, лежать в основі розгортання міфопоетичних мотивів: «…“автор” балансує між грою і серйозністю. <…> В цілому збірки це балансування проявляється в розігруванні ролей численних “безмовних персонажів” при збереженні ракурсу “стороннього свідка”, що спостерігає та лише іноді акцентує на своїх враженнях» [34, с. 42]. Бачимо, що автор, вибудовуючи власну художню модель світу, вдається до опосередкованого або «прихованого» творення неоміфу. Л. Березовчук зазначає: «Жадан тепер поселяє своє “ти” в долі персонажів міфу, передусім християнського, що дає йому змогу уявляти їх людьми – живими, отож здатними втілити для читача їхній скорботний, подеколи страхітний досвід» [33, с. 29].

Конструювання авторського художнього світу можливе також за рахунок дії ліричних текстів на людську свідомість за посередництва внутрішнього слуху та внутрішньої мови ліричного героя. Це пов’язано з

семіотичною діяльністю автора, який вибудовує сюжетну канву [198, с. 26–27]. Але окрім імпліцитної вербалізації, у поетичних текстах дев'ятдесятників спостерігаємо існування міфу «поза часом» [226], характерне для міфопоетичного мислення, що виконує ейдеологічну функцію.

Деякі дослідники розглядають доробок дев'ятдесятників у контексті творчості постмодернізму, яка «передбачає естетичний плюралізм на всіх рівнях (сюжетному, композиційному, образному, характерологічному, хронотопу тощо), повноту уявлення без оцінок, метапрочитання в культурологічному контексті і співтворчість читача й письменника, міфологізм мислення (за Б. Гаспаровим), поєднання історичних і позачасових категорій» [77, с. 26–27]. Так, М. Кіяновська зазначає: «У творчості Андрусяка домінує надісторичний модус, притаманна постмодернізму позачасовість. Такою позачасовістю у Жадана пронизані лише кілька текстів, зокрема "Будда" "Прийти в степи…". Інші його тексти пов'язані з міфосистемами модерної епохи. Він не розшаровує, не розщеплює їх, він їх нарощує» [106, с. 136]. На думку Т. Гундорової, «постмодерністська концепція, зокрема її гетерогенна структура, значною мірою і породжені поєднанням взаємовиключного, переосмисленням стандартного, деструкцією традиційного, абсолютизацією локального» [70, с. 64].

Можна говорити про тенденції щодо використання певних міфологем, що не залежать від темпоральних структур, до яких удається автор. Л. Березовчук, аналізуючи поетичні тексти С. Жадана, зауважує: «…"нижній" світ – традиційна міфологема "небуття", "пекла", "помешкання померлих". Цю семантику для поета втілюють не звично підземні, а підводні нетрі, де ніколи нічого не змінюється, бо час, котрий унаочнюється подіями та рухом – відсутній. Саме у зв'язку з міфологемою підводного світу з'являються образи людей-риб та утоплеників» [33, с. 28]. М. Кіяновська звертає увагу на «інтелектуальні» міфологеми в поезії С. Жадана: «…неоапокаліптичні мотиви (апокаліпсис як знак і наслідок науково-

технічного прогресу), міфологеми “екзистенційної невинності”, діонісійського “тепер повернення” (Ніцше), “самотність у світі – як власний вибір” (Сартр)» [106, с. 138].

Проте, на нашу думку, синтагматичною основою будь-якого міфопоетичного мотиву є, перш за все, художнє структурування хронологічного виміру тексту. Є. Баран зосереджується на темпоральній канві поезії В. Махна: «Це не втрата часу і не розмитість його, це наповненість часом, коли категорії минулого, теперішнього і майбутнього взаємонакладаються і взаємопроникають одна в одну. Тоді людина позбавляється рабської залежності від часу, стаючи вільною у часі. Людина стає собою...» [19]. Г. Черниш аналізує темпоральні візії в поезії Б. Щавурського й зауважує: «Часовий містерійний сценарій чималий, самодостатній, драматичний – із маленької книжечки висипається безліч міфологем» [212, с. 75].

Ю. Логвиненко зауважує, що ранні дев’ятдесятники постійно звертаються до біблійних мотивів: «Інтерес до біблійних мотивів сучасних поетів привів їх до пошуків нових концепцій – історичних і духовних, до переосмислення попередніх здобутків людської цивілізації, відкидання всього зайвого та переоцінки й нового формулювання справді потрібних ідей» [133, с. 58]. Таке твердження дослідниці збігається з думкою Н. Лебединцевої: «Показовим є й постійне, але хаотичне звертання поетів до християнської й, ширше, – релігійної тематики, переосмислення ними біблійних сюжетів та образів. Тут переважно маємо справу із наполегливим шуканням ліричним героєм Бога, намаганням знайти опертя в істинних цінностях, врівноважити світ зла й насильства вірою в добро та справедливість» [124, с. 99]. На переконання науковиці, «Не маючи жодної сталої системи координат, поет постійно намагається знайти опертя не лише в християнстві, а й у язичницькому світі пращурів, у їхньому значно простішому та водночас наскрізь міфологічному, напівказковому

світосприйнятті: *“у поганській молитві замруть обморожені руки”* (Ліда Мельник)» [124, с. 99].

І. Андрусяк, аналізуючи лірику В. Махна, зосереджується на тому, що в його текстах можна помітити «увиразнення біблійних мотивів, насамперед старозавітних, за культурною генеалогією древньогебрейських, із міфами-комлексами піску, шляху, походу, пустелі тощо» [10, с. 61]. А. Бондар та К. Ботанова розглядають образну структуру поезії С. Жадана й зауважують: «Улюбленими образами поета є образи-топоси Юди та Христа, а біблійні мотиви та “уламки” біблійних сюжетів органічно вписуються у тканину його текстів (“Генерал Юда”, “Не було вже нікого, хто любив тебе…”, “Атеїзм” та інші)» [40, с. 3]. О. Шаф також інтерпретує біблійні сюжети в ліриці С. Жадана (зіставляє позиції ліричного героя та Христа, виокремлює мотив зради, звертає увагу на стильові особливості лірики автора): «Актуалізація біблійного дискурсу у збірках С. Жадана 90-х років ХХ ст. (“Цитатник”, “Пепсі”), представленого через стрижневий християнський сюжет розп’яття Христа й задіяні в ньому образи Сина Божого, Юди, зумовлена пошуком ліричним героєм істинної суті духовних цінностей і пов’язана з переосмисленням як досвіду старшого покоління, так і естетичних традицій (що уможливлює типологічне зближення його лірики з російською та українською рок-культурою)» [214].

Християнські образи та мотиви слугують естетичним тлом для авторського міфологізування. Н. Зборовська зазначає: «Міфологізація постає отим конструктивним синтетичним стилем, який проголошує на тлі деструкції найновіша українська література» [91, с. 83]. Так, однією із найпоширеніших легенд, що переосмислюють митці у своїх творах, є легенда про Всесвітній потоп*: «А ти між них – як Бог: випростуйся і злися – / Чи просто розумій при підсумку всього, / Що це – чужий ковчег, і що моря – злилися»* [32, с. 15].

Окремо слід розглядати міфологеми світової культури, мета яких – «знайти опертя й більш-менш сталі естетичні та етичні орієнтири: *“І йдуть*

листи за підписом невинних. Лаури, Беатріче, Наталі..", "Завтра й вам присниться Біла тінь Діани.." (Р. Скиба); *"Від – ер сонорного не впасти в шок, коли гукнуть тобі: "Momento mori"* (С. Процюк); *"тротуари мете сизий хронік на прізвисько Брут"* (Л. Мельник)» [124, с. 100].

Цілком закономірно, що кожна людина, окрім пережитих емоцій, вражень, спогадів, має «первісні» образи, «успадковані можливості своїх уявлень». Відомі мотиви із міфів можуть постійно повторюватися в однакових формах відображення. Ідеться про більш глибокий шар несвідомого – загальнолюдські споконвічні образи, які К.-Ґ. Юнг називає «архетипами», а також «домінантами несвідомого» [220, с. 79–80]. Р. Мельників зауважує: «Активізація "філофських ландшафтів" поетичного слова для аналізу на рівні знаку, образу, символу передбачає введення до інтерпретаційної системи певного коду прочитання, закладеного специфікою поетичного тексту та своєрідністю авторською письма» [150, с. 129]. Динаміка розгортання неоміфологічних мотивів та сюжетів передбачає, що таким «кодом» може бути тлумачення архетипів, які одночасно слугують «каталізаторами» міфологічної свідомості [96].

Проте міфопоетичний дискурс передбачає зосередження на різних підходах до потрактування організації знаково-символічної системи лірики 1990-х років. Як зазначає І. Андрусяк: «Архетипні знаки в текстах Василя Махна дуже часто не так на рівні художнього образу (лінгвістично – словосполучення, речення чи групи речень), як на рівні слова (морфеми). Вони – не смислові коди, засоби вживлення в колективне підсвідоме (культуру). Безпосереднє джерело архетипних знаків Махна – постмодерн (звідси: "Іронічно всміхнися на знаки"). Вони – недовитерті постмодерном ("вцілілі жарівки") т. зв. "вічні": трава, мураха, зелений, ріка, склянка, дощ, пісок, дим, свіча, вовк, листя, птах, крило, століття, темний, попіл, стебло, самітній тощо…» [6, с. 22]. Наприклад, птах, про якого згадує дослідник, виступає символом життя, натхнення, свободи, неба, душі тощо та особливим міфопоетичим класифікатором художньої дійсності, а також

елементом ритуалу й релігійно-міфологічної системи [153, с. 837]. До речі, у поезії І. Андрусяка Л. Ушкалов визначає образи-архетипи та сюжети-архетипи (Вавилонські річки й немовлята, Сізіф, золотий дощ Данаї, горгона Медуза, Авель, місяць-Актеон, Іван Предтеча тощо) [200, с. 446]. М. Кіяновська зосереджується на «дезоб'єктивації» та «стилізації» образів у поезії Ю. Бедрика, а їхні характерні ознаки «вступають в смислові ієрархічні відношення, перетворюючись на окрему кодову систему в межах конотативно-денотативного ігрового поля» [106, с. 140].

Н. Лебединцева зупиняється на архетипі Великої Матері [128]. Науковиця зауважує: «Саме втратою цього архетипу через девальвацію основних співвіднесених із ним національних мотивів і символів (земля – годувальниця, праматір, останній прихисток і джерело життя; хата – домівка, родове коріння, батьківський спадок; рід – родина, духовна спадщина, мудрість; криниця – чисте джерело, символ таємниці Матері-Землі; материнство – продовження роду, народження життя, мудрість природи тощо) можемо пояснити той стан істеричної розгубленості та хворобливої агресивності, який визначив поезію покоління 90-х» [126, с. 69].

За теорією К.-Ґ. Юнга, колективне несвідоме, відокремлене від особистого, абсолютно універсальне, може бути віднайдене усюди [220, с. 80]. Аналізуючи збірку «Полювання на оленя» Р. Мельникова, І. Бондар-Терещенко робить акцент на архетипних знаках: «Оце й є той міфологічний, архетипний світ, що постає з основного культурного взору, і який побудований на знаній з Юнґа "колективній підсвідомості". Взір дозволяє поетові будувати паралелі між становищем сучасної людини і людини правічної; між "підземеллями сомнамбулічних вулиць", якими мандрує Р. Мельників, і "ранком подорожнього", який родиться "край волового ока"» [44, с. 172].

Потрактування міфу слід подавати не з допомогою окремих елементів, які входять до його складу, а тим способом, яким ці елементи комбінуються [226]. М. Савка зазначає: «Своєю поезією М. Кіяновська підводить нас до

думки, що кожне окремо взяте слово є самоцінністю, поєднання слів – це вже ключ до коду, групування образів – код до асоціації» [172, с. 144]. У ліриці М. Кіяновської трапляються складні синтаксичні конструкції, повторення окремих лексем. Характерна риса художнього світу авторки – переосмислення та авторське зображення міфологічних образів, які постійно зазнають трансформацій. Це сприяє утворенню множинності сюжетних ліній, різних текстових ситуацій [96].

Міфопоетична культура за способами зображення художньої дійсності інтелектуальна, спрямована на авторефлексію [153, с. 596]. Реінтерпретація і переосмислення усталених мотивів, образів та сюжетів скоцентровані навколо людської природи, про що свідчить ідейно-тематична спрямованість та естетичне наповнення лірики 1990-х років. Художня реінтерпретація та реконструкція поезії дев'ятдесятників виявляється в міфологічних варіаціях, що «задані міфом, обрядом чи архаїчним мистецтвом» [153, с. 596], запозиченнях, авторських міфах, міфосинкретичних структурах мислення [204, с. 232]. Частково у своїх наукових розвідках окремих аспектів цього питання торкаються такі дослідники й дослідниці, як І. Андрусяк, Ю. Вишницька, М. Кіяновська, Л. Лавринович, Ю. Логвиненко, О. Шаф та ін. Проте на сьогодні комплексного та ґрунтовного аналізу творчого доробку дев'ятдесятників у контексті неоміфологізму немає.

Висновки до першого розділу

Українська поезія кінця XX століття – важливе явище для становлення сучасного літературного процесу. В цей період формується особливе художнє світобачення. Митці позбавлені будь-якого тиску з боку влади, а в їхніх творах відсутнє ідеологічне забарвлення. Натомість з'являється спроба відновлення попереднього культурного досвіду. Це й пошук нових моделей та механізмів функціонування поетичного світу, пов'язаних із неоміфологічною естетикою, і перегляд системи цінностей, і відсутність заборонених тем. З огляду на вищезазначене, наша розвідка є дотичною до

кола проблем, спричинених тенденціями 1990-х років, які продовжують викликати неабиякий інтерес у літературознавчому середовищі [100].

Огляд критичної рецепції доробку дев'ятдесятників засвідчив, що на сьогодні існує безліч наукових студій, присвячених аналізу лірики цього періоду (зокрема Т. Антиповича, С. Антонишин, Є. Барана, Л. Березовчук, А. Білої, І. Бондаря-Терещенка, К. Борисенко, І. Борисюк, М. Бриниха, Ю. Гаджієва, Я. Голобородька, Т. Гундорової, В. Даниленка, А. Дністрового, О. Деркачової, В. Єшкілєва, Н. Зборовської, Л. Коломієць, О. Коцарева, Н. Лебединцевої, Б. Матіяш, В. Моренеця, С. Процюка, М. Розумного, О. Росінської, Н. Сварич, О. Солов'я, І. Старовойт, Л. Тарнашинської, Л. Ушкалова та ін.). Вони стосуються різних аспектів, що вплинули на світоглядні та творчі орієнтири митців.

У центрі дослідження опиняються механізми літературного дискурсу 1990-х років, розширення ідейно-тематичного діапазону, зіставлення художніх світів із творчістю попередників, зокрема шістдесятниками та вісімдесятниками (феномен «зміни поколінь»), художня гра на рівні мови (авторські неологізми, сленг, лихослів'я, «звукові асоціації»), етноментальні риси лірики, проблеми гендерної поетики, своєрідність психології та свідомості, національного і світового підґрунтя поезії, бунту та свободи, несприйняття суспільством тощо.

З'являються цікаві спостереження щодо реконструкції традиційних образів і сюжетів у поезії 1990-х років: «вихолощення емоцій» як одна з умов міфотворення, «увиразнення біблійних мотивів», «контекстуальна прив'язка до певної школи» (І. Андрусяк); «образи-міфологеми» як креатори на рівні знаків, хронотопів, асоціацій, символів (Ю. Вишницька); часова інверсія, пам'ять як «благо повернення до первинної суті речей та світу» (Л. Лавринович); «збагачення конкретно-історичних образів універсальними смислами та аналогіями», міф як «інструмент, призначений для пошуку медіатора» (Ю. Логвиненко); «переосмислення християнського світогляду» (О. Шаф) тощо. Проте проблема комплексного дослідження неоміфологізму

як одного з найплідніших явищ у поезії 1990-х років досі залишається недостатньо вивченою.

З огляду на особливості розгортання міфопоетичних мотивів в українській поезії 1990-х років, доцільно, на нашу думку, виокремити три домінантних напрями дослідження лірики дев'ятдесятників, де міф розглядається як естетична модель, відкрита до художніх трансформацій та інтерпретацій (за М. Кіяновською), «деміургія», що передбачає творення художньо-естетичного виміру з допомогою «внутрішньої енциклопедії» (за В. Єшкілєвим), а також міф як «глобальний метатекст», художній спосіб конструювання та впорядкування світу (за Ю. Логвиненко).

РОЗДІЛ 2
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

2.1. Проблема мотиву ліричного твору

Художня специфіка лірики дев'ятдесятників передбачає, що всі конститутивні елементи творчого доробку цього покоління чітко виокремлюються на різних рівнях, починаючи з поетичної тканини текстів, ритму, композиції, стилістики й закінчуючи проблемно-тематичним діапазоном. Не менш цікавим матеріалом для дослідження слугує художній світ митців, зокрема мотивна структура.

На сьогодні в літературознавстві сформувалося чимало різних підходів до її класифікації (зокрема студії О. Веселовського [55], Л. Гармаш [65], Б. Гаспарова [66], Ю. Лотмана [136; 137], Є. Мелетинського [145], В. Проппа [165], І. Силантьєва [178], А. Тимченко [190; 191], Б. Томашевського [194], О. Фрейденберг [205], В. Халізєва [207] та ін.). Науковці сходяться на тому, що мотив – категорія поетики («відправного пункту в тлумаченні художніх текстів»[221]), якій притаманна певна структурованість, повторюваність, системність. Але універсального визначення немає.

Безумовно, якщо говорити про «тяглість» вивчення питання, варто починати з античних часів і «Поетики» Арістотеля, що стала потужним підґрунтям для подальших теоретичних праць. Однак ми не ставимо собі за мету здійснити глибокий екскурс в історію, адже це не стосується предмету дослідження. До того ж уже існує безліч вдалих спроб проаналізувати роботи, які передували появі «Поетики сюжетів» О. Веселовського. Так, Т. Кушнірова, описуючи ознаки й типологію мотиву, звертає увагу на генезу явища: «Грецький еквівалент латинського motivus – kinetikos використовувався у середньовічній філософії для позначення "приводу","рушійної сили" якоїсь дії. У XVII столітті представники класицизму Н. Буало і П. Корнель ввели поняття "сюжет", що поклало

початок й виокремленню мотиву, оскільки мандрівні сюжети є виявом мотивів у літературі. У XVIII столітті поняттям “мотив” по суті оперував Ґ.-Е. Лессінг при зіставленні французької та англійської драми. Брати Я. і В. Ґрімм збирали каталог сюжетних мотивів, тобто повторювальні тематичні “вузли”, відшукуючи для усної народної творчості різних народів єдиний праміф» [122]. На межі XIX–XX ст. термін «мотив» використовувався для дослідження різноманітних сюжетів, серед яких часто були фольклорні [207, с. 280].

Одне з перших наукових визначень мотиву належить вже згаданому нами О. Веселовському. На його переконання, це певний механізм, підпорядкований важливим для людини враженням чи подіям навколишньої дійсності, які мають здатність до повторення, узагальнення та відтворення у свідомості. В основі мотиву – «образний одночленний схематизм» («сонце хтось викрадає (затемнення)», «блискавку-вогонь зносить з неба птах») [55, с. 301]. Такі елементи в розумінні вченого стосуються перш за все казки чи міфу. Виникають не як культурні запозичення, а як змінні функціональні елементи, своєрідні «формули». О. Веселовський робить акцент на варіативності. Наприклад, дівчина, яка тікає від злої чаклунки, дорогою може когось зустріти (або ні). Мотив породжує сюжетне різноманіття [55, с. 301].

Цікавий погляд щодо цього питання має В. Пропп у праці «Історичні корені чарівної казки» [165]. Він зауважує: «Мотиви казки так тісно пов’язані між собою, що, як правило, жоден не може бути зрозумілий ізольовано» [165, с. 3]. І продовжує: «Мотиви можна вивчати лише в системі сюжету. Сюжети можуть вивчатися тільки у зв’язках одного з іншим» [165, с. 7]. Таким чином, вчений констатує взаємозалежність двох категорій.

В. Пропп у своїй студії торкається й інших не менш суперечливих векторів дослідження. Зокрема говорить про «коріння» мотиву: «Казка зберегла сліди дуже багатьох обрядів і звичаїв: чимало мотивів тільки через зіставлення з обрядами отримують своє генетичне пояснення. Так, наприклад, у казці розповідається, що дівчина закопує кістки корови в саду й

поливає їх водою. Такий звичай чи обряд дійсно був. Кістки тварин чомусь не з'їдались і не знищувались, а закопувались. Якби нам вдалося показати, які мотиви походять від схожих обрядів, то витоки цих мотивів певною мірою уже було б пояснено» [165, с. 10].

Про художню єдність розмірковує Б. Томашевський: «Якщо мотиви чи комплекс мотивів недостатньо "підлаштовані" до твору, якщо читач відчуває незадоволеність у зв'язку, що існує між цим комплексом мотивів і всім твором, то говорять», що така структура «випадає» із загальної системи [194, с. 191]. Науковець використовує поняття «мотивування» [194, с. 191], виокремлюючи його різновиди – композиційне [194, с. 191], реалістичне [194, с. 193], образне [194, с. 199] тощо. Б. Томашевський робить акцент на тому, що система мотивів має утворювати «художню єдність» [194, с. 191].

Активно апелює до своїх попередників Ю. Лотман: «Глибокі вихідні принципи О. Веселовського не отримали повної реалізації в його працях. Однак думка О. Веселовського про знак-мотив як першоелемент сюжету, як і синтагматичний аналіз В. Проппа та синтагмо-функціональний В. Шкловського, з різних боків готували сучасне вирішення цього питання» [137]. Теорія Ю. Лотмана ґрунтується на структурно-семіотичному підході. На його переконання, існує певний код, який вибудовує цілісну модель зі статичним центром: «При цьому можуть з'являтися системи, які будуть організовувати випадкові елементи тексту, надавати їм значимість. Так, при переході від того, що передає, до того, що приймає, кількість важливих структурних елементів може зростати. Це один з аспектів такого складного й до цього часу недостатньо вивченого явища як здатність художнього тексту накопичувати інформацію» [137].

Окрім того, вважаємо доречним взяти до уваги ще один аспект, на якому у своїй розвідці зупиняється Ю. Лотман: «Художній ефект "прийому" – завжди відношення (наприклад, відношення тексту до очікування читача, естетичним нормам епохи, звичним сюжетним і іншим штампам до жанрових закономірностей). Поза цими зв'язками художній ефект просто не існує.

Будь-яке перерахування прийомів нічого нам не дасть (так само як і розгляд “прийомів” взагалі, поза текстом як органічної єдності), оскільки один і той самий матеріальний елемент тексту неминуче набуває різноманітного, часом протилежного сенсу…» [137].

Мотив як структурний компонент твору з високою семантичною насиченістю визначає В. Халізєв. Дослідник говорить про те, що такий елемент має стійкий набір значень і хоч пов’язаний із темою, проте ніколи не вичерпує її; може бути виражений як окремим словосполученням, що зазвичай повторюється, так і ставати зрозумілим із підтекстів, алюзій чи залишатися прихованим [207, с. 280].

Взаємодія з іншими «структурними частинами» художнього світу – основна умова функціонування мотиву. Б. Гаспаров зауважує: «…основною “одиницею” аналізу (якщо можна її так назвати) виявляється мотив: рухливий компонент, що вплітається в тканину тексту й існує тільки в процесі злиття з іншими компонентами. Ані характер мотиву – його обсяг, “синтагматичні” співвідношення з іншими елементами, “парадигматичний” набір варіантів, у яких він реалізується в тексті, – ані його функції в цьому тексті неможливо визначити заздалегідь; його властивості виростають кожен раз заново, в процесі самого аналізу, і змінюються з кожним новим кроком, з кожною зміною загальної смислової тканини» [66, с. 301]. Окрім того, Б. Гаспаров неодноразово зупиняється на елементі повторюваності: «Мається на увазі такий принцип, при якому якийсь мотив, виникнувши раз, повторюється потім безліч разів, виступаючи при цьому щоразу в новому варіанті, нових обрисах і в усіх нових поєднаннях з іншими мотивами. При цьому в ролі мотиву може виступати будь-який феномен, будь-яка смислова “пляма” – подія, риса характеру, елемент ландшафту, будь-який предмет, вимовлене слово, забарвлення, звук і та ін.; єдине, що визначає мотив, – це його репродукція у тексті…» [66, с. 30].

У межах нашої розвідки вважаємо необхідним зробити акцент на місці міфологічних мотивів та їхній художній реконструкції серед інших. У праці

«Поетика сюжету й жанру» О. Фрейденберг ототожнює морфологію персонажів та морфологію мотивів. Науковиця виокремлює основні закони творення сюжету в контексті його метафоричної сутності [205, с. 222–223]. Вона зауважує: «Таким чином у міфологічному сюжеті (під яким слід розуміти не сюжет міфу, але сюжет, створений міфологічним мисленням, тобто сюжет і персонажа, і речі, і дії) мотиви не лише пов'язані з персонажем, але і є його дієвою формою. <…> Кожен образ втілений; ці втілення отримують розгорнуті мотиви дій і станів в обряді та міфі» [205, с. 224]. І звертає увагу на антропоморфну метафоричність (яка, до речі, характерна для української лірики 1990-х років), персоніфікацію, семантичну однорідність окремих міфологічних структур.

Однією з найґрунтовніших моделей розгляду мотивів (зокрема якщо говорити про неоміфологічні) ми вважаємо теорію Є. Мелетинського. Вона полягає у спробі аналізу мотивів як сюжетів чи мікросюжетів, в основі яких закладені послідовні комбінації, а також певний процес. У теорії мотиву дія є предикатом. Саме від неї залежать аргументи-актанти [145, с. 120–121]. До речі, сучасна дослідниця А. Тимченко обстоює схожу думку й наголошує на тому, що серед домінантних ознак мотиву є «предикативність, структурна й семантична неодномірність і належність до сюжетно-тематичної площини твору» [190, с. 175].

Є. Мелетинський пропонує уважно вчитатися в «Морфологію чарівної казки» В. Проппа, адже варіанти його «функцій» – типові мотиви, які входять у певні структурні конфігурації творів. Хоча сам вчений і відмовляється від такої тотожності понять «функція дійової особи» та «мотив», користуючись лише першим. Проте, на переконання дослідника, модель В. Проппа переважно синтагматична, а тому не дає нам можливості розглядати глибинну семантику мотивів і сюжетів [145, с. 121].

Натомість Є. Мелетинський зупиняється на таких аспектах:

– виокремлення нових мотивів шляхом конкретизації відомих;

– підсумовування однорідних мотивів;

– дзеркальне інвертування вихідного мотиву, тобто додавання до чи після початкового мотиву іншого, що містить протилежну дію;

– негативний паралелізм – введення (після вихідного мотиву) того чи іншого мотиву, але з протилежним результатом;

– метафорична/метонімічна трансформація вихідного мотиву і доповнення до вихідного мотиву його «дублікату», часто з введенням паралелізмів;

– ідентифікація – нова дія з метою перевірки попередньої та виявлення причиново-наслідкових зв’язків;

– драматизація – конфронтація між учасниками дії;

– поступовість – дія, результат якої є умовою і засобом для досягнення мети;

– додавання однорідних мотивів, що лежать в основі багатьох архаїчних сюжетів;

– сюжетоскладання [145, с. 121–125].

Для ілюстрації своїх міркувань дослідник аналізує фундаментальні міфологічні мотиви. Процес їхнього вибудовування передбачає наявність суб’єкта («творця»), об’єкта («результату творення») та матеріалу, що безпосередньо задіяний у формуванні об’єкта [145, с. 118].

Праця «Поетика мотиву» І. Силантьєва ґрунтується на роботах різних дослідників: О. Веселовського, А. Бема, О. Фрейденберг (семантичний підхід до трактування мотиву), В. Проппа, Б. Ярхо (морфологічний підхід), В. Томашевського, В. Шкловського, О. Скафтимова (тематичний підхід) та ін. [178]. Науковець зупиняється на дихотомічному підході до аналізу мотиву (почав зароджуватися в наукових дослідженнях А. Бема, О. Білецького, В. Проппа). Він передбачає розгляд його семантичних (предикат, актанти, просторово-часові характеристики), синтаксичних (фабула) та прагматичних

елементів мотиву (сюжет) на їхніх варіантних й інваріантних засадах [178, с. 125–126].

Зауважимо, що сучасні дослідження, що стосуються теорії мотиву як категорії поетики, похідні від загальновідомих (О. Веселовського [55], В. Проппа [165], Ю. Лотмана, [136; 137] Є. Мелетинського [145] та ін.). Так, наприклад, проаналізувавши значну кількість наукових студій, Т. Кушнірова доходить висновку, що мотив «визначає рух сюжету, сюжетні колізії, бере участь у створенні художнього образу і художнього світу взагалі» [122]. Серед функцій, які він виконує, авторка розвідки виокремлює «структуроутворюючу, характерологічну і динамічну», а також зауважує, що мотив «інколи бере участь у формуванні жанрової тканини твору» [122]. На нашу думку, динамічна (до речі, на яку також звертають увагу Б. Томашевський [194] та Л. Гармаш [65, с. 14] та структуротвірна функції в межах художньої системи є провідними. Вони стосуються й міфопоетичної складової лірики 1990-х років, що слугує предметом нашого дослідження.

Загалом же студія Л. Гармаш присвячена критичній рецепції поняття «мотив» у літературознавстві. Науковиця зазначає: «У широкому сенсі під мотивом розуміється структурно-семантична одиниця, здатна функціонувати на різних рівнях художнього тексту – ідейно-тематичному, сюжетному, оповідному, композиційному, просторово-часовому, персонажному та ін. Форма його побутування в тексті може бути найрізноманітнішою: тема, ідея, образ, слово, предмет, персонаж, художня деталь тощо» [65, с. 10–11]. Л. Гармаш зіставляє поняття «тема» й «мотив» і зауважує, що спільним для них є «підвищена семантична значимість у художньому творі, зафіксована у вигляді ключових слів», а також виокремлює сюжетотвірну функцію мотиву [65, с. 11].

І. Костюк робить дещо інші акценти. Вона заглиблюється в науковий дискурс проблеми і констатує, що «дослідники досить часто використовують термін “міфологема” як синонім до вже згаданого терміна “мотив” (це було об’єктом дискусії у фольклористів) і відносно нового терміна (у всякому разі,

для вітчизняних наукових досліджень) “концепт” (у літературознавчих, фольклористичних і культурологічних працях)» [117, с. 409]. Проте авторка розвідки чітко розмежовує ці терміни, взявши за основу теорію мотивів Т. Іванової, що пропонує «систему чотирьох елементів, з яких будується мотив: дія або стан, що визначають ту чи іншу сюжетну ситуацію; мотивації та обставини, за яких відбувається дія; суб’єкт дії та об’єкт, на який вона скерована (тобто персонажі); образна система» [117, с. 409].

«Світобудова кожного твору своєрідна, – справедливо зауважує К. Маслик, – але всі вони об’єднані між собою спільністю використовуваних засобів. Культурно освоєний матеріал вже не є гумусом для новотворів, як це було досі, будова сучасного літературного твору технічна і штучна; це не рослина, але будова зі старовинних матеріалів. Для неї характерний струнký хаос композиції, вона може розпочинатися горищем і закінчуватися вікном на сходах порогу, вкроєного у дах» [138, с. 90].

Нам же видається найпереконливішою трихотомічна модель мотиву, про яку у своїх наукових студіях говорить сучасна дослідниця А. Тимченко. Ця модель передбачає виокремлення «ядра» мотиву як «навантаження, що його мотив мав у світовій культурі чи культурі певних народів (фольклор та література)» [190, с. 34], «тіла» мотиву, котре «крім “ядра”, включає конкретні значення, семантичні нарощення, що їх мотив набуває у *цьому* тексті (текстах) *цього* автора» [190, с. 35; курсив авторки – А.К.], а також «мотивне поле» (зв’язки «з іншими мотивами, образами, деталями») [190, с. 35].

Дослідниця зазначає: «При інтерпретації творів митця науковець, констатуючи культурний код (“ядро”), основну увагу звертає саме на “тіло” мотиву, що з’ясовує особливості художнього світу досліджуваного письменника. “Тіло” мотиву як таке є аналогом оболонки, що про неї говорив І. Силантьєв. Ці семантичні нарощення принагідні та варіативні для кожного конкретного вираження, проте, на нашу думку, слід відмежувати “тіло” мотиву як окремий шар від третього шару, що забезпечує зв’язки між

мотивами в тканині твору» [190, с. 35]. На думку А Тимченко, «При цьому слід усвідомлювати, що “мотивне поле” – найбільш розмите (з усіх запропонованих шарів) поняття, оскільки характеризується лише ситуативно; далеко не завжди можна відрізнити “мотивне поле” одного мотиву від поля іншого, коли ці мотиви контекстуально тісно пов’язані одне з одним (якраз тут і випадає говорити про дифузність, на яку звертав увагу І. Силантьєв). Але наскільки це можливо, доцільно при аналізі виділяти певні образи, деталі, які актуалізуються появою саме цього мотиву (приміром, до “мотивного поля” мотиву саду входять образи мешканців цього локусу тощо)» [190, с. 35].

Джерела такого підходу можна добачити ще в класичних на сьогодні розвідках Ю. Лотмана, коли йдеться про семіосферу, зокрема «продуктивну динамічну периферію» і «статичний центр» [136], який, вочевидь, так само слід вважати «ядром» мотиву; В. Проппа, котрий говорить про сюжетні та мотивні зв’язки [165] (відповідно до обраної нами схеми – «мотивне поле»); і, звісно, О. Веселовського («образний одночленний схематизм» [55], який є домінантним під час визначення «тіла» мотиву, адже актуалізується в текстах з позиції варіативності).

Для дослідження особливостей розгортання неоміфологічних мотивів в українській поезії 1990-х років «трихотомічна модель мотиву» [190; 191] видається нам найбільш прийнятною. По-перше, вона дасть змогу здійснити комплексний художньо-естетичний аналіз, тобто вибудувати цілісну систему згідно з якою розгортаються мотиви; по-друге, допоможе визначити специфіку трансформації політеїстичного й монотеїстичного міфопростору; по-третє, дозволить схарактеризувати авторську інтерпретацію усталених міфологем і своєрідність творення авторських міфів.

2.2. Особливості художнього неоміфологізму

Взаємозв’язок міфу й літератури відомий із давніх-давен (через види мистецтва, ритуали та релігійні дійства, фольклор, традиції тощо). Їхнє

співвідношення ґрунтується на декількох важливих факторах, зокрема еволюційному («уявлення про міф як про певну стадію пізнання, яка історично передує виникненню писемної літератури») та типологічному («міфологія і писемна література зіставляються як два принципово відмінні способи бачення й опису світу, що існують одночасно») [153, с. 593–594]. На сьогодні сформувалися багатовекторні дискурси (світоглядний, естетичний, історичний тощо) та різні погляди щодо природи міфу, його трансформації в художніх текстах. З огляду на предмет нашого дослідження, вважаємо доцільним означити домінантні. Вони стосуються двох фундаментальних шкіл – міфологічної і ритуально-міфологічної, а також подальшого розвитку ідей неоміфологізму.

Мистецтво початку XIX століття «орієнтувалось на деміфологізацію культури», а реалістичній літературі було притаманне зображення типових героїв у типових умовах дійсності. Хоча від міфологізування повної відмови не було ніколи [153, с. 596]. Саме в цей період «німецькі романтики (Л. Арнім, К. Брентано, Й. Геррес, А. Шлегель, Ф. Шлегель та інші) закладають основи міфологічної школи як окремого напряму у фольклористиці та літературознавстві» [210, с. 253]. Їхня філософія, а також «Німецька міфологія» Я. та В. Ґрімм, ідеї Ф. Ніцше (зокрема трактування питання літератури, міфу та ритуалу), стають для розвитку цієї естетичної парадигми провідними [153, с. 599].

Функціонування міфологічної школи стало важливим явищем і для становлення вітчизняної фольклористики. Детально це питання вже було розглянуто Т. Цепкало. У фокусі дослідження – доробок М. Костомарова, О. Потебні, М. Сумцова та ін. На думку науковиці, «Майже всі вони трактували міф як явище архаїчне, дофольклорне і долітературне. Проте міфологічну школу, що існувала в Україні в XIX ст., можна схарактеризувати як відносно самостійну й оригінальну, тому що її представники використовували дослідницьку методологію як класичний зразок вузько академічної школи з її романтично-народницьким захопленням, історико-

порівняльним методом, а також застосовували нові європейські теорії, де переважали культурно-історичні принципи дослідження» [210, с. 257].

Для теорії словесності О. Потебні характерне розмежування семантики й уявлення, відношення поетичного й міфологічного мислення. Так, художній образ можна вважати або своєрідним засобом пояснення, або структурою, що «переноситься» в значення [163, с. 236–240], а міф – «актом свідомої думки, актом пізнання» [163, с. 241]. На його вченні формувався світогляд формалістів 1920-х років (зокрема Р. Якобсона, Ю. Тинянова, В. Шкловського, Л. Якубинського, Б. Ейхенбаума та ін.), ідеї яких актуалізувалися в 1960-х роках у структуралізмі. Зокрема поняттям «першообраз» оперує К. Леві-Стросс. Учений робить акцент на тому, що «будь-яке міфологічне мислення, всі ритуали складаються з перетворення чуттєвого досвіду засобами семіотичної системи» [226; переклад наш – А.К.]; розглядає міфи і як «безперервну послідовність» [225], і як «структурно обумовлений лінгвістичний об’єкт» [228], і як «систему трансформацій» [227].

Зовсім інших аспектів торкається М. Костомаров. У праці «Слов’янська міфологія» [116] здійснено системне дослідження різних язичницьких істот і богів (Перуна, Чорнобога, Білобога, Даждьбога та ін.). В основі наукового підходу – уявлення про те, що, незважаючи на політеїстичну природу слов’янських вірувань, існувало певне божество, яке мало «найвищу» силу, пов’язану зі світлом (сонцем, вогнем, сяйвом тощо). Воно завжди протистояло темному (підземному) царству, мороку, злим духам [116, с. 201–235]. Такі думки видаються цікавими і в контексті розгляду поетичного доробку дев’ятдесятників, зокрема художньо-естетичного аналізу неоміфологічних мотивів. У віршах представників цього покоління неодноразово трапляються створіння, які втілюють світло (добро); функціонують у площині зооморфного, фітоморфного й космогонічного світу.

Загалом же міфологічна школа стала потужним підґрунтям і для осягнення певних аспектів літературознавства й фольклористики, і для дослідження історії релігії. Уперше міфологічне вчення було системним, хоч і досить суперечливим, про що свідчить різноманіття поглядів [193, с. 13]. Науковці обстоювали ідею пріоритетності міфу над ритуалом.

На початку XX століття О. Веселовський започаткував «теорію первісного синкретизму видів мистецтва й родів поезії» [153, с. 599]. Джерела – архаїчні обряди з гармонійним поєднання ритму, музики та слів.

Беззаперечний вплив на появу ритуально-міфологічної школи мав Дж. Фрезер [153, с. 599]. Учений був переконаний, що всі релігієзнавчі напрями, які виникають на сучасному етапі еволюції суспільства, безпосередньо стосуються первісних вірувань [198]. Важливою була діяльність кембриджської групи (Ф.М. Корнфорд, Д. Гаррісон, А.Б. Кук, Р. Сміт). Вони вважали, що «в основі героїчного епосу, казки, роману, драми відродження, творів, що користуються мовою біблійно-християнської міфології і навіть реалістичних чи натуралістичних романів XIX століття, лежали обряди ініціації та календарні обряди» [153, с. 599].

Дослідження Дж. Фрезера знайшло продовження в студіях Б. Малиновського («функціональна школа») [230]. Науковець розмежовує поняття «магія», «релігія», «міф». Не менш важливим етапом є вчення Е. Тайлора, який заснував «анімістичну теорію». Учений розглядає смерть, сон, видіння та інші фізичні/психічні/психологічні стани, що досить важко пояснити. Відповідно до них з’являється віра в те, що душа є не лише в людини, а й у тварин, птахів, рослин, явищ природи [231]. Але все ж таки, на нашу думку, саме ритуально-міфологічна школа стала другим фундаментальним напрямом розвитку міфологічної науки. Функціональні характеристики міфопоетики беруть свій початок із класифікації казок, що були запропоновані братами Ґрімм. Вони вірили, що божества утворюють ядро міфології [229]. Якщо ж говорити про світоглядне підґрунтя, то це питання досить докладно висвітлено І. Фрис, з якою повністю погоджуємося:

«Філософською основою неоміфологізму стали інтуїтивізм, ірраціоналізм та пантеїзм, а також феноменологія Е. Гуссерля, метафізика М. Гартмана, аксіологія М. Шелера, фундаментальна онтологія М. Хайдеггера, філософія К. Ясперса, психоаналіз З. Фройда, теорія архетипів К.-Ґ. Юнга» [204, с. 229]. Концепція останнього «розширила можливості ритуально-міфологічних моделей новітньої літератури» [153, с. 599].

У праці «Нариси з психології несвідомого» [220] вчений докладно розглядає архетипи, які, на його переконання, з'являються у свідомості «у спроєктованому вигляді» та є «важливими феноменами, що мають значний вплив» на людину [220, с. 113]. Це «динамічний образ, фрагмент об'єктивної психіки, яку розуміють правильно лише тоді, коли проживають її як живу протилежність» [220, с. 129]. К.-Ґ. Юнг зауважує, що дракони, чаклуни можуть наснитися, проте ці істоти не є особистими спогадами (про них чули, читали, бачили на картинках). Науковець наводить приклад: ніхто нікого не почне називати демоном (за винятком випадку, коли поведінка в певних ситуаціях чи якісь конкретні дії насправді мають «демонічні» ознаки). Однак якщо йдеться про індивідуальний стиль, темперамент, рису характеру, то вони мали б виявлятися в усьому: «…а тоді ця людина й насправді була б демоном, кимось на кшталт перевертня. Але це – міфологія, тобто колективне психічне, а не індивідуальне. <…> Так само ми запозичуємо у стародавніх народів світ богів і чортів, святих і грішників. Але було б невірно прагнути приписувати собі вкорінені в несвідоме можливості» [220, с. 111].

Ідеї ритуально-міфологічної школи, а також теорія К.-Ґ. Юнга лежать в основі подальших студій, присвячених розвитку неоміфологізму. Наприклад, ними цікавився Н. Фрай, якому належить праця «Архетипний аналіз: теорія мітів» [202]. Дослідник визначає шляхи «організації мітів та архетипних символів у літературі», зокрема: «невитіснений міт, який, звичайно, займається богами або демонами і має форму двох контрастних світів, повних метафоричних ідентифікацій, одна з яких є бажаною, а інша –

небажаною»; «тенденцію, яка підказує невисловлений прямо мітичний зразок у світі і яку близько пов'язуємо з людським досвідом»; тенденцію до "реалізму"» [202, с. 117].

Нам видається доречним звернути увагу на деякі інші погляди науковців, що варті уваги й стосуються процесів «реміфологізації, деміфологізації культури» [197]. Так, В. Халізєв говорить про те, що сенс міфологізування безвідносний, стосується фундаментального початку буття (природи, народів, людства тощо) [206, с. 116]. М. Еліаде зауважує, що «пізнаючи міф, людина пізнає "походження" речей, що дозволяє опанувати і маніпулювати ними». Міф можна розглядати одночасно як явище і реального світу, і сакрального [218]. В. Пропп зіставляє поняття «казка» та «міф», вважаючи, що основна їх відмінність – соціальна функція [165, с. 14]. О. Лосєв вважає, що «з точки зору самої міфічної свідомості ні в якому разі не можна сказати, що міф є фікцією чи грою фантазії», міф – «абсолютно необхідна категорія думки і життя, далека від будь-якої випадковості та свавілля» [135]; М. Магулік вважає, що про міф можна говорити як про «символічну казку далекого минулого», що пов'язана з походженням і природою Всесвіту [229]. Різні способи прочитання міфів виокремлює Р. Барт. Зокрема науковець пропонує розглядати їх або як систему (буквальне значення), або як нерозривну єдність смислу й форми (дуалістичне значення, відчутна динаміка), або розрізняти смисл і форму (значення міфу руйнується) [30].

Семантику міфологічного сюжету в контексті значення мотиву розглядає Є. Мелетинський: «Початковими "цеглинками" міфологічних символічних класифікацій є не мотиви, а відносини в вигляді елементарних семантичних опозицій, які в першу чергу відповідають найпростішій просторовій і чуттєвій орієнтації людини (верх/низ, лівий/правий, близький/далекий, внутрішній/зовнішній, великий/малий, теплий/холодний, сухий/мокрий, тихий/гучний, світлий/темний, парні відмінності кольорів тощо), котрі потім "об'єктивуються" і доповнюються найпростішими

співвідношеннями в космічному просторово-часовому континуумі (небо/земля, земля/підземний світ, земля/море, північ/південь, захід/схід, день/ніч, зима/літо, сонце/місяць), у соціумі (свій/чужий, чоловічий/жіночий, старший/молодший, нижчий/вищий) або на межі соціуму і космосу, природи і культури (вода/вогонь, вогонь сонця/вогонь багаття, сирий/варений, будинок/ліс, поселення/пустеля тощо), аж до більш абстрактних числових протиставлень (парне/непарне, три/чотири тощо) й таких фундаментальних антиномій, як життя/смерть, щастя/нещастя та ін., а також магістральної міфологічної опозиції сакрального/мирського» [144, с. 230].

Є. Мелетинський зауважує, що немає підстав співвідносити сюжет із ритуалом, «як це роблять представники ритуалізму». На думку вченого, «ритуал – ніби "формальний", а міф – "змістовний" бік одного і того ж феномена», а «кожному ритуалу відповідає один чи кілька міфів». При цьому «міфу відповідає один або кілька обрядів» [143, с. 15].

У контексті аналізу сучасної поезії, зокрема в межах нашої студії, що присвячена міфопоетичним мотивам у ліриці 1990-х років, постає питання: з чим пов'язані процеси переосмислення митцями традиційних мотивів і сюжетів? Вважаємо, що переконливу відповідь у своєму дослідженні подає А. Нямцу: «Сучасні звернення літератури до легендарно-міфологічного матеріалу – це не спроба формальної реконструкції минулого, знання й досвід якого зафіксовані в культурних пам'ятках. Це скоріше намагання по-новому, сучасно пережити, тобто осмислити, це минуле в якісно іншому духовному контексті, знайти і вичленувати глибинні зв'язки і взаємозумовленість віддалених одна від одної епох, змоделювати різність етичних потенціалів, сформовану суперечливою динамікою суспільного прогресу» [157, с. 4]. Науковець схиляється до думки, що міфологічні структури мислення «сприймаються як своєрідні концентрати загальнокультурної пам'яті, "покликані" забезпечити поступову послідовність у духовній еволюції цивілізації, означити універсальні критерії

взаємовідносин між людьми й народами, нагадати людству про його онтологічне та аксіологічне призначення» [157, с. 4].

До речі, одне з найбільш ґрунтовних досліджень у сучасному літературознавстві, присвячене міфопоетиці, здійснив саме А. Нямцу. Серед основних форм переосмислення традиційних сюжетів дослідник виокремлює такі: заголовок, продовження, дописування, «обробка» («сукупність різних рівнів переосмислення літературного матеріалу: жанрового, композиційного, ідейно-семантичного, стильового тощо»), зміна розповідного центру [158, с. 65]. Учений робить акцент на явищах руйнування, «вивертання», апокрифізації, пародіювання, що характерні для художньої трансформації «міфологічних традицій світовою культурою» [160].

Окремо професор визначає інтегральні ознаки функціональної активності традиційних сюжетів, образів, мотивів (інтерпретаційний діапазон, «чисельність форм і способів трансформації, котрі характеризуються різними структурно-змістовими рівнями рецепції елементів протосюжетів (сюжетів-зразків, сюжетів-посередників, традиційних сюжетних схем, традиційних сюжетних моделей)», «органічне поєднання національного й універсального аспектів, наявність функціонально значущих загальнолюдських домінант (архетипів, міфологем та ін.)», «загальновідомість (упізнаваність) фабули», «чисельність рівнів географічного функціонування (національний, зональний, регіональний, міжрегіональний), що зумовлено схожістю (подібністю) соціально-ідеологічних і літературно-естетичних факторів матеріального й духовного буття народів, «багатоаспектність процесів сюжетоскладання, їх варіантність» тощо [159].

Функціонування шкіл, які існували в літературознавстві і є сьогодні підґрунтям для студій, присвячених дослідженню міфопоетики, мало певні теоретичні засади. Вважаємо, що найбільш точно їх окреслює О. Кобзар: «реконструкція архаїчних міфів і міфологічної семантики засобами семіотики»; «поєднання структури і семантики міфу з літературним текстом,

пояснення наявних у ньому понятійних схем»; «вивчення функції міфу у культорологічній системі, потрактування міфу як універсальної культурної структури у взаємозв'язках з іншими формами культури» [112, с. 138]. Одна з її розвідок присвячена методиці неоміфологічного аналізу. Дослідниця зауважує, «що письменники по-різному позначають зв'язок із міфом, наприклад через залучення до твору імен міфологічних персонажів (починаючи з його назви) або через посилання на міфологічний контекст» [111, с. 162]. На думку авторки студії, «вони вводять у текст міфологічну деталь (мотив, образ), які містять ключ для розуміння твору, посилаючись на стійкість міфологічного субстрату» [111, с. 162].

Можемо погодитися з думкою, що «об'єктом міфопоетичного аналізу художнього твору на **текстовому рівні** є система компонентів: тематичний, композиційний, хронотопний, характерологічний, сюжетний, у полі яких ми виявляємо та досліджуємо різні типи й форми міфологічних елементів, їхнє семантичне наповнення, уточнюємо динаміку змін їхніх значень» [113, с. 20; виділення авторки – А.К.].

Дослідниця у своїй розвідці говорить про декілька основних шляхів міфопоетики, на яких зупиняються сьогодні критики та літературознавці, зокрема Д. Нізаміддінов: «використання традиційних міфологічних сюжетів та образів, яке передбачає як інтерпретацію, так і трансформацію (міфологічні елементи безпосередньо формують проблематику твору)»; «творення авторського міфу, коли організація художнього тексту підпорядковується законам поетики міфу (міф використовується як модель структури, за зразком якої створюється новий міф)»; «міфологічна стилізація, у якій автор лише формально імітує стиль міфу (міф відіграє роль лише декоративного елемента)» [114].

Особливості функціонування неоміфологізму в слов'янських літературах XX століття розглядає І. Фрис. Вважаємо її думки слушними: «Пряма чи непряма орієнтація значної частини літератури XX ст. на первісний міф чи міфологічні структури мислення, поява численних творів, в

яких проявляються авторські тенденції до міфотворення – усе це привело багатьох критиків до висновку, що в літературі настала нова, міфологічна ера, яка прийшла на зміну реалізму XIX ст. Однак було б помилкою стверджувати, що лише XX ст. створило умови активного використання міфологічних констант – міф ніколи не зникав зі свідомості людей, а отже, відображався у літературі, культурі, мистецтві. [204, с. 228]. На переконання науковиці, «Кожна епоха дбайливо ставилася до культурних традицій, її представники намагалися з точки зору епохи-реципієнта прочитати і пояснити міфологічну спадщину, порівняти її змістові домінанти зі своїми проблемами й конфліктами. На зламі тисячоліть цей аспект проявився у контексті "неоміфологічної поетики" (у західному літературознавстві усталився термін "міфопоетика"), яка орієнтується на осмислення функціонування легендно-міфологічних структур у дискурсі глобальних онтологічних й аксіологічних проблем сучасної цивілізації» [204, с. 228].

Ю. Соломахіна описує основні способи інтерпретації міфологічних сюжетів [184] та розглядає особливості авторського міфологізування [183]. Вона зазначає: «Поетика міфологізму в авторському тексті створює таку художню реальність, у якій відбувається еквівалентний "переклад" архаїчної мови міфологічного символізму. У виявленні типів художньої реальності автор здебільшого свідомо тематично обмежує емпіричний матеріал виокремленням сакральних міфологічних мотивів» [184, с. 25].

Реконструкцію міфопоетичних форм детально аналізує О. Киченко. Він зауважує, що «культура у своєму розвитку постійно повертається до міфологічних стереотипів, відтворює сталі міфопоетичні та метафоричні конструкції» [103, с. 15]. Одним із продуктивних напрямів його дослідження є власне потрактування кореляції міфу в художніх текстах. Науковець розглядає «Вечори на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя, а також «Кобзар» Т. Шевченка; робить акцент на тому, що «риси індивідуально-авторської поетики можуть слугувати відправним чинником у визначенні як пріоритетних рис культурної міфотворчості, так і особливого типу

художнього тексту, організованого за структурними законами міфологічних понять» [103, с. 23].

Учений пропонує модель аналізу неоміфологічних мотивів. Він визначає різновекторні рівні тексту, з якими слід працювати («порівнянь і метафор, особливо в їхньому ускладнено-описовому варіанті», «семантики кольору і кольороозначень», «природно-пейзажних описів з їхніми елементами міфологічної “мови”», «міфологічної і фольклорної образності (спектр ключових слів, образних словосполучень і метафор, що складає основу міфологізованого поетичного тексту, справляє майже сугестивний вплив на читача, цілеспрямовано фокусуючи сприйняття сюжету і викликаючи яскраві асоціації фольклорно-міфологічного плану)», «сюжетно-композиційної побудови тексту», «наскрізного сюжету оповідного циклу (проблема, що також вимагає свого опису, особливо у зв’язку з фольклорно-міфологічними типами текстів)» [103, с. 25].

Власну методику міфоаналізу пропонує М. Вишина. Науковиця виокремлює такі його етапи: «розпізнавання і виявлення у художньому творі міфів різного походження та ідентифікація літературного варіанта міфу з інваріантом, тобто встановлення міфу-основи, запозиченого автором»; «характер зміщення міфу: зіставлення літературного міфу з виділеним інваріантом з метою встановлення повноти запозичення (повне або часткове, наприклад, запозичення окремого мотиву, образу чи символу)»; «з’ясування художнього колориту й авторського трактування міфологічного образу чи мотиву» [58, с. 143].

Думки дослідниці збігаються зі схемою, яку застосовує М. Зуєнко. Авторка студії зазначає, що для здійснення неоміфологічного аналізу слід: «визначити запозичені письменником із міфології міфи, ряд образів, мотивів, використаних окремих композиційних та сюжетних ходів міфу для організації художнього світу власного твору»; дати аналіз творчо переосмисленому письменником міфологічного матеріалу відповідно до ідейно-естетичного спрямування літературного контексту»; визначити

функцію міфу в тексті»; «установити місце і значення запозиченого міфологічного матеріалу для створення художньої картини світу митця, його художньої манери» [93, с. 22–23]. На переконання М. Зуєнко, «Дослідження міфопоетики літературного твору полягає у виявленні міфопоетичної структури на різних рівнях художнього тексту (тематичному, мотивному, образному, просторово-часовому, сюжетному, мовному), а також аналізі авторського міфу, архетипної символіки і взаємодії різних міфологій у межах одного тексту» [92].

Дещо інших аспектів у своїй розвідці торкається один з представників покоління 1990-х років. «…мітотворення, – на думку І. Андрусяка, – направду передбачає перш за все радикальне – без найменшого жалю – вихолощення емоцій. Зрозуміло, що не з причинно-наслідкових колізій тексту (сюжету) і не з враження на (даруйте) реципієнта – лише з логіки усвідомлення добра і зла, ширше – з логіки адекватності життя-всередині-життя. Адже міт – це не більше ніж модель: суха, муміфікована, мертва, наперед закладена схема поведінки (поводження) в межах того чи іншого конкретного дискурсу. А тому творити його означає не більше ніж по живому зрізати з тіла дискурсу м’ясо і жили, залишаючи лише голий кістяк, і при цьому сподіватися, що цей кістяк триматиметься купи, не розсиплеться в долонях у мить останнього штриха. Це, може, й боляче, але позбавляти емоцій може лише позбавлений емоцій…» [4, с. 16].

На переконання О. Деркачової, «Потяг до міфу завжди присутній у людині. Оскільки для людини потреба у позараціональному зв’язку зі світом завжди актуальна, міф не зникає – він просто змінює свій аспект і маскує свої дії. Міфологічні конструкції дуже стійкі: можуть мінятися епохи, персоналії, навіть ідеї, але структурна основа міфів залишається незмінною. Міф був необхідний, щоб сформувати відповідні “правильні” уявлення про панівний лад, адже сугестія – провідна функція міфу. Міф повинен був стабілізувати, об’єднати та ізолювати, а також структурувати простір. Міф є джерелом масової енергії, оскільки концентрує в собі те, що не потребує жодних

логічних доведень чи пояснень, він не вимагає раціонального осмислення» [80, с. 79].

Зауважимо, що проблемним залишається й питання сутності міфологеми в межах твору. І. Костюк здійснила комплексне дослідження теоретичного осмислення міфологеми в літературознавстві й дійшла висновку, що вона «є одиницею міфологічної картини світу, реалізує концепти міфологічного мислення; містить стабільний зміст (цим наближається до алегорії); проявляє свої семантичні можливості і всередині заданої походженням змістової традиції (цим тяжіє до символу), і в поєднанні з іншими міфологемами; здатна формувати нові понятійно-образні композиції; міфологема – ціннісна форма культурної пам’яті, суспільного сумління, мета національного діалогу» [117, с. 414].

Текстову поліваріативність міфів у поезії розглядає Ю. Вишницька: «Таким чином, образи-міфологеми в художніх текстах функціонують як креатори, що моделюють свої міфопростори. Стилістично вони проявляють себе на різних культурологічних зрізах: символів, знаків, передвісників, психологічних асоціативів, медіаторів, хронотопів, що свідчить про багатогранність художнього образу. Міфологеми, як текстові домінанти, несуть основну функцію тексто- та смислотвірних елементів і є ключовими словами-символами міфопоетичної картини світу» [60, с. 8].

Докладно аналізує схоже питання О. Кобзар. Вона бере до уваги дослідження Ж. Женетта: «У художніх текстах трансформації міфологем відбуваються у системі вертикальних контекстів, що передбачає нашу роботу з метою виокремлення їхніх значень на трьох текстових рівнях: а) гіпотекстовому, б) текстовому, в) гіпертекстовому (за термінологією французького літературознавця Жерара Женетта з праці “Палімпсести” (1982)» [110, с. 164]. На думку науковиці, «Основними контекстами, в межах яких формуються нові міфологеми на гіпотекстовому рівні, є лексико-семантичний, фразеологічнийі синтаксичний, на текстовому – хронотопний і характерологічний, на гіпертекстовому – контексти творчості автора та

сучасної йому літератури, контекст жанрово-стилістичної традиції та міжнаціональний жанровий контекст. Розгляд тексту літературного твору з використанням здобутків семіотики та структуралізму дозволяє наблизити літературознавство до точних наук, уникнути розпливчастості і суб'єктивізму» [111, с. 164].

Проблемою інтерпретації міфологеми займається Н. Гура. Авторка студії ґрунтовно розглядає питання її «вхождення» в міфологічну модель: «Поетичне перероблення автором міфологічного сюжету являє собою інтеграцію в текст міфологеми. При цьому естетична складова твору підпорядковує собі міфологічну структуру, а сюжет міфу стає додатковою структурою. Поки міф використовується як сюжет, він може залишатися просто моделлю, але в процесі творчості міф може включатися в твір також на стилістичному та мовному рівнях і служити розширенню художнього світу доробку, додаючи новий вимір» [73].

«Спостереження різних дослідників щодо поняття неоміфологізму, – слушно зауважує І. Фрис, – різняться як самим їх означенням, так і тлумаченням суті цього явища, однак спільним для них є переконання, що XX ст. стало простором для широкого вияву авторського міфологізування, яке проявилося, насамперед, у використанні античної і біблійної спадщини, а також новому сприйнятті і прояві цієї традиції» [204, с. 229].

Той факт, що вчені обговорюють підходи до визначення природи міфу, демонструє важливість цього питання [229]. Хоча на сьогодні в літературознавстві і сформувалось безліч концепцій стосовно сутності міфопоетики, ми схиляємося до визначення, яке було запропоноване професоркою О. Кобзар. Так, будемо вважати, що неоміфологізм – «категорія одночасно змістова й формальна, це і процес з єдиними універсальними принципами світосприйняття й певними внутрішніми законами, і результат художнього моделювання світу», що «трансформує міфологічне світобачення в стійкі культурні схеми, у нові поетичні форми, "універсальні знакові комплекси"» [112, с. 137].

Висновки до другого розділу

Міфопоетична естетика дев'ятдесятників виявляється через образну систему, особливості лексики, тематичний діапазон. Найвиразніше неоміфологічні рівні художньої свідомості митців 1990-х років простежуються через мотивну структуру. На сьогодні в літературознавстві сформувалися різновекторні підходи до її теоретичного осмислення. Вони пов'язані з «образним одночленним схематизмом» (за О. Веселовським), «репродукцією в тексті» (за Б. Гаспаровим), «рухом сюжету» (за Т. Кушніровою), «семіосферою» (за Ю. Лотманом), «послідовними комбінаціями» (за Є. Мелетинським), «морфологією персонажів» і певними художніми зв'язками (за В. Проппом та О. Фрейденберг), «семантичними, синтаксичними, прагматичними характеристиками на їхніх варіантних й інваріантних засадах» (за І. Силантьєвим), «закріпленим кодом» (за А. Тимченко), «художньою єдністю» (за Б. Томашевським), «високою семантичною насиченістю» (за В. Халізєвим) та ін. Дослідники зауважують, що цій категорії поетики притаманна внутрішня структурованість, предикативність, повторюваність, системність, циклічність, динамічність.

У межах нашої наукової студії вважаємо доцільним скористатися «трихотомічною моделлю мотиву», запропонованою А. Тимченко. Такий підхід передбачає виокремлення «ядра» (традиційного значення в українському і світовому культурному просторі), «тіла» мотиву (оновлених семантичних відтінків, що з'являються в поетичних текстах конкретного автора), «мотивного поля» (зв'язків на різних рівнях). Обрана модель допоможе щонайповніше розкрити художньо-естетичні особливості поетичного бачення дев'ятдесятників у контексті міфопоетики: авторську інтерпретацію усталених міфологем і своєрідність творення авторських міфів; реконструкцію фітоморфного, космогонічного, зооморфного, античного й біблійного міфопростору тощо.

Світоглядний, естетичний, історичний дискурси щодо природи міфу та його наукове переосмислення, багатоманіття поглядів і теорій дають підстави

говорити про актуальність дослідження. Праці двох фундаментальних шкіл – міфологічної (Л. Арнім, К. Брентано, Й. Геррес, А. Шлегель, Ф. Шлегель; в українській фольклористиці – М. Костомаров, О. Потебня, М. Сумцов) і ритуально-міфологічної (Дж. Фрезер, Ф. М. Корнфорд, Д. Гаррісон, А. Б. Кук, Р. Сміт) – стали теоретичним підґрунтям для розвитку ідей неоміфологізму на сучасному етапі. Окремо відзначимо вчення про архетипи К.- Ґ. Юнга, яке лежить в основі багатьох теорій.

На мотивний, міфологічний, структурно-текстологічний аналіз трансформованого монотеїстичного й політеїстичного простору буде скеровано третій і четвертий розділи дисертації. Вважаємо, така концепція дасть змогу розглянути переосмислені образи, визначити художні функції неоміфологічних мотивів у ліриці 1990-х років. Плануємо скористатися частиною прийомів, запропонованих Є. Мелетинським («сюжетоскладання», «підсумовування», «негативний паралелізм», «дзеркальне інвертування вихідного мотиву» тощо).

Загалом окреслені вектори дослідження видаються нам плідними та доречними. По-перше, тематично вони діалогізують у напрямі наукових розвідок, присвячених сучасній ліриці, що останнім часом з’являються у літературознавстві. По-друге, дають всебічну поетичну картину останнього десятиліття ХХ століття, адже дозволяють поглянути на кожен окремий вірш як на органічне ціле, простежити певні алюзії, ремінісценції, віднайти культурні взаємозв’язки.

РОЗДІЛ 3
ТРАНСФОРМАЦІЯ ПОЛІТЕЇСТИЧНИХ МОТИВІВ У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ ДЕВ'ЯТДЕСЯТНИКІВ

«Смислова "регенерація"» тексту (за Б. Гаспаровим [66, с. 301]) передбачає зміну як тематичних, так і естетичних домінант. Однією з характерних ознак лірики дев'ятдесятників є художня реінтерпретація міфоструктур багатобожжя, що в контексті нашого дослідження найбільш виразно простежується через мотивну структуру. Митці кінця XX століття переомислюють прасюжети, які часто реалізуються завдяки язичницьким міфологемам.

Політеїстичний аспект у поезії 1990-х років – структурно-типологічна модель світобачення, підпорядкована пов'язаним між собою шарам художньої свідомості. Вона зумовлена трансформацією усталених образів, творенням індивідуально-авторського міфу й простежується навіть на рівні прямих номінацій: *«Ми нетерплячі неофіти, маріонетки нетерплячі. / Багатобожжя і отари на схилах сплячого вулкана»* [109, с. 66].

«У новому культурно-історичному контексті, – зауважує Н. Гура, – міфологічний матеріал збагачує свою семантику, удосконалює свій ідейний і художньо-естетичний рівень, наповнюється національно-психологічними характеристиками народу-реципієнта й піддається прямому або опосередкованому осучасненню. У результаті цього процесу здійснюється перевірка формально-змістовних домінант міфологічного сюжетно-образного матеріалу сучасними проблемами. Так, звертаючись до міфологічних сюжетів і образів, письменники не просто "пересаджують" їх на інший ґрунт, але й наповнюють новим змістом, поглиблюють їхню семантику, пристосовуючи до явищ нової дійсності» [73].

У центрі образної структури поезії 1990-х років – боги, чудовиська, священні створіння, наділені людськими рисами, реінтерпретовані образи

рослин, тварин, птахів тощо. Можемо погодитися з В. Балухом, який розглядає філософський рівень осмислення питання: «Повною противагою крайнього монотеїзму є граничний політеїзм. Яскравий приклад – релігії Античності, де кожний бог мав своє власне ім'я і свій власний вигляд. Ці риси не можна було змінити чи передати іншому богові, крім випадків, коли вони представляли фактично один одного і різнилися лише іменами. Хоча кількість богів була необмеженою, вони відрізнялися становищем і могутністю, виконуваними функціями і сферою впливу. Всі вони володіли однаковою божественною силою і входили в упорядкований пантеон, який рідко перевищував декілька сотень у межах однієї релігії. Хоча теоретично могло бути і мільйони богів, як це проходило в Індії» [18, с. 7].

Художній світ лірики 1990-х років передбачає нашарування політеїстичних образів. Митці трансформують реальність таким чином, що «сюжетний компонент» [113, с. 20] тісно взаємодіє з іншими рівнями твору, утворюючи при цьому міфологічну систему.

Поезія дев'ятдесятників підпорядкована стійким формам архаїчної культури, які зазнають художніх змін. Хоча в українському літературознавстві й існують розвідки, присвячені аналізу питань, що пов'язані з переосмисленням міфологічного світогляду у творчому доробку 1990-х років, функціонуванню фітоморфних і космогонічних моделей у ньому (Ю. Логвиненко, М. Кіяновської, Ю. Вишницької та ін.), проте їхнього всебічного аналізу поки немає. Тому нам видається доречним здійснити комплексне дослідження, яке б дало загальне уявлення про особливості цієї проблематики [102, с. 16].

Науковиця Ю. Соломахіна зазначає: «Багатомірність інтерпретацій і тлумачень міфу, зокрема і язичницького, зумовлена здатністю автора відчувати різноманітність і полівалентність явищ життя, з одного боку, та прагненням застосовувати ту саму модель до тексту – з іншого. Щоб з'ясувати, наскільки інтерпретація міфологем сприяє розумінню тексту взагалі, треба припустити, що літературний твір, безвідносно до будь-яких

трактувань, уже сам по собі інформативний та осмислений» [184, с. 26]. Вважаємо цю думку цікавою, проте в межах нашого дослідження схиляємося до позиції Ю. Лотмана. Учений зосереджується на тому, що будь-який художній твір «включений у складну систему позатекстових зв'язків, які своєю ієрархією нехудожніх і художніх норм різних рівнів, узагальнених досвідом попереднього художньої творчості, створюють складний код, що дозволяє декодувати інформацію, укладену в тексті» [137, с. 185].

Таким чином, розглядаючи лірику 1990-х років, реконструйовані політеїстичні мотиви, що розгортаються в ній, міфологічні структури, ми не можемо знехтувати культурними маркерами попередніх традицій та міжтекстовими зв'язками. Художній світ дев'ятдесятників існує в певному естетичному та тематичному контексті, що ґрунтується на первісному розумінні світу та людини й зазнає трансформацій.

Цілком погоджуємося з висновками Ю. Логвиненко, яка аналізує збірку «Дерева і води» І. Андрусяка. Вона зауважує: «Природа – це, з одного боку, щось "інше", відмінне од людини, це довкілля, в яке вона вдивляється, вчувається, осягаючи, пізнаючи його, узгоджуючи його закони з умовами свого існування. З другого боку – це дзеркало, в якому прагнемо збагнути самих себе. Відображення людини в свічаді природи, перенесення його в художній текст – складний психологічний процес, не механічне віддзеркалення, а відчування себе через природу й навпаки, осягнення ще чогось третього – "непромацуваного", неосяжного і, мабуть, найістотнішого – краси, вічності, гармонії» [131, с. 56].

Для аналізу фітоморфних, зооморфних, космогонічних мотивів скористаємося «трихотомічною моделлю мотиву» (за А. Тимченко) [190; 191]. Відповідно до неї, «ядром» будемо вважати усталену язичницьку семантику стихій, природних явищ, тваринних, рослинних образів (наприклад, лисиця – кмітливість, хитрість, спритність, лицемірство; місяць – циклічність, вічність, оновлення, безсмертя; вода – «символ першоматерії, плодючості; початку і кінця всього сущого на Землі; Праматері Світу;

інтуїтивної мудрості» [85, с. 143] тощо), а також сукупність уявлень, що побутують у літературі (комедія «Сон літньої ночі» В. Шекспіра, драма-феєрія «Лісова пісня» Лесі Українки; балади «Утоплена», «Лілея» Т. Шевченка; казка «Хо», повість «Тіні забутих предків», новела «Intermezzo» М. Коцюбинського; вірші «Змія», «Півень», «Село», «На шляху», «Елегія про перстень ночі», «На вітер», «Клени», «До весни», «Чарки», «Елегія про перстень пісні», «Елегія про перстень молодості», «Ліс», «Ранній вітер» Б.-І. Антонича; поема «Євшан-зілля», вірш «Звір» М. Вороного); можна згадати відомі твори музичного й образотворчого мистецтва («Місячна соната» Л. Бетховена, картини із зображенням демонів М. Врубеля) та ін. [102, с. 16].

У контексті дослідження неоміфологічних мотивів поезії 1990-х років домінантним постає явище фітоморфності. Докладно цей шар міфотворчості розглядає В. Халізєв. Його роздуми видаються нам переконливими: «Центральний об'єкт архаїчної міфології – це перетворені фантазією явища природи: духи лісів, полів, вод, нерідко небезпечні й страхітливі…» [206, с. 117]. Дев'ятдесятники створюють художні моделі, в центрі яких опиняються трансформовані рослинні образи. Дерева, трави, кущі, квіти тощо взаємодіють із божествами або ж на рівні поетичної реальності самі стають живими істотами. Світ природи як першопочаток усього живого на Землі нерозривно пов'язаний із тілесністю, відчуттями та розумом (*«Стебло втрачає здатність / мислити»* [142, с. 19]).

Лірика 1990-х років насичена метафоричними сюжетами, спрямована на пошук своєї первісної сутності. Домінантною є модель «людина – природа». Однак її втілення в текстах представників цього літературного покоління відрізняється і залежить від особливостей поетичної лексики, образної структури тощо. Так, досить часто «тіло» [191] фітоморфних мотивів в ліриці В. Махна, І. Андрусяка, О. Галети – семи болю та туги: *«ніч затікає дощем / в домі піддашшя прогниле / ниє в шипшини плече / в пальцях цигарка і ще / тліє тютюн упівсили»* [142, с. 6–7]; *«Теплий плащ горіхового*

тіла / шпилькою пришпилений до шкіри» [142, с. 9]; *«лиш холодна як пристріт / росте під крилом омела / розрізаєш – а кров її піниться / запахом хмелю»* [12, с. 19]; *«а під проваллями синці / сліпих конвалій»* [14, с. 24]; *«А квіти в'януть… Боляче їм, боляче»* [64, с. 48]; у М. Кіяновської, М. Савки – семи самотності: *«Лежиш листком, який ні пари з уст, / В тривимірній гущавині калинній»* [109, с. 28]; *«Тебе впізнаю – й не віддам тебе / На травах, зживотілих безголосо»* [109, с. 33]; *«Твоїми слідами підводяться тихо стебла»* [109, с. 101]; *«Заплітаєш себе в прохолодні косиці, / Де стебло до стебла – як душа за душею»* [173, с. 7]; в О. Куценко й М. Брацило – сема кохання: *«І, мов листя з дерев, / опадає забута любов, / І, мов пагін, уже проростає / любов незабутня»* [121, с. 19]; *«З першим снігом тебе, коханий / З першим плачем червоних кленів»* [52, с. 76].

Елементи творення фітоморфних мотивів (плече шипшини, «теплий плащ горіхового тіла», кров омели, запах хмелю, «синці сліпих конвалій», «зелений пагін голосу», «скошені трави», листок, тривимірна гущавина калинна, стебла, листя, пагін, плач червоних кленів, квіти) набувають особливого сакрального значення й становлять частину творення художнього світу. З огляду на такий підхід, можна говорити про особливу, «анімістичну діалектику» (за Е. Тайлором [231]). Трансформовані рослинні образи в ліриці 1990-х років є не просто частиною художнього світу: вони мають душу, відчувають біль, тепло, страждають тощо [102, с. 17].

Іноді автори роблять акцент на окремих структуротвірних елементах, і модель «людина – природа» розкладається на інші: «людина – ліс» (*«В цьому лісі усі дерева закохані, / І померлі душі вночі / приходять їх обіймати»* [176, с. 11]; *«Занепад світла. Споконвіку – ліс. / І голосіння листя в високості»* [109, с. 27]; *«здивовано споглядаєш м'які барви / ліс у білих одежах – мов прожектор – / просіває крізь сито світла пітьму»* [142, с. 49]; «людина – степ» (*«Марить степ розмаєм золотим / І лиш я, вербою край дороги / Погубивши звіяні листки / Вклякла»* [52, с. 12]; *«Степом засніженим степом / без краю без крику без імені / вколисане сонце розкосе / чорний сипкий*

сухостій / під ногою нема паралелей / ні стежок а проте – розкажи мені / хто мене кличе в безмежжі / в амфорі цій пустій» [32, с. 59];); «людина – сад» (*«обриваючи тіні липові / саду голого мерзлі хрящики»* [12, с. 29]; *«Самотні трави мерзнуть / на протягах розлуки. / Вже квіти постлівали, згорів у попіл мак. / Натхненно грає сад, його старі перуки / тремтять із вітром в такт»* [57, с. 26]; *«У жасминовій повені мліє вечірній сад, / Розкошуючи німо в солодкій своїй затруті»* [173, с. 50]; *«Тепле коріння нічного саду. / Вилию в руки нагріту воду»* [94, с. 39]). Механізм розгортання мотиву передбачає, що компоненти означених художніх моделей («дерева закохані», «голосіння листя», «ліс у білих одежах», «я, вербою край дороги», «звіяні листки», «мліє вечірній сад», «вколисане сонце розкосе», «чорний сипкий сухостій», «тіні липові», «саду голого мерзлі хрящики», «трави мерзнуть», «квіти постлівали», «згорів у попіл мак», «грає сад» та ін.) утворюють антропоморфізовану художню реальність. Їй притаманні ознаки «одухотворення», а також позачасовості/позапросторовості (структури «споконвіку», «пітьма», «без краю без крику без імені», «в безмежжі» тощо). На схожому аспекті зупиняється О. Росінська. Дослідниця зауважує, що «аналіз текстів М. Кіяновської дає можливість відзначити надзвичайну символічну наснаженість топосів гори, саду, лісу, ріки (води) й зробити висновок, що через ці символічні топоси автор вибудовує досить своєрідну систему хронотопу, особливості якого полягають в дихотомічній рухливій будові» [171, с. 148].

Подекуди в поезії 1990-х років прийом «олюднення» [206, с. 118] застосовується не лише до фітоморфних складників творення мотиву, а й до тих образів, що безпосередньо стосуються сюжетної канви (безодня, провалля, зорі, тіні тощо). Це сприяє авторському міфологізуванню: *«кирпата безодня розплющує губи / сміється і плаче над погаром неба»* [14, с. 22]; *«п'яні зорі на губах розтали / з-під повік поволі капле віск»* [14, с. 28]; *«Кличмо тінь до стола. Тінь готова / покаятись»* [14, с. 31]; *«Небо блідне. Зорі гинуть»* [52, с. 21].

Припускаємо, що для дев'ятдесятників вибір саме таких моделей не є випадковим. Культурно-естетичні трансформації останнього десятиліття ХХ століття вплинули не лише на особливості письма, а й на їхній світогляд. Використання переосмислених прасюжетів, повернення до анімістичних вірувань стали поштовхом до самозаглиблення й самовизначення [102, с. 17].

Художній простір у ліриці С. Жадана спроєктований таким чином, що образи існують на двох рівнях (за Ю. Вишницькою): хтонічному (потойбічний світ і божества землі) та тератоморфному (чудовиська) [59, с. 158]. Автор поєднує різні світи – підземний, небесний, водяний, тілесний. Через це яскраво помітна певна залежність у межах моделі «людина – природа»: *«Ось дивись – / ти виснеш якимось / тропічним фруктом / що вже устиг / ледь підгнити»* [88, с. 17]. Фітоморфний образ, задіяний у вибудовуванні мотиву смерті, сприймається одночасно і як «провідник» у інші, «низькі» світи, і як рушійна сила мистецького акту. Згадані структури в С. Жадана тісно пов'язані з мотивом суїциду [88, с. 16–19]. Простежується чітка танатологічна лінія (утоплених, зарізаних, повішених) у кореляції з явищем антропоморфізму: *«І врешті / якийсь селекціонер / розламавши тебе / мов яблуко навпіл / побачить твої легені / вагітні останнім повітрям»* [88, с. 17].

Природа в ліриці І. Андрусяка – це також частина моделі, задіяна в міфологізації художнього простору. На цьому аспекті дослідження зосереджується Н. Сварич: «З часом поетична творчість Івана Андрусяка зазнає певних змін: автор часто звертається до світу природи, з якого черпає духовну енергетику; у ліричного героя з'являється віра в Бога; вірші набувають більшого філософського звучання; поет використовує міфічні, античні та біблійні теми, мотиви, сюжети та образи» [174, с. 174].

З огляду на вищезазначене, для аналізу фітоморфних мотивів, доцільно, на нашу думку, частково скористатися підходом, запропонованим О. Кобзар. Він передбачає декілька етапів: «виокремлення міфологічних сюжетів і мотивів, які використовуються автором у художньому творі,

дослідження їхньої трансформації щодо первинного міфу»; «розгляд дій, становлення та характерів персонажів у ракурсі їхнього міфологічного походження та мислення, міфологічного спрямування їхньої репрезентації»; «виявлення значення новоствореного міфу для розуміння дійсності як явища, що розвивається з точки зору автора та його персонажів, тобто в історичній перспективі та у взаєминах зі значеннями інших міфів зазначеного історично-культурного простору» [113, с. 18].

Серед основних способів функціонування неоміфологічного мотиву, що безпосередньо пов'язані з явищем антропоморфізму, дев'ятдесятники найчастіше вдаються до вибудовування авторських міфів. Проте однією із умов їхнього творення є взаємодія читача та автора на рівні осмислення художніх образів, сюжетних колізій. Цей механізм зосереджений не лише на особливостях сприйняття тексту та світовідчуття загалом, а й на зіставленні різних структуротвірних елементів, художніх деталей, естетики: «Автор і читач знаходяться приблизно в однаковій ситуації, а тому можуть бути ототожнені. Лише частина законів сконструйованого світу залежить від волі автора, інша частина – поза його увагою. Це навмисно не сповна виконтрольований світ. Він дивує – але має свої закони хоча і переконливі, але непевні, при нагоді автор першим висміює їх. Прикидаючися, що його світ правдоподібний, автор пропонує читачеві уявити неправдоподібність реального світу, повірити (уявити, що повірив) у його нереальність» [138, с. 91].

Вважаємо доречним зауваження І. Андрусяка. Він аналізує поетичні тексти С. Жадана, О. Солов'я, П. Мідянки, А. Бондаря й зазначає: «Насправді ж, у цих книжках плавно, нібито непримітно, але водночас (свідомо чи підсвідомо) доволі настирливо вимальовується одна спільна риса, котра бачиться мені назагал визначального для сучасної української поезії, – зведення власного, індивідуального, я б навіть сказав, авторського порахунку зі світом. Всі оці вдалі й не дуже намагання довколишній світ "запаралелити

й відмеридіанити” мимоволі виказують, що він нашим авторам принаймні аж ніяк не байдужий» [2, с. 181].

В основі авторського міфологізування – функціонування власної картини світу в межах об’єктивізації художньої реальності, що відбувається і на імпліцитному, і на експліцитному рівні. Абсолютно погоджуємося з Є. Бараном: «…літературні дев’яності були більше процесом, аніж явищем. Домінував експеримент» [24, с. 4]. Шляхом накладання елементів «внутрішньої енциклопедії» [164, с. 105] (за В. Єшкілєвим) на архетипізовану художню реальність поети вводять у тексти нових героїв, образи міст, країн, створюють типи особистості, встановлюють між ними певні закономірності. Природа стає джерелом для творення художнього світу. Це дозволяє говорити про **неоміфологізоване сюжетотворення**. Серед домінантних:

– царство лавандових фей, сад негаснучих єнотів, сад божественних мишей, фея життя тощо (Ю. Бедрик): *«мандруєш із мертвого в мертве / ринеш із мороку в морок / від полюса і до полюса / через царства лавандових фей / і ночі твої замислені / лискучими шкірками норок / схвильовано й самовідречено / прилащуються до грудей»* [32, с. 57]; *«Завтра – паморозь. Час – поник. / І пора повертати лик / В передбаченні перельоту. / Але фею життя – гони: / Бо її сатурнічний скрик / Тишу вб’є – мов живу істоту…»* [31, с. 5]; *«Сад божественних камей. / Сад негаснучих єнотів, / Що нектаром запивають / Підгризання колонад. / Білий марш. Білий крок. / Крізь стовпи. Без поворотів. / Він колись був білим вальсом, / Та нема шляхів назад… / Сад божественних мишей: / Ти плетеш із них віночок. / Пересмикуючи вуха, / Переслинюєш хвости. / А довкруг – білий вальс, / Спорзний шал печерних дочок. / Тільки ти сантиментальна, / Ніби ти – уже й не ти»* [31, с. 42].

– країна Кульбабія (перегукується з «містом кульбаб» [142, с. 6] В. Махна), Хо, Кобиляча Голова (Р. Мельників): *«я зустрінусь з тобою у кленах / таких здорових / та ще більш сором’язливих / і зізнаюсь тобі у коханні / далі – / я розповім про країну кульбабію / твоя посмішка залунить*

очима / я злечу: / летітиму довго-довго / ЯК РАПТОМ – прокинусь / впавши на спину» [149, с. 14]; *«мій погляд – рожевих квітів горщик / що з другого поверху падає / на вогнище останнього Сонця / в країні сонячній Кульбабії»* [149, с. 23]; *«Останні люди / мали жовті знамена / жовті сурми / і жовті поеми / і жовто кульбабився травень / утому знімаючи з ніг / коли вони вирушали / у свій останній похід»* [149, с. 59]; *«Весна починається з горища / Де протяг свище паротягом / І голуби туркочуть тишу / Солодкочолої безтями / І де останній Хо на світі / Із павутини ліпить вірші / А небесіння сині квіти / Лягають пилом в юну вічність»* [149, с. 31]; *«І на / вістрі / зіниць / пада / обертом / ВСЕСВІТ / О / Богине / остання, / Кобиляча / Го- / ло- / во»* [148, с. 7];

– країна холодних світил, лицарі Дива (М. Брацило): *«Галактика… Купа розрізнених тіл / З невідомим зв'язком, / Неначе країна холодних світил / З дитячої казки»* [52, с. 7]; *«Як лицарі Дива, в полі / Сягнувши з земного чрева, / Мені шепотіли тополі: / – Вітаємо вас, королева…»* [52, с. 11]);

– країна помірних дощів (С. Процюк): *«Ми є правдокопи з країни помірних дощів. / Ми череп з кістками залишили вчора на марші»* [166, с. 9];

– Диво (М. Савка): *«Боронися від того, хто щойно тобою був / І водив тебе в сад, де високі замшілі трави. / Бережися того, хто тебе у тобі почув / І чомусь нагадав, що небо твоє імлаве. / Де ж ті схованки снів, де загати хмільні дощу? / заростають стежки кропивами якогось дива. / Ну а той, у саду, то був просто старий віщун. / То був просто дивак, що його називали Дивом»* [173, с. 16];

– Місячний Кіт, батько Лунь, Тінь Сови (Р. Скиба): *«А надворі зима. / Ти сьогодні сама / Напуваєш сивіючий гніт. / Хтось шкребеться у тьму / Мабуть, зимно йому… – / не лякайся, то Місячний Кіт…»* [181, с. 21]; *«Повстали з праху ви. / І стали птахами. / І крильми змахує / Ваш батько Лунь»* [181, с. 28]; *«Вона стрімка, оголена і світла, / Мушкет підніме з мокрої трави… / І ти на хвилю задихнешся вітром, / Відчувши над собою Тінь Сови»* [181, с. 41];

– королева з зеленими кістьми (І. Андрусяк): *«Членувати думки на потерті скрижалі, / на свавільні листівки, на мудрі рулони, / і самотньо довершувать психоаналіз / голубого дощу на роздвоєне лоно. / Ми повинні багато. Ми довго повинні / забувати про щастя під вітром вишневим / і, кусаючи губи, криваві, аж винні, / роздягати очима стару королеву. / Королева підходить. Спокійно, панове. / Під сорочкою білою кості зелені»* [14, с. 36];

– Панна-Літо (М. Кіяновська): *«Панна-Літо в панамі із білих латать. / Пленер млявий, в'язкий і ніжний. / Трави снуть. На обрії домінує гладь: / На блакитному – білосніжне»* [109, с. 24];

– хлопчик Що-Пані-Схоче (Г. Крук): *«Пожаданець осені, паж жовтозубої пані. / Запраглося кави. Гарячої кави з перцем»; «Пожаданець осені, хлопчик Що-Пані-Схоче. / Дух переспілих парфум, кільцюваті шарфи»* [120, с. 17].

Динаміка розгортання авторських міфів зумовлена вибудовуванням ускладненого та різновимірного поетичного простору. Система творення передбачає варіативність та повторення окремих деталей чи індивідуальних способів функціонування «міфологічних сценаріїв» [60]. Наприклад, полівекторні семантичні шари топосу саду: «негаснучих єнотів», «божественних мишей», «божественних камей»; подієва послідовність, що має в основі декілька художніх реальностей: із мертвого в мертве – із мороку в морок – від полюса і до полюса – через царства лавандових фей; використання спільних знаково-символічних структур, зокрема колористичних ознак у межах однієї текстової площини, що стосуються різних явищ: «жовті знамена», «жовті сурми», «жовті поеми», «жовто кульбабився травень» тощо [102, с. 19].

Ще один аспект, характерний для авторських міфів Ю. Бедрика, Р. Мельникова, М. Савки, Р. Скиби, М. Кіяновської, І. Андрусяка, Г. Крук, М. Брацило, – образи міфічних істот, що взаємодіють з трансформованим фітоморфним і тваринним світом («мотивне поле» (за А. Тимченко) [191]):

фея життя з сатурнічним криком, що може вбити тишу; хлопчик Що-Пані-Схоче (пожаданець осені, паж жовтозубої пані), який приносить каву; стара королева в білій сорочці, в якої зелені кістки; Місячний Кіт, що «шкребеться у тьму»; останній Хо, який «із павутини ліпить вірші»; тополі як «лицарі Дива», що шепочуть вітання королеві; старий віщун (дивак), якого називали Дивом та ін. Вони знаходяться у різних темпорально-просторових відношеннях (*«Завтра – паморозь. Час – поник»* [31, с. 5]; *«Весна починається з горища»* [149, с. 31]).

Проте моделі вибудовування художнього простору української поезії 1990-х років виявляються й на іншому рівні переосмислення. Він полягає в тому, що дев'ятдесятники використовують у своїх текстах імена героїв із фольклору та відомих творів світової літератури. Митці творять зовсім нові сюжети, у яких часто зринають антропоморфні елементи: *«А хто-хто живе у тій рукавичці? / А живе у ній піщаний чоловік, / Котрого відмиває ріка»* [64, с. 58] (казка Е. Т. А. Гофмана «Піщана людина»; до речі, цей образ – традиційний фольклорний персонаж для західноєвропейської культури); *«Ой вранці-ранесенько / Сивий хрущ летить. / Не бий, мамо, телесика, / Голівка болить»* [176, с. 47] (українська народна казка «Івасик-Телесик»); *«У плащі макінтош / захлинається Шехерезада. / І оскал п'єдесталу. / А простіше: у місті – дощ»* [64, с. 28] (сюжет із персидського циклу «Тисяча й одна ніч»); *«Пізнай свою невиваженість і, / Знайшовши богообране поліно, – / Теши собі святого Буратіно»* [64, с. 8] (казка О. Толстого «Золотий ключик, або пригоди Буратіно»); «*Принцесо / у вежі слонової кості / – гості! / Принесли тобі / три посли / від світа / – многая літа!»* [64, с. 59] (казка Ш. Перро «Спритна принцеса, або пригоди розумниці»); *«Ковтаєш воду, / Мертву і м'яку, / І жодне слово голосом не вигрієш»* [64, с. 15] (наявний у низці казок елемент – «мертва» й «жива» вода); *«а тоді прийшли чорні / люди і дихали димом і / казки про змія горинича не / лякали навіть дітей бо / діти вмирали швидше ніж / народжувались казки»* [12, с. 5] (традиційний казковий персонаж Змій Горинич); *«Так і живу: / щодня ліхтар засвічую, / укупі з*

лисом сіємо казки… / Юрба мовчить. / Юрбі бракує свідчення, / чому твій ніж втікає від руки» [120, с. 13] (казка А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц»); *«Прийду – Попелюшка незвана, / Натрушений пил заметy… / Піду, проспівавши:* “*Осанна!* ” */ У тиху осінню сльоту»* [52, с. 24] (казка Ш. Перро «Попелюшка»).

Художня реконструкція згаданих сюжетів передбачає декілька спільних характеристик: «загальновідомість (впізнаваність) фабули як первісна передумова ідейно-естетичної активності традиційного матеріалу в новому літературному варіанті» [158, с. 18] (незмінною залишається рукавичка, в якій живе «піщаний чоловічок»; функціонування в тексті образу лиса, який «сіє казки» та ін.); «здатність традиційних структур трансформуватися в символи, емблеми поняття»; «наявність багатообразних подієвих і семантичних домінант» [158, с. 18] (прийшли чорні люди – дихали димом – казки не лякали – діти вмирали; живу – засвічую ліхтар – сіємо казки – юрба мовчить – ніж втікає тощо). Імена згаданих літературних і фольклорних персонажів (Телесик, Шехерезада, Буратіно, Лис, Змій Горинич, Попелюшка) в контексті трансформованих політеїстичних мотивів можна вважати «міфологізуючим дискурсом» [106, с. 137].

Підсумовуючи вищезазначене, зауважимо, що фітоморфні мотиви в українській поезії останнього десятиліття XX століття розгортаються навколо сем болю та туги (В. Махно, І. Андрусяк, О. Галета), самотності (М. Савка, М. Кіяновська), кохання (О. Куценко, М. Брацило); існують у межах моделі «людина – природа» («людина – ліс», «людина – степ», «людина – сад»). Антропоморфізована художня реальність у ліриці 1990-х років пов’язана з кореляцією різних світів (підземного, небесного, водяного, тілесного), вибудовуванням авторських міфів, у яких зринають оригінальні образи: царство лавандових фей, сад негаснучих єнотів, сад божественних мишей, фея життя (Ю. Бедрик); країна Кульбабія, Хо, Кобиляча Голова (Р. Мельників); хлопчик Що-Пані-Схоче (Г. Крук); Місячний Кіт, батько Лунь, Тінь Сови (Р. Скиба) тощо. Обрана нами «трихотомічна модель

мотиву» (за А. Тимченко) сприяла визначенню особливостей неоміфологізованого сюжетотворення, де преференцій набувають явища «олюднення», «одухотворення», позачасовості, позапросторовості, прийоми варіативності, повторення [102, с. 19].

Фітоморфні мотиви в українській поезії дев'ятдесятників безпосередньо пов'язані з космогонічними міфами. Це художні системи, що «посідають особливе місце серед інших форм міфопоетичного світогляду, оскільки описують часопросторові параметри всесвіту, тобто умови в яких перебігає існування людини» [153, с. 551]. Вони становлять основу для архаїчного мислення, що притаманне деяким представникам покоління 1990-х років, утворюють відкриту художню структуру.

На сьогодні в літературознавстві сформувалися різні підходи щодо цього шару міфотворчості. Так, М. Еліаде розглядає космогонію не лише як варіант «міфу про походження» [223]. Учений досліджує її як «модель для наслідування в будь-якій сфері: не тільки тому, що Космос є ідеальним архетипом одночасно для всіх творчих ситуацій і для будь-якої творчості, але також і тому, що Космос – це божественне творіння; він освячений у своїй структурі» [218]. Дослідник зауважує: «У широкому сенсі все, що є досконалим, наповненим, гармонійним, плодоносним, одним словом: все, що є "космізованим", все, що схоже на Космос, – все священне» [218].

Природу архаїчного ритуалу аналізує В. Топоров. Науковець окреслює структуру текстів, що ґрунтуються на космогонічному світовідчутті. Він визначає «те, що було "до початку" (тобто акту творення), – Хаос» [196, с. 9]. Друга частина, на його переконання, «складається із серії позитивних суджень дискурсивного характеру про послідовне створення елементів світобудови в напрямку від загального й космічного до більш приватного і людського (мікрокосмічного)» [196, с. 10].

Особливості первісного розуміння світу та традиційних міфоструктур досліджує В. Халізєв. Учений стверджує: «У ряді випадків персоніфікувались природно-космічні сили (міфи сонячні, місячні, хмарні).

Форма, що переважає в архаїчній міфології, – уособлення (одухотворення, олюднення) явищ природи» [206, с. 118].

На думку О. Фрейденберг, слово – «тотем, у актах промовляння якого народжується світ». Науковиця вважає, що «слово, дія та річ – три морфологічні різновиди, які оформлюють єдину семантику своєрідної космогонії, – вони різні, але внутрішньо єдині, і кожному слову відповідає своя дія і своя річ» [205, с. 222–223].

Л. Березовчук доречно зауважує: «Поетичний всесвіт, що в ньому живе ліричний герой, має химерну будову. За своїми координатами вона нагадує міфологічну тріаду, але предметно-субстанційні її прикмети інші. Вся активність – людська, технічна, космічно-природних стихій – проходить у “середньому світі”. Тут кохають, страждають, безрезультатно намагаються кудись втікти від необхідності відповідати на кінцеві питання буття; тут є країни, кордони й вокзали» [33, с. 28].

Антропогонічні та космогонічні міфи на прикладі поезії С. Жадана детально розглядає Ю. Вишницька. В основі її дослідження – авторська модель творення неоміфологічного мотиву. Серед домінантних «індивідуально-авторських варіацій міфосценарію початку» науковиця визначає такі: «Христа»; «“народження слова”»; «“народження поезії”»; «монтування “кордоцентричного” хронотопу в анімо-аніматичних та антропоморфно-техногенних світах, де виявляється міфологема води на міфологічному зрізі медіаторів (між минулим, теперішнім та майбутнім), нівелюються опозиції “світло-темрява”, “живе-неживе”»; «народження Космоса з лона Океана в урбаністично-артефактному вимірі “сновид”» [60, с. 8]. Ця класифікація видається нам переконливою. Вважаємо, що вона може бути частково застосована для аналізу творчого доробку інших представників покоління 1990-х років. Дехто з дев’ятдесятників так само оперує у своїх творах архетипами, пов’язаними саме з цими шарами міфопоетичного світогляду, зокрема яскраво простежується явище «народження слова» та його контекстуальні варіанти.

«У творчості Сергія Жадана, – зазначає Ю. Вишницька, – виразно окреслюється унікальний варіант міфосценарію початку – “народження поезії”, що моделюється в часопросторі переплетених “волокон осені”, “післяобідньої вологи”, досвіду-“спадку”, зімкнених вертикалей і горизонталей. “Анатомічним” центром народження з Хаоса Космоса є “самий спід горла”, де зачинається з нічого “протяг – чорний, Господній” як звукоколоративний асоціатив космодайного Хаосу» [60, с. 7].

У Г. Крук міфопоетична тканина тексту передбачає художні ситуації, в яких водна стихія є домінантною: *«А потім усе зрозумієш: / пливти – це губити світла / зчужілих домівок, / мов жаль танцювати на вуглях»* [120, с. 7]. Саме вода як міфологема оновлення є першопричиною віднайдення нових сенсів та символічних структур у художньому просторі, серед яких особливе місце займає «народження слова»: *«А потім – усе. Зрозумієш / що вмієш слова»* [120, с. 7]; «народження звуку» (матеріальне втілення стихії та елементи вибудовування акустичної канви тексту – глеки, які «вміють ставати скрипками» та «взяти ноту горлом»; до речі, існує багато легенд про те, що Всесвіт був створений з допомогою звуку [219, с. 194]): *«Глеки, що до жінок схожі / плавністю горизонтів, / коли місяць на небі колесом, / вміють ставати скрипками / і вміють вище власного зросту / взяти ноту горлом, / щоб на череп’я не розбитися / об долівку очей, / не втаємничених / у процес народження»* [120, с. 15]; «народження поезії» («міфологічний сценарій» [60] зумовлений взаємодією стихії води (втілена в образі снігу) та звуку (постріл), паралелізмом «людина – звір», колористичним елементом сюжетотворення («начорно зачервонить»): *«Впадеш як звір. / Останнє слово звіриш / горбам старого бруку. / Все так просто. / І тільки другий, / з милосердя, постріл / начорно зачервонить / сніг і вірш»* [120, с. 18]. «Тіло» [191] космогонічних мотивів у Г. Крук – сема болю.

«У поетичній добірці “До Ер”, – зауважує М. Котик-Чубінська, – таємниця народження вірша знову є однією із вузлових тем. Тут творчість має в очах поетеси певний відбиток провини (“Мандрівка додому.

Повернення в блудне тепло”). Також творчість – це перехід в інші виміри, небезпека, “полювання”, ходіння по межі (“Львів – стоколісний ліс. А ти – прозорий звір”), міфічне повернення до праджерела слів, спів-творення світу (“Мені з передсвіту дано і наречено див”). Поетка метафоризує письмо як загибель птаха (“Незримий, як зозулина провина”), як мовчання і віру у воскресіння (“Мовчу – заради тебе. Ти апостол”)» [118]. Невипадково для аналізу взято саме цю книжку, адже її (а також «373») можна вважати своєрідним «творчим зрізом» за декілька десятиліть. Згадані видання вміщують не лише нові тексти, а й давні, а тому щонайповніше розкривають художні особливості лірики М. Кіяновської. Проте ми вбачаємо в поезії авторки, окрім названих, дещо інші моделі існування космогонічних мотивів. Так, «міфологічний сценарій» [60], що пов’язаний із «народженням вірша» чи «народженням слова» часто розпочинається із відсутності світла. Якщо це час доби, то ніч або вечір (темрява чи сутінь – необхідний ритуальний елемент); якщо колористичне забарвлення (природа, стіни, напої, предмети побуту, люди) – ахроматичні відтінки; якщо означення простору, то в ньому присутні різні варіації хаосу; якщо природні явища, то вони мають анімістичні ознаки: *«У темряві прокинусь – адже спала, / Дощенту біла жінка чорнокнижна. / Твою присутність темрява гортала – / Немилосердна, бо занадто ніжна»* [105, с. 7]; «*Смирення хаос, почуттів гармидер / Сто років тому упіймав би нас. / Ти був мені один-єдиний вітер, / Що в надрах снів притулками почавсь. / Стояла ніч і тихо сутеніла, / І я була єдина, як печать»* [105, с. 21]. Обов’язкова умова вибудовування міфопоетичної канви тексту – сакралізація процесу писання, промовляння або читання, в якому можуть бути задіяні орнітологічні чи фітоморфні образи, а також явище на позначення переміщення: *«Лягали тінні риси на папері, / Неначе крила втомлені лелечі…/ З кімнати вийду, причинивши двері, / Тебе збудивши не заради втечі»* [105, с. 7]. До речі, папір є простором для творення оновленої художньої реальності. *«На столі залишаю щоразу папір і папір, / І оскомину статуй, яким набридає писати… / Не пускай мене в*

сутінь – і жодному слову не вір / Про моє небуття біля майже набутого брата. / Ген біліє душа, дрібно списана болем судин» [105, с. 28] (простежується структурний ланцюг «папір – писання – сутінь – слово – небуття – біль»).

Механізм розгортання згаданих «міфосценаріїв» [60] М. Кіяновської часто ґрунтується на діадах «слово – смерть», «мова – смерть», «поезія – смерть». У ліриці авторки вони трансформуються в єдності з акустичними явищами (плачем, криком, пострілом). Індивідуально-авторське втілення міфу пов'язане з оригінальними метафоричними структурами (наприклад, «крилами кричать»): *«І чорна згуба іскрами синіла, / Бо так над лісом крилами кричать. / Віддай мені останній майже постріл, / Поцілений ув одяг і слова. / Земна обитель зім'ята, мов постіль, / В якій лиш смерть, як мова, ожива – / І знає все про кожного із сущих»* [105, с. 21]. Проте кількісно переважають конструкції, що мають в основі діаду «слово – любов». Саме тому «тілом» [191] космогонічних мотивів у ліриці М. Кіяновської можна вважати сему кохання: *«Торкають зір полотна забуття, / І обрії мережаться ранково. / Люблю тебе усе своє життя. / Люблю тебе. / І ти для мене – Слово»* [105, с. 38].

У ліриці О. Куценко космогонічний сценарій «народження звуку» складається з декількох етапів. Так, «міфологізуючим дискурсом» [106, с. 137], до якого вдається авторка, є образ козака Мамая, що корелює в одній художній площині з категорією пам'яті: *«Мамай не зламає списа / бо списа Мамай не має / лицарю не журися / забутих не забувають…»* [121, с. 14]. Для «міфосценарію» [60] О. Куценко характерна замкнена художня система, що передбачає повторне введення образу: *«безвихідь ховає писок / на пам'яті – риштування / Мамай не заламає списа / ні вперше ані востаннє»* [121, с. 14] (циклічність). Вона використовує прийом повторення окремих структурних елементів та «доповнення до вихідного мотиву його "дублікату", часто з введенням паралелізмів» [145] (за Є. Мелетинським), що пов'язане з міфологемою води: *«за зливами за лиманом»; «за зливами за снігами / в*

проваллях ТОГО століття»; «за тими ж дощами / за тими / що знані лише первісно» [121, с. 14]. «Тіло» [191] мотиву – сема безвиході.

Сакралізація процесу «народження звуку» завдяки прийому градації співвідноситься з художнім нашаруванням різновекторних художніх площин. Домінантною тут є міфологема початку: «*мережить царградську вежу / голос твоєї панни» – «ти ще гульвіса губами / роздмухуєш ТЕ суцвіття» – «між веслами – побратими / між веснами – горда пісня»* [121, с. 14].

Окрім згаданих моделей, космогонічні мотиви пов'язані з образами небесних світил, які в процесі художньої обробки та введення в текст зазнають реконструкції. В основі їхнього творення – анімістичний світогляд. О. Веселовський стверджує, що він полягає у своєрідному паралелізмі, «не в ототожненні людського життя з природним і не в порівнянні, під яким розуміється свідомість роздільності предметів, що порівнюються, а в зіставленні за ознакою дії, руху» [55, с. 101].

Реінтерпретовані образи сонця, зірок та місяця в поезії дев'ятдесятників перебувають у динамічній картині світу. Елементами творення художньої канви тексту є структури на позначення процесу, серед яких традиційна функція «світити» трапляється рідко (зокрема в поєднанні з образом людини): *«Не загортай мене, не загортай. / Я вся тремчу, а тіло світить місячно»* [173, с. 22]. Серед найуживаніших: стрибати, скидати, вчитися, любити, ходити, мерзнути, загортати, тремтіти, світити, прикидатися, вибачати, летіти, перерізати, тліти, горіти, губитися, падати, різати, залишати, прокидатися тощо: *«Над перелогами землі, / Стрибнувши в божевільну казку, / Скидає пустооку маску / Молочний місяць угорі* [176, с. 45]; *«а місяць / навчився / любити»* [121, с. 29]; *«Неповний місяць вийшов з інституту / І на Валу гарматить горобців, / Бомжів, спудеїв і святих отців, / Усіх, хто мерзне на вологих лавах…»* [121, с. 39]; *«Місяць – прострелений плід. / Здрастуйте. Вибачте. – Три!»* [181, с. 42]; *«Буква голосна летить несміло. / Світить око місяця крізь діри»* [142, с. 9]; *«і місяць як живий перерізав цей стан / і залишав життя як мученика збоку»* [12, с. 37]; *«І*

скибка місяця / лежить на скатертині, / І зірку, що упала, не сховаєш / У кам'яному місці» [176, с. 17]; *«поміж рухомих ефемер / не загубився / чигає місяць з-за куща / блідий убивця…»* [14, с. 21]; *«вивернеш куртку і час / теплих століть та їдалень / вигорить темна свіча / чорну зорю приручав / хто обізветься питали»* [142, с. 6]; *«Зітліло сонце поміж нами, / Зростивши паростки принади»* [121, с. 47]; *«А кров на голубім мундирі неба, – / То сонце – Божий орден за життя»* [181, с. 41]; *«і місяць як живий перерізав цей стан / і залишав життя як мученика збоку»* [94, с. 6]). Часто у творенні космогонічного мотиву задіяні тваринні образи, що знаходяться в просторі антропоморфізації («мотивне поле» [191]) чи алюзії на них (наприклад, зайця: *«Хай місяць, переповнений ущерть, / Прикинеться стрибайчиком вухатим…»* [181, с. 19]).

Зауважимо, що язичницький міфосвіт має в основі декілька домінантних характеристик: перенесення людських ознак на природні стихії; уявлення про потойбіччя і царство мертвих; таємничі сили в речах і явищах (за М. Костомаровим) [116]. Усі ці компоненти актуалізовані в поетичних структурах дев'ятдесятників. Так, знаково-символічними складниками художнього виміру часто слугують образи вогню і води (дощу, снігу). Вони набувають рис олюднення (можуть бігати, сміятися, дихати, говорити, співати, роздягатися, помирати тощо): *«вода і дощ – істоти невмолимі / жива їх сіль і мова їхня рання / потрапили такими молодими / оскомами на наші поїдання»* [12, с. 27]; *«і знову дощ і знову знову знову / ми мовчимо і знову мовчимо / і знову не наважимось немов / глумливий дощ підслухає розмову / і буде реготати цілу ніч / і нас не випускатиме з під'їзду»* [14, с. 34]; *«дощі роздягають осінь / дощі розглядають осінь / вони заповнюють вулиці / своєю короткозорістю»* [121, с. 31]; *«ця днина мокра і руда / і так довкола голо-голо / що ти гукаєш і на голос / озватись може лиш вода / її ордалія / орда / понівечить осіннє соло / тієї пісні що ніколи / до вирію не загляда»* [121, с. 34]; *«Лащиться сніг кошеням сліпучим»* [121, с. 37]; *«До чаші губи обпекти. / Вогонь облизує полінця. / Парує, спінений по вінця, /*

Напій хмільної гіркоти» [173, с. 24]; *«синтаксис відсутності ком / гнізд сорочих і темних кіл / словом голосом і язиком / нависають дощі тонкі / вовна їхнього тіла густа / мовби ліс дерева кущі / і над нами кривавиться мста / проминувши метал дощів»* [142, с. 10]; *«Зосередиш погляд, на траву / із вчорашніх сутінок, зі схову / сніг народить землю цю нову / в мертвім тілі, цю прозору мову / здичавілих воїв і мечів, / довгих снів і пагорбів зелених / виокруглить пелюстки свічі / берег річки золотої глини»* [142, с. 22]; *«І чорная земля під ноги ляже, / І чорне небо голову охопить, / У радісно-пекучій зливі втопить. / Нас вже нема – а музика веде»* [176, с. 21]; *«Вмираючими снігами, / Наблищена до знемоги, / Ясним кришталем під ногами / Видзвонювала дорога»* [52, с. 11]. Згадані природні явища та стихії мають індивідуальний авторський спосіб втілення, що пов'язаний із диференційними ознаками: невловимість, глумливість (І. Андрусяк); короткозорість, усамітнення, ласка (О. Куценко); хмільна гіркота (М. Савка); відвертість, народження (В. Махно); радість, смерть (Е. Свенцицька); дорога (М. Брацило).

Динаміка розгортання мотиву передбачає, що образи переходять у хтонічний та анімістичний простір. Цьому сприяє «дзеркальне інвертування вихідного мотиву» (за Є. Мелетинським) [145]. Вогонь і вода (дощ, сніг) опиняються у спільному трансформаційному вимірі з образами богів: *«Були дими, мов очі віщі. / Були доми, щоночі нижчі, / З дверима страждущих долонь. / Був день, в непевності осінній / Загублений, мов голка в сіні. / І замість Бога був Огонь»* [121, с. 17]; *«Над ними звіробог – солярний сніг, / Відхилитавшися, потемнолапів – / Поглипуючи в спалений камін»* [31, с. 45]; *«То не жінка ридає в твоєму саду, / То у зелень брунатну вгризається злива. / Поцілуй мене в очі – і ще раз, і ще – / Нетутешню, як світ, що лишився без Бога…»* [105, с. 23]. Зрештою художні елементи стають або взаємозамінними (діада «Бог – Огонь» в О. Куценко), або осмислюються як єдине ціле завдяки прийому зооморфізації (діада «звіробог – сніг» у Ю. Бедрика), або

корелюють як окремі міфоструктури (діада «злива – лірична героїня як світ без Бога» в М. Кіяновської).

Серед трансформованих природних явищ можемо також виокремити образи вітру та грому, які трапляються в ліриці 1990-х років: *«Замітають вітри вернісажі. З картин / Тихо сходять старці та й ідуть собі босі / У світи»* [173, с. 51]; *«Вітер скаржився у лісі / Їжакові і хрущу»* [176, с. 13]; *«В пінних обіймах розмай грози – / плетені вітром із хмар вінки»* [57, с. 25]; *«Блякнуть сіро зливи розмаїв, / Вітер спрагло спива росу…»* [52, с. 44]; *«Бродить містом замріяний вітер»* [52, с. 136]; *«Обернене в листя. Вбиралися в фраки громи – / І били в литаври, і вергали неба простори»* [109, с. 19]; *«Сиві хмариська, зливами гнані, / Захлинаються громом. О ні!»* [52, с. 90].

Іноді містифіковані природні явища взаємодіють з образами слов'янської міфології, а також рослинним і тваринним світом, утворюючи «мотивне поле» [191]. Завдяки цьому «з'являється асоціативно-символічний підтекст, конкретно-історичне, національне перегукується з універсальним, позачасовим» [73]. Зауважимо, що позачасовість та позапросторовість – художні функції космогогічних та фітоморфних мотивів, що притаманні для міфопоетичного способу осягнення художньої реальності. Найчастіше ця тенденція простежується в ліриці Ю. Бедрика: *«Бажання впасти й перелитись / У простір, і посеред них / Щоб горілиць перемолитись / Позраджуваним божествам, / Вітрам, польовикам, перунам, / Щоб звірить душу не словам, / А віщих стебел віщим струнам, / Якими бігає мишва, / Немов музично-зграбні пальці»* [32, с. 7] (вітри – польовики – перуни – віщі стебла – мишва); *«О наблизься, найясніший, / Найпоривніший Перуне, / В мороці людському виший / Блискавок суцвіття юне»; «Хай розкаються народи, / Чонобогові покірні, / Хай над ним зімкнуться води / Й зійдуть хвилі невечірні»* [32, с. 8] (Перун – суцвіття блискавок – Чорнобог – води – хвилі); *«Там сама тільки повінь, туман, течія, / Що гнітить, і леліє, і ластиться п'яно… / Там тебе не була… Ти в мені… Ти моя, / Волоока, дияволоока*

Морано!..» [32, с. 35] (повінь – туман – течія – волоока дияволоока Морана); *«Щоб місяць був на тлі відрогів – / Душі твоєї міліграм, / Щоб всім одійшлим божествам – / Своїх окремих чорнобогів. / Щоб так збирав тебе, немов / Ти не розвієшся ізнову, / Як мертву, як нелюдську мову / Зі слів немертвих людських мов»* [31, с. 38] (місяць – чорнобоги); *«І свіне в самоті, крім самоти, / Стонадцять обріїв – єство древесне / Німих небес, де тлум природ воскресне / З розкатами об'явлення мети – / В космогонічний зрух м'язистих стад, / В кудлаті зорі, в пустку лавразійську – / Стрибожому світати війську, / Крізь грім, грізь град»* [31, с. 20] (тлум природ – кудлаті зорі – Стрибоже військо – грім – град).

У цьому контексті цікавий погляд на лірику митця має І. Андрусяк. Він вважає, що «Юрій Бедрик у сучасній українській поезії – "річ у собі". Щось дивовижно стале, цілковито не залежне від примх часу чи позачасся, щось таке, якому судилося говорити не так, як є, а так, як повинно бути, – якби було…» [13, с. 182].

Схожі структурні явища помічаємо й у С. Процюка, М. Кіяновської, Г. Крук, І. Андрусяка, М. Брацило. Вони вибудовують художній світ, у центрі якого – слов'янські міфічні істоти та божества: *«Уже цвіте під мостом алича / і мартиролог складено наново. / Прости мені, Даждьбоже чи Єгово, / прости мені за те, що я мовчав. / І тільки кадуб жовтої труни, / і під ногами миші яворові. / А сни виходять в заміть, і по них / ні сліду не лишається, ні крові»* [1, с. 19] (цвіт аличі – Даждьбог – труна – миші яворові – сни); *«Зневаж паперові казарми, / пророцтва зятятий лід. / Руйнуй обереги захланні, / Перуна воскреслого брід»; «Спини опаплюжену зливу. / Безпечно пірви календар. / І згадуй десницю тремтливу. / Як Мазох, чекай на удар»* [14, с. 53] (лід пророцтва – брід воскреслого Перуна – опаплюжена злива); *«Роздвоєння моє, як мідь. Не їдь / У пущу мряки, де принишклі клени / Здичавілі й голодні, бо від мене / Усі втікають в темряву. Лиш мільдь / Згризає з тіла молодість, і ще / Оті долоні, і зернятка маку / З моїх очей – і в осінь, вже ніяку, / Викришується маковим дощем. / Не їдь від мене. Фатум –*

то вода / На тілі перелесника. Я знаю / Про тебе майже все. І я чекаю – / Вже нетутешня і немолода» [105, с. 61] (мряка – клени – зернятка маку – маковий дощ – вода – перелесник); *«Стільки часу, аж чуєшся птахом / чи з бронзи / божичем літа / із поглядом зеленкавим. / Пий джин-тонік. / Кажуть, проходить вічне. / Важать тільки слова ненаписаних текстів. / Може»* [120, с. 25] (птах – божич літа – слова)*; «Стоїть гора, якої вже нема. / Є озеро, холодне, мов зима. / Тече ріка, якій не стало русла. / Живеш у цьому світі, мов сльоза, / Якій до серця стукотить гроза / Прамовою чугайстра, ніби бусла»* [110, с. 84] (озеро – ріка – гроза – прамова чугайстра); *«Ти так безболісно і весело / Стуляєш очі, сном повиті, / Стаєш останнім перелесником / І розчиняєшся в повітрі»* [52, с. 137] (сон – останній перелесник – повітря).

Тут нам видаються продуктивними думки М. Костомарова та його праця «Слов'янська міфологія». Так, учений розділяє міфологічних істот на дві категорії: світла (добра) й темряви (зла). Він зауважує, що Святовит, Даждьбог, Світовид, Радегаст, Сварожич – синоніми [116, с. 208].

Проте в українській ліриці 1990-х років образи Чорнобога, Даждьбога, Морани, польовика, перелесника, божича та ін. мають індивідуально-авторське втілення («тіло» [191] мотиву може бути амбівалентне й стосуватися як смерті, відчаю, болю, так і радості, воскресіння, любові тощо). Подекуди художні структури знаходяться в єдності й не завжди вибудовуються за таким чітким поділом. Наприклад, образ Перуна, що прийнято асоціювати з блискавкою, громом, у деяких віруваннях – зі стихією вогню, в одному з віршів С. Процюка корелює з компонентами «лід», «опаплюжена злива» [14, с. 53]. Поетапне нашарування художніх елементів (космогонічних міфоструктур, трансформованих божеств) сприяє тому, що митці вибудовують художню модель світобачення, яка має в основі анімістичні уявлення та явище антропоморфізму.

Дев'ятдесятники обирають для себе багатовекторні стратегії художнього міфологізування, які ґрунтуються на світогляді язичництва.

Деякі з них пов’язані з «олюдненими» тваринними образами. Вони творять особливу поетичну реальність, у якій є певні закони функціонування. Митці вдаються до спроби вибудувати знакові схеми, пов’язані з розгортанням у ліриці політеїстичних мотивів. «“Ядром” бестіарного мотиву, – стверджує А. Тимченко, – можна вважати символіку звіра у світовій культурі, нашому уявленні, яке постає також і на підставі багатовікового вивчення бестіаристики. Дослідження сягають корінням доби Середньовіччя, а їхні висновки втілюються у так званих бестіаріях…» [190, с. 96] Ми ж ставимо собі за мету прослідкувати особливості розгортання зооморфних структур у художньому світі дев’ятдесятників, визначити прийоми авторського міфологізування.

У поезії М. Кіяновської зринають зооморфні сюжети, що знаходяться у фокусі авторських інтенцій, зокрема образ вовка. А. Горбань зауважує: «Модель “я і вовк” відсилає до паралелей: 1) з міфом (профанне – сакральне, цей світ – потойбіччя; перевертання на вовка, порівняння з вовком у “Слові о полку Ігоревім”, як і в пізніших легендах про козаків-характерників, співвідносне не лише з “хижим”, але й із швидким і “віщим”: “сірим вовком по землі, сизим орлом під хмарами”, “скачуть, як сірі вовки в полі”, “скочив вовком до Немиги з Дудуток”), 2) із ритуалом (віддаленість від світу людей і повернення “додому”, що супроводжується осягненням сакрального й сексуального, може прочитуватися як ініціація), 3) із казкою (від українського фольклору до “Червоної шапочки”), 4) із літературою (колізія “природа – культура”, зокрема в образах вовкулак)» [70, с. 2].

Образ вовка в ліриці М. Кіяновської не можна пов’язати з уособленням давнього традиційного культу бога війни [153, с. 200]. Натомість ми схиляємося до думки, що в збірках «ДО ЕР» та «373» художній світ авторки дотичний до світу потойбіччя, де вовк – блукалець, для якого важлива свобода. Таке уявлення здається нам також традиційним, проте поетка з допомогою цього образу конструює три типи особистості: інстинктивної, наляканої, усамітненої. Відповідно, «тіло» [191] мотиву – семи страху,

самотності, а також переходу: *«Безслідна і невидима, як вовк»* [105, с. 4], «*Зазирає, як вовк, у зневіри скупу ополонку*» [110, с. 71], «*Я дивлюся в небо своїми очима вовчими*» [105, с. 105], *«І рудішає вовк, що над ранок біжить через степ»* [105, с. 106], «*Скидаю місяць на вовчу стежку*» [105, с. 107], «*Відпочинок назовсім. Горбаті осінні вовки / Перейдуть небесами і кануть у магму при сході*» [105, с. 108] (спостерігаємо певну паралель із образами вірша «Осінні пси Карпат» В. Герасим'юка), *«І зорі завиють, неначе старі вовки»* [105, с. 118]. Просторова модель потойбіччя має й пряму номінацію: «обличчя мого *потойбіччя*» [105, с. 122]; «*потойбічне* тривання» [105, с. 163], «*потойбічне* пташа» [105, с. 173]. Процес переходу в інший світ можна трактувати як спосіб ментального оновлення, що співвідноситься з емоційною пам'яттю та полягає в духовному очищенні [97].

До речі, світ містики й потойбіччя, пов'язаний з мотивом смерті, яскраво простежується і в художньому просторі збірок «Тінь сови» Р. Скиби, «Малюнки на камені» М. Савки, «Дерева і води» І. Андрусяка, «Метафізика восени» Ю. Бедрика, а також у деяких поезіях С. Процюка («одного із найсуперечливіших» [28, с. 255] дев'ятдесятників). Автори використовують різні міфологічні формули, зокрема ті, що пов'язані зі знаково-символічними моделями структурування дійсності. У центрі художньої ситуації опиняються образи вовка та коня: *«Коні потойбічного весілля / Купані на зоряній воді»* [181, с. 7]; *«А ти, перша, що віща, – то дам я тобі коня / І жалкого меча, щоб на вільних твоїх дорогах / Розтинала свій жаль, як химеру старого дня, / І будила зорю перегуком дзвінкого рогу»* [173, с. 20]; *«Я – п'яний лісничий. Тремтить моя праща. / Я вернуся вовком на круги своя»* [181, с. 44]; *«ми чалми поскидали на купу ми бачили коней / що по небу ведуть не карету а крик короля»* [1, с. 7]; *«Шлях до краю, де янголи в золотострілу орду / Разом з душами входять на вічне згорання горінь, / Пророни мені день, де не труд – без підків по льоду, / Де нарешті мене здожене поминальний мій кінь…»* [31, с. 26]; *«Соромливо співали на стайні / двадцять вісім незнаних примар»; «Клекіт дивної крові прийшов / диким милим вальсом скаженим»* [14, с. 54].

Окремі елементи неоміфологічного світогляду мають «здатність бути класифікаторами, котрі умовно-символічно описують ситуацію і, крім того, можуть об'єднуватися в цілі комплекси, що займають різні сфери буття» [153, с. 364]. У ліриці В. Махна зооморфні образи, зокрема ті, що пов'язані з вовком, співвідносяться з конструюванням художньої моделі вічності (*«Трубадури дудку і підсвічник / ще проп'ють у корчмі, але корчить / лихоліття лиховісну вічність, / руки заламавши в зблиску вовчім, / що на їхні голови поклавши / ніч, як черево вовчиці, – і схолоне, / зупинившись, кров, але настрашиш / тих світів заюшену заслону»* [142, с. 11]); батьківщини (*«Вимерз сад бажань, і угорі / час тисячоліть, як дим, розвіявсь, / у повітрі знаки підборідь / знаками очей не володіють, / гибіють, протявши біль і сніг, / батьківщин минулих вовчі нори, / отвори свідомості й вогнів, / здихавшись самотності й покори»* [142, с. 22]); *«вовчий слід приведе ненасить, / розіклавши вогні по кутах, / ти очікуєш гостя – і мить, / наче хмиз тріскотить, і вода / на підході, в поході вони – / мандрівці у золі і зимі, / дує вітер терпкий з чужини – / в батьківщині очікують змін»* [94, с. 54]); часу/пам'яті (*«Карти викладеш. Останнє із століть / Хижо зблисне і по-вовчи виє. / Наші тіні світлотінь обмиє / й при шклянках залишить й при столі / Що в тім мудрого? Об тім печаль зорі / і лице поезії, як в мами, / і цей сніг, завислий над світами, / вовчик виє, начебто здурів»* [142, с. 28]; *«Знаєш, брате, чомусь вовча пам'ять, як знак, / зупинилась тоді і мовчить у снігах»* [94, с. 50]).

«Хижість» та «дикість» як усталені ознаки, що притаманні звірам, у контексті української поезії 1990-х років іноді використовуються митцями поза зооморфною образною структурою, проте слугують частиною художнього світу. Так, наприклад, Р. Скиба та Е. Свенцицька зіставляють їх з образом тіні*: «Ти робиш кола у піннім повітрі. / Ти опускаєшся просто на дах. / І розтікається, мов на палітрі, / Тінь твоя хижа в семи кольорах»* [94, с. 120], *«Знов у повітрі хижі злетіли тіні, / Знову чужі обличчя, пусті обличчя»* [176, с. 16]; С. Жадан – зі сміхом пастви: *«Сміялась хижо старих*

конфесій посіріла паства» [88, с. 34]; М. Кіяновська – з образом сутіні: *«Лиш сутінь дико щиритиме пащу… / Та що мені до сутіні тепер?»* [105, с. 139]. До речі, в ліриці авторки зринає «хижоволоса Медея» [108, с. 7].

Дещо інший образ вовка постає в поезії О. Куценко: *«Був сонм холодної живиці. / Був сон голодної вовчиці. / І солод гідного життя. / Були птахи в полоні синім. / Були гріхи, мов коні в піні, / І не було в них каяття»* [121, с. 17]. Авторка встановлює певні системні зв'язки між елементами творення мотиву. Спостерігаємо паралель між зооморфним образом та гріхопадінням. У діаді «вовчиця – гріх» образ є фрагментарним, він формується за рахунок логічно вибудуваної сюжетної лінії (живиця – сон – солод – полон – гріхи – відсутність каяття).

Зауважимо, що часто для тваринних образів О. Куценко використовує прийом «олюднення» [206, с. 118]: *«Тендітний звіре / З вишуканими пальцями, / Зведеними судомою болю, / Твій голос, мов стоптані черевики, / Шукає мене в собі, / Твій погляд, немов кошеня, / Яке мають втопити, / Воює з вітряками моїх коливань, / Твій регіт, гордість великого навчання / Інкрустує усі мої сни»* [121, с. 24]; *«дим наздогнав мене / дим твоєї обачності / але він помре під зливою / сміху загнаного звіра / опісля прозріє мудрість твоя / моєю сестрою»* [121, с. 26]. Образ звіра трансформується шляхом системного структурування. Зовнішні характеристики (тендітність, вишуканість тощо) поєднуються з відчуттями (болю, страху), особливостями акустичного сприйняття (голос, регіт/сміх), підсвідомості (сни), а також психофізіологічними реакціями (коливання). Художній механізм творення передбачає зміни й на рівні значення. Звір не сприймається авторкою в контексті первісної конотації як хижа істота. Навпаки – зооморфний образ тут дещо романтизований. «Тіло» мотиву – семи кохання та пошуку. Подекуди О. Куценко вводить у текст прийом синтезу «безчасся» (за визначенням самої авторки) та зооморфізації як основу творення темпоральної канви тексту: *«тому і бик ступає у воду / коли до спини його*

лишається кроків зо три / волію втонути із ним у безчассі / згубивши усе / і зоставивши щось позаду» [121, с. 9].

Важливо також звернути увагу на «домислову сутність» поезії (за А. Дністровим) [83, с. 4]. Іноді неоміфологічна складова у структурі тваринного образу превалює. Тоді він набуває ознак тератоморфізму [224], що сприяє вибудовуванню «мотивного поля» [191]. Ця риса простежується в ліриці Ю. Бедрика: «*Я вигадаю Вас назло собі, / Як божество чадних росій і азій, / Як вирощене в чорній ворожбі / Чудовисько приречених фантазій. / Лукаве, і продажне і своє, / Ураз високомірне й недолуге… / Я вигадаю Вас – а Ви вже є… / Дарма. Дарма вигадувати вдруге»* [32, с. 49]. Поетична система конструюється всередині діади «божество – чудовисько». Сюжет моделюється шляхом синтезу реального («а Ви вже є») і уявного («вигадаю Вас») простору в одній семантично ускладненій площині (міфологічно марковані елементи «в чорній ворожбі», «приречених фантазій» тощо). Індивідуально-авторське втілення міфу передбачає багатовимірність та позапросторовість – функції мотиву, на яких тримається художній світ.

Трансформовані тваринні образи мають багато кінцівок, очей, хвостів, вух тощо. Механізм творення передбачає замкненість як одну з рис, що притаманна поезії дев'ятдесятників. Так, у ліриці О. Куценко зустрічаємо стоголосого й стоглавого звіра: *«і облетить / і промине / і дощ докосить жовті трави / і срібним оком підморгне / і грудень випаде лукавий / і сіре небо кам'яне / морозом вб'є / і / боже правий / звір стоголосий і стоглавий / в моїй душі навік засне»* [121, с. 35], а також однорога: *«Чи вполювати нам однорога, / що підніма над клени / осанну, / досі ще не знанну?.. / Обачності решетки – / чого заради?..»* [121, с. 58].

Схожий прийом використовують інші представники покоління 1990-х років, зокрема:

– М. Кіяновська у збірці «Міфотворення» (образ стоокого й стовухого зайченя): «*Де зайченя стооке і стовухе / Мені у поміч вергає каміння»* [109, с. 11];

– Р. Скиба у збірці «Тінь Сови» (образ триокої змії): *«Кидається в ноги шаліюча хаща, / І жало ковтає триока змія»* [181, с. 44];

– В. Махно у збірці «Лютневі елегії» (образ стоокого і стокрилого Дива та єдинорога): *«між вгадуванням і числом годин / вино й півхліба затіняють аркуш / минулим днем і занімілий Див / стоокий і стокрилий суть двояку / за пагорбом не змінить і облиш / шукати поглядом ріку горби каміння»* [142, с. 17]; *«повірили на слово що краса не врятує світ / провадячи легковірних через сни аж до кончини / ніхто з нас не зумів збудити тополиної дріади / читати письмо хмар / і під кінець не прийде по наших слідах єдиноріг»* [142, с. 43];

– Е. Свенцицька у збірці «Пустельні риби» (образ стоокої ночі): *«Де пада ніч, самотня і стоока, / Ми плачемо – а музика веде»* [176, с. 21];

– Ю. Бедрик у збірках «Свято небуття» та «Метафізика восени» (образ стоокої прірви, шестикрилого кажана, зміїв, яких побратано «стосилим чаклуючим клубком» та людиноокої змії): *«А над чолом стоока прірва / Зрадливим вихором регоче»* [32, с. 16]; *«Є день, коли моря стікаються в одне, / І зміїв щедрих вод побратано стосилим / Чаклуючим клубком, і колобродний килим / Патріархальних пін, як світло висхідне»* [32, с. 15]; *«Ті затони глибокі / Вас од сенсу відчужать. / Змії людиноокі / Дзвонарями в них служать…»* [31, с. 35]; *«Та без різниці. – Головне, що ближча / Звідціль душа її, хто поміж сном / Світала шестикрилим кажаном…»* [31, с. 41].

Саме авторський міф для митців слугує основним шляхом реконструкції художнього світу й сприяє вибудовуванню «мотивного поля» [191]. Зауважимо, що тератоморфні образи трапляються і в поетів, які передували появі дев’ятдесятників.Так, у вірші «Звір» (1912 р.) М. Вороного функціонує стотисячоголова істота. Цілком погоджуємося з думкою О. Кобзар: «Міфопоетика завжди алюзійна: відчуття вічного створюються за допомогою різнорідних імпліцитних натяків, репрезентованих символічними образами, розгорнутими метафорами, багатозначними епітетами,

стилістичними і ритмічними конструкціями. Їй характерні аналогії, що відсилають до важливих природних і культурних констант: загальновідомих місць, часів, легенд, до очевидних усім загальних понять» [112, с. 136].

У циклі віршів Г. Крук «Лови на дикого звіра» зооморфний образ втілений архаїчною моделлю мислення, що матеріально виражена як ілюстрація. Авторка створює художню структуру «мисливець – звір»: *«Наскельний звір / дощами полірований. / А ти його все ловиш у сильце / для звичних птахів»* [120, с. 8]. У збірці «Пустельні риби» Е. Свенцицька та збірці «Свято небуття» Ю. Бедрик метафорично вибудовують схожу структуру «людина – звір», у якій немає межі між справжнім і уявним: *«З пальців скраплюють звіри, / Слоненята щасливі і чемні, / Двадцять сім слоненят під одною / Парасолькою рудою»* [176, с. 52]; *«я передбачав би страту в кожному жесті й жарті / погонею хижого звіра вважав би свої сліди»* [32, с. 61].

Неоміфологічний вимір тексту дев'ятдесятників моделюється за рахунок конструювання мотивів, у яких реальність досить умовна. К. Маслик зазначає: «Творення нових світів узагалі – особливість творчости. Поет, вибудовуючи два рядки, відчуває себе деміургом. Тут же починаються блукання між реальним і правдоподібним, що їх часто беруть за гру уяви. Усвідомлюючи ілюзорність свого книжкового світу, автор наполягає на його реальності – у цьому необхідність, а, отже, іронія будь-якого твору і будь-якої творчости. Це не лише гра з собою або читачем, але і з вищими силами» [138, с. 91].

Так, Р. Скиба вибудовує сюжет, у центрі якого опиняється Собаче місто, а «омріяний міт знаходимо не в стані суміші невдоволеності світом реальним та виробленості власного "я" (як власного міту), але в стані суміші невдоволеності "тим, що бачу", та щирої довіри до начуваності про далекі світи (віра, що там ті світи сердечніші)» [61, с. 84]. Зооморфний простір тут моделюється у контексті творення такої міфопоетичної реальності, в якій образ пса виконує функцію посередника між людиною, страхом (що, до речі,

в цьому контексті слугує «тілом» [191] мотиву) та небом: *«Вогкий четвер у Собачому місті / Небо вповні. / Ти дочекаєшся доброї вісті / Аж навесні. / Ходять по вулицях сетери й доги – / Протяг із морд. / Блиском волосся твого нерудого / Бавиться Норд»* [94, с. 119]. Митець створює сюжет, що ґрунтується на образно-символічних структурах. Вони функціонують у часопросторовій системі «четвер – весна – вулиця». Як зауважує І. Андрусяк, «Ірреальний світ так само сповнений жахів, однак, у порівнянні з жахами світу, ці жахи ніжніші, красивіші, ближчі» [9, с. 70].

До переосмислення образу собаки вдаються також С. Жадан, О. Куценко, Г. Крук, І. Андрусяк, Е. Свенцицька, Р. Мельників, Ю. Бедрик, В. Виноградов, М. Кіяновська: *«Цієї осені ваш пес / чомусь тяжко захворів / І йому з голови мов / з розбитого яйця / повільно витікає / жовток язика»* [90, с. 36]; *«Тепер ти навіть / не намагаєшся відігнати / від себе собаку спокуси / що пожадливо лиже твої / напівоголені пальці»* [90, с. 39]; *«на тому боці потоку білі бики й корови / дзвін легкий у повітрі немов з далини / в долину / пси летять зриваючись з ланцюгів / щось лишила позаду / чути дзвін / і сніги / близько»* [121, с. 9]; *«Щоночі ти – пес. / Тобі виється і чекається / попутнього вітру. / Гризеш сподівання кістку, / що хтось той далекий, / який з твоїм садом не знається, / надумає вислати / вранішнім голубом вістку»* [120, с. 9]; *«визбирую пальці чекайте гербати з небес / цвяхую полотна чи буде меж ними загата / і голос неначе старий розкуйовджений пес / притрушує значення спертого слова / кохати»* [12, с. 22]; *«...одірвися контури затерті / гусне лімфа плаче немовля / одою любові або смерті / місяця гойдається петля / явори порубано на дрова / жовтий пес на згарищі блює / голову івана богослова / служниця до кави подає»* [1, с. 6]; *«Затишок мій щенячий, / теплий куток звірячий / Перед очима бачу – тільки його немає. / Серце болить і сонне – все ж таки воно серце, / Падає сон за обрій, світ затуляє мій. / Що йому та колотнеча, / темна і недоречна, / З теплим собачим болем / теплий собачий біль?»* [176, с. 33]; *«Була душа. Хоча довкола тиша. / Хіба що десь пищить про горе псяче*

/ В підніжжі Артемідиних борзих / Якесь щеня…» [32, с. 45]; *«А ти садовиш псину біля ніг, / Лелієш, і розгониш безутішність – / Ти взнала, що мудріший за безгрішність / Лиш гріх…»* [32, с. 46]; *«Коли б не куценькі розпластані трупи собак, / Занурені в цю каламутну спадаючу хвилю, / Що так ритмізовано лобом постукують урну»* [32, с. 54]; *«Втім, псовий ранок завжди буде псом / За сонцем бігтиме потвориськo серйозне / Таке, як я, чи ти, чи ерогенні зони / І на сади прогіркне будень-сон / Але нехай дощі ідуть – і все: / В день другий осені, на третій і на сьомий / Густі, величносте, солодкі, теплі, сонні / Поміж небес-садів, і мокне пес»* [94, с. 68]; *«вечір вкриє холодним крепом / рвані хмари пласкі тераси / ходить мокрий упалим небом / пес шукаючий теплотраси»* [57, с. 30]; *«На сто вітрів ридає сука свою розгойданість собачу. / Бурлеск і голі немовлята в країні з назвою Нірвана»* [109, с. 66]; *«Лоскоче минуле. І лащиться песик-нудьга / До чорної маски, що пані затьмарює личко»* [109, с. 99]. Образи мають декілька структурних елементів, які в сукупності утворюють художню модель. Автори відходять від узвичаєного уявлення, де пес – «символ вірного друга; надійності; непідкупності; мудрості» [85, с. 766]. Для митців собака – уособлення гріхів, страхів, бажань ліричних героя/героїні. Механізм розгортання зооморфного мотиву передбачає декілька рівнів (деякі з них є взаємозамінними): введення в поетичну тканину тексту прямої («куценькі розпластані трупи собак», «жовтий пес») чи опосередкованої («горе псяче», «собака спокуси») номінації на позначення зооморфного образу; використання прийому поетичної «поліваріативності» [60], що залежить від моделювання конкретного образу, накладання на традиційні уявлення оновленої семантики (собака – бог, собака – чудовисько, собака – пошук, собака – біль, собака – свобода, собака – нудьга, собака – чекання, собака – голос, собака – смерть тощо); встановлення мотивних зв’язків на різних рівнях художнього світу («мотивне поле» [191]); використання міфологічної «метамови» [106, с. 135–136], що задіяна у творенні сюжетної канви (*голову івана богослова / служниця до кави подає»* [1, с. 6]*, «Хіба що десь пищить*

про горе псяче / В підніжжі Артемідиних борзих / Якесь щеня…» [32, с. 45]), пов'язана з наділенням тваринних образів якимись особливими вміннями, рисами тощо (*«з розбитого яйця / повільно витікає / жовток язика»* [90, с. 36], *«пси летять зриваючись з ланцюгів»* [121, с. 9]); слугує перехідним компонентом у трансформаційній діаді «собака – людина», що має в основі явище перевтілення (*«Щоночі ти – пес»* [120, с. 9], *«Втім, псовий ранок завжди буде псом / За сонцем бігтиме потворисько серйозне / Таке, як я, чи ти, чи ерогенні зони»* [94, с. 68]).

Зооморфні мотиви в ліриці 1990-х років мають різні художньо-інтерпретаційні моделі. Іноді творення міфопоетичного образу безпосередньо залежить від зовнішніх ознак (кольору, розміру тощо). У збірці «Свято небуття» автор вводить образ фіолетового звірятка: *«І ще не винний у своїх провинах, / Приліг ласкаво на твоїх колінах / Пухнастим фіолетовим звірятком, / Всьому – печаллю і всьому – початком, / Принишклим фіолетовим звірятком, / Не відаючим осеней і літ…»* [32, с. 41]). У поетичних текстах І. Старовойт ліричний герой трансформується в образ звіра: *«Вчепитись у сутінь, звірячо наставивши кігті. / Хапатись за кисень – єдине доцільне в повітрі. / Повірити зливі і довго стояти на вітрі, / і не наслухати, як стогне, як стигне, як стих… Ті / клапті лапаті (подерті подувами) шкіри, / що вітер із нас оббілює, залишмо без жалю»* [185, с. 7].

Тваринні мотиви в ліриці О. Куценко розгортаються способом опосередкованої номінації. Алюзійно авторка вдається до різних формотворчих засобів, які оприявнюють зооморфні міфологеми. Так, перед читачем постають такі образи: ночі: *«Ніч повернула у барліг, / у хащу – птиця, / І тихо спала біля ніг / твоїх левиця»* [121, с. 23]; міста: «*танцюватиму / доки до міста священної пащі / забутого у руїнах / у попелі сивого / не повернеш – хто зна / хіба набагато краще / Ярославна в Путивлі / зигзицею голосила»* [121, с. 12].

До речі, образ «священної пащі міста» ґрунтується на первісному світогляді. У цьому контексті можемо співвіднести це явище з архаїчними

міфологічними структурами, про які йдеться в дослідженні В. Топорова. Учений говорить про «перенесення якоїсь ознаки чи важливої частини ритуалу на сам ритуал» [196, с. 23]. У поезії авторки обряд, що лежить в основі сюжету, має декілька елементів, окрім конструювання образу міста (танець, попіл, голосіння). Поняття «священна» творить особливий шар поетичної реальності, якому притаманна одна з художніх функцій неоміфологічних мотивів – позачасовість.

Представники покоління 1990-х років використовують образи, серед яких багато тих, які пов'язані з водною стихією. Художню реальність структурує художня модель «людина – море» (*«споночіла вода світиться мушлями і морськими звіздами / перламутром переливається – і гасне у смолі повітря / застигаючи шкірою зебри на ребристих хвилях»* [142, с. 59], *«і люди і очі і води і зорі і там / де звук розпашів на зеленому / вовчому морі / немає нікого хто вивів би голосно сам / дієзи й бемолі зараза дієзи й бемолі»* [12, с. 21]; *«Щоб обманути спеку і слід / не залишати в піску, / ми виростаєм по литки з-під / морської хвилі, яку / бачим увіч і не бачимо в снах – / тут вже не сняться сни – літо у цих чужинецьких краях, / літо і восени»* [185, с. 10]); «людина – океан» (*повсюди океан – ієрогліф його імені / хто перший замочить стопу і піде по воді? / і лише вигасла свічка як перст показує напрям вітру»* [142, с. 60]).

У ліриці С. Жадана, О. Галети, М. Савки, Ю. Бедрика, М. Кіяновської, М. Брацило зринають образи русалки/мавки: *«І, заманюючи їх під в'язку поверхню, / Душ рибальських руйнуючи шлюзи, / Наповнюючи собою нічну акустику, / Русинки-русалки співають блюзи…»* [90, с. 42]; *«Тебе облізло вабили під'їзди, / Неначе мавки, спинами до стін, / Тобі давали статус колоніста / І право жити в міста на хвості»* [64, с. 62]; *«Регочеться місяць. Зубами видзвонює дрібно. / І світиться тіло замерзлої в ночі русалки»* [173, с. 15]; «*У безмірі, у безвірі, де звірі / Закиненістю схожі на людей, / Куди не дійдуть мавки ясношкірі / З Антоничевих кичер і недей»* [32, с. 32]; *«Русалчин торс або лице втонулої, / Поснованої в кіс роздерте сито, / Чи просто ніж із*

поночі минулої – / Чи дзеркало, що в ньому тебе вбито» [31, с. 25]; «*Де русалки надтяті, а кожна – довіку пропаща, / Де над місяцем чорним висне чорне прокляття, де мить»* [109, с. 15]; *«Не мучай себе, о мавко! – / Зізнаюся: винен у лажі, / Яка з цього аркуша гавка»* [52, с. 72]; *«Пошматована ніч / розлетілась на тисячі скалок / Не зібрати – хоч плач – / у колишні сузір'я зірки / Буде подруга нині / в тутешніх ставкових русалок / Ну а ти забувай»* [52, с. 110]. Це традиційні образи для української демонології, задіяні у творенні сюжету, де русалка/мавка – уже не просто символи «спокуси, небезпеки» [85, с. 213]. Завдяки їхньому функціонуванню у текстах художня реальність структурована таким чином, що майже завжди в центрі опиняється хтось (людина, міфічна істота), хто знаходиться у стані розгубленості (звідси декілька світів: море – небо, підземелля – озеро тощо). Простір вибудовується з допомогою трьох шарів художнього мислення: вимір свободи, у якому кожен прагне знайти своє місце, але так і залишається наодинці з власними страхами; вимір смерті, що наповнений містичними елементами (чорний місяць, чорне прокляття, ніж із поночі, дзеркало, сміх, крик тощо); вимір позачасовості (інколи відсутній), що пов'язує світ живих зі світом мертвих: *«Має вічність століття. Вертаюсь сюди із нізвідки / В позачасся своє, ніби в темну озерну глибінь. / І нікого нема, окрім мене і мертвого свідка, / Ну хіба десь далеко сумує за вершником кінь»* [109, с. 15]. Ці художні структури розширюють «інтерпретаційний діапазон» [159]. Окрім них, у ліриці 1990-х років зринають й інші міфічні образи (гноми, ельфи, тролі та ін.), пов'язані зокрема з топосом лісу. Найчастіше зустрічаємо їх у поезії Ю. Бедрика, М. Кіяновської, М. Брацило: *«рої галасливі тролів / русалок і гномів і ельфів / і міріади просто / не знаних ніким істот / летять і пливуть і скачуть / із мисів і фйордів і шельфів / зі скель прибережних білих / і чорних печерних пустот»* [32, с. 58]; *«Казала відьма, тільки я злякалась / Потворних гномів в себе на руках»* [108, с. 28]; *«Нечутно йду.. Так ходять Музи, / Так ельфи дихають сумні…»* [52, с. 88]; *«Так, аби ти розчинявся / в її*

долонях, / аби верховіття сонні / до ніг схилилися мавці / мовчазно й пишно» [52, с. 105].

Антропоморфні образи нашаровуються й тісно переплітається з мотивом втечі, свободи та топосом міста. Через це з'являються нові значення й художні тлумачення: ліричні герої трансформують міфологічну реальність і перебувають ніби на межі двох світів – між небесним і земним, між чорним і білим тощо. Звідси певна розгубленість і приреченість: вони не просто не можуть бути щасливими, а свідомо роблять такий вибір.

Трапляється в лірициі цього літературного покоління образ кита (*«Колом і трикутником позначиш / в череві кита міста і міти»* [142, с. 19], *«Словес твоїх: кита і котиполя діжі / На жереб смерку молитов свічей і тіней»* [148, с. 10]); медузи (*«Наснилася медуза уночі, / Сліпа медуза – і пливе, як хоче»*) [176, с. 27]). Проте кількісно переважає образ риби («сріблясту рибу» [64, с. 15], «малювала на спинах рибин» [64, с. 44], «риба скидається вплав» [64, с. 57], «блукає риба» [64, с. 61], «вслухалися в без'язикий плач риб» [90, с. 34], «спини риб» [149, с. 21], «риби золоті» [142, с. 19], «риба спить як вода» [142, с. 46], «скелети риб» [142, с. 59], «як білу рибу в плавнях» [12, с. 32], «риба мозку» [148, с. 10], «царство рибини» [148, с. 15], «рибою з верш» [32, с. 12], «німої риби буйна зграя» [1, с. 16], «форель у партитурі забобон» [1, с. 20], «ламко слухати риб на прив'язі» [1, с. 24], «форелі в судинах» [1, с. 26]). Дев'ятдесятники вдаються до авторського міфологізування, де риба не просто «символ млявості, мовчазності, безвольності; зв'язку з водною стихією, весілля, роздолля, дівчини, Місяця, плодючості, багатства, сексуальної сили, мудрості і водночас жадібності, байдужості, глупоти» [85, с. 681]. Цей образ часто має людську подобу, різні емоційні стани. Так, у збірці «Я зроду тут живу» М. Брацило зринає образ жінки-рибини: *«Тремтіння срібного тіла – / холод і сила / дівчино срібноспинна, / жінка-рибина, / біле застигле тепло / з застиглих долонь – / в холодний потік»*; *«О, жінко-рибино, згори до низу / вкрита лускою цинізму…»* [52, с. 110].

Погоджуємося з І. Костюк, яка зазначає: «Перелік міфологем обмежений: основні архетипи мислення і фантазії, лексикон соціального символізму, універсалії культури, центральні опозиції картини світу, хронотопи, космографічні моделі Універсуму, риторичні формули» [117, с. 414]. Можемо вважати образ риби тією міфологемою, яка існує на різних рівнях світовідчуття. Знаково, що збірка Е. Свенцицької має назву «Пустельні риби», О. Сливинського – «Жертвоприношення великої риби», а одна з книжок В. Махна – «Плавник риби», яка, до речі, на думку І. Андрусяка, «позначена тяжінням до значеннєвої, філософської амплітуди <…> архетипів» [8, с. 178]. Зооморфні мотиви в сукупності вибудовують модель, у якій образ риби в поезії 1990-х років є одним з домінантних: «*Що чорні риби падають на землю, / Що чорні риби ходять по землі / І, очі затуливши, небо смокчуть»*; *«Світ мій стоїть на рибі, / На річковому дні»* [176, с. 36]; *«Тихо. Тільки у грудях б'ються впіймані окуні»* [185, с. 24]; *«Наступаєш на пальці / усім, хто позаду, – з незвички / Так трапляється іноді. / Риби ховають обличчя / І заковтують сіль, / передсмертно на дно ідучи»* [199, с. 606].

На традиційні значення накладаються індивідуально-авторські: *«а як на мене – снігів забагато / вже ніби й очі завії повні / о забери мене на екватор / я буду акул годувати з долоні»* [121, с. 57]. Зооморфний образ містить «багатошаровий асоціативно-символічний підтекст» [158, с. 21], що співвідностьсяся зі страхами ліричної героїні. Проте акула сприймається не як хижа істота, а навпаки – така, що здатна до контакту з людиною. У межах цього сюжету міфологема пов'язана з мотивом кохання, категоріями добра та зла: *«я хочу з тобою туди на екватор / акул годувати й писати їм вірші / що злі – не біда / не відкусять пальців / я їх нагодую і стануть добрими / а потім на сонці будемо смажитись / аж поки воно не зникне за обрієм»* [121, с. 57].

Риба в поезії 1990-х років – не лише символ християнства, вона має амбівалентну природу. Не можна дати однозначного тлумачення: у якихось віршах дев'ятдесятників вона є втіленням віри, подекуди – бездуховності.

Інколи важко зрозуміти, де автори описують почуття ліричного героя, а де мова вже йде про зооморфний образ. Риба слугує посередником у діадах «людина –людина», «людина – страждання», «людина – смерть», «людина – відчай», «людина – біль», «людина – страх» тощо. Часто «інтерпретаційний діапазон» [158] політеїстичних мотивів розширюється таким чином, що в центрі художньої ситуації опиняється образ чи поетичний елемент, що пов'язаний із водною стихією (наприклад, рибалка, пастух, акваріум тощо): *«Кожен / з / нас / рибалка / жмені / риб / згойдують / акваріум / на / лезі снів…»* [148, с. 21]; *«Тільки слідів на текучій воді не лишається. / П'яні рибалки човнами загрузли в брід»* [94, с. 115]; *«Світ світиться краплями просто від неба. / Акваріум з неба, на нас почекай – / що неба не бачать у темпах і нервах / ховаючись в офіч, крамницю, трамвай»* [57, с. 19]; *«При хатинах рибалок вітри напинають білизну – / І шепочуть молитву солоні від сили губи…»* [105, с. 60]; *«Женуть отари мокрі пастухи»* [105, с. 63].

Детально міфологему риби розглядає І. Борисюк. Аналізуючи поетичні тексти С. Жадана, дослідниця доходить висновку, що «риба парадоксальним чином співвідноситься зі смертю і свободою, включена в асоціативний ланцюжок "дорога – море – втеча – рай (земля обітована)"» [50, с. 97]. Проте, на нашу думку, тут доцільно звернути увагу ще на один аспект. Інколи риба в поезії дев'ятдесятників ототожнюється з людськими образами або ж на рівні порівнянь і метафор є їхньою частиною. Це можна назвати певною літературною грою художніх інтерпретацій, що характерна для неоміфологічного способу мислення. Така особливість притаманна поетичному світові С. Жадана та В. Виноградова: *«Перш ніж / відійти від нього / ти вимовляєш / кілька слів / і твій язик / б'ючись мов риба / відкладає / ікру зради / в твоїй горлянці»* [90, с. 16]; *«Здається, для них ми – збентежені рибки / що смішно прядуть плавниками цей час»* [57, с. 19]. На аналогічному питанні зосереджується О. Кобзар і зазначає: «Використання міфопоетичного прийому дозволяє автору стисло зафіксувати у творі значний обсяг

існуючого культурного змісту, розширивши наративний хронотоп розповіді, свідомо експериментувати у царині міфотворення» [112, с. 138].

Поширена міфологема, що трапляється в ліриці 1990-х років, – змія/змій. Поети зіставляють її з подіями, процесами, властивостями, метафізичними станами, зокрема:

– старістю (*«Так склалася мрія одвічна твоя, / Природна, як все, що сталось. / Та вже непомітно, як у нору змія, / В тіло вповзала старість…»* [90, с. 7]; *«І час витікає. І роки один за одним / Слизькими вужами втікають із цього світу»* [173, с. 66]);

– плачем (*«Була роса важка, мов гроно, / Була сльоза гірка, мов лоно, / З якого виродився змій»* [121, с. 17]; *«Там плаче змій під деревами, / Які не вродять цього року…»* [121, с. 47]);

– смертю/втратою (*«грілась змія / косою на камені / єдиної поки / земної згуби»* [121, с. 45]);

– мудрістю (*«О Боже, подаруй нам змія, / Який навчить любити мудро...»* [121, с. 47]);

– спокусою (*«Я кохана твоя, я звиваюся, наче змія, – / Серафіта з очима німими, нудними до блиску»* [109, с. 62]);

– прощанням (*«меж зламаних бажань колишеться як змій / нірванний листопад нічного банування / прощання – дотик шкла до вилиняних вій / і течия вікон і терція овальна»* [1, с. 21]).

Загалом язичницький світогляд зринає і на рівні лексики, і на рівні змісту поетичних творів дев’ятдесятників. Іноді він виявляється шляхом використання прямих номінацій: *«яке мені діло / до світлого дива / ця осінь язичницька / осінь правдива / ця осінь відверта / до стогону жертви / до смерті / до чорного дна круговерті»* [121, с. 25] (образ язичницької осені); *«у хуртовині у хутрі січня / музика міста мертвих повстала / йдеш безіменний мов тінь язичник / і потопаєш у зимах і залах»* [113, с. 60]; *«Ми програємо вдвох. Ми язичники ніби боги»* [105, с. 60] (образ язичників); *«я Його проклинаю як млосний язичницький жрець / і як дурень тубілець жеру Його*

тіло на паску» [1, с. 26] (образ язичницького жреця); *«Та кожен звір – жертовний. І крізь тьму / Шурхочуть смерті шати»* [31, с. 20] (образ жертовного звіра як частини язичницього ритуалу).

Орнітологічні образи в поезії 1990-х років, на нашу думку, виконують не лише символічну функцію в текстах, а й аксіологічну. Вони зіставляються з ціннісними орієнтирами та особливостями світосприйняття поетів цього літературного покоління. Митці втілюють пташині образи, серед яких: сова, соловей, крук, голуб (семантика розпачу, зневіри, болю): *«І здригнеться гілля, / І зустрінуться два силуети. / І пропащій сові / Перед летом заниє крило»* [181, с. 11], *«так і залишусь листом осиним / криком совиним привидом / чи / тим хто розріже сонце як диню / і – закричить»* [1, с. 37]; *«і днище солов'я сповите в павутину / і горло вітряка покинуте на вітер»* [1, с. 32]; *«Лиш супокійний, як мумія, крук / гладить мене, мов цезорика п'яного, / мов оленя, що привчене до рук»* [14, с. 17]; *«Круки колами йдуть; і відлуння – жаске й плескате»* [105, с. 169]; *«У листопаді пада лист… / І голе гілля (голі руки), / позбувшись в дощ осінніх риз, / латає хмари дзьобом крука»* [57, с. 28]; *«Я пригадую нас голубами – і це не мине»* [105, с. 150]; *«Відпокутую очі важкою, як камінь, сльотою / Божевільної ночі, крихких голубиних зачать»* [105, с. 164]; яструб (семантика спасіння, надії): *«І на їхні голови поклавши / сутінки із яструбиних крил»* [142, с. 11]; *«Яструбине вино, яструбине крило для Марії»* [105, с. 31]; *«залишаються найсуттєвіші речі : / горобчик із крихтою хліба у дзьобі / який сім річок перелетів»* [94, с. 57]; лелека, ворон, вальдшнеп (семантика смерті, болю): *«На той час / старий лелека / помирає вже вкотре / і ріки / стомлено супроводжують / траурний хід / дощу…»* [148, с. 12]; *«Замість вішалки осторонь – хрест, на якому / Наїжачений ворон крізь древню оскому / Щось дошіптує тілу про сенс переробки»* [32, с. 52]; *«і стомлено ніби на прощу вальдшнепи над містом / і крила гудуть як наструєні нерви гудуть»* [1, с. 32]; *«Плачем наполохані лелеки / Відкружляли у височині, / Полетіли – вже не крик, не клекіт. – / Лиш*

нечутний стогін в напівсні» [52, с. 20]; чайка (семантика тривоги): *«Це не приплив – не збивайтеся з ритму. / Вітер озонний і чайки руді»* [94, с. 120].

Помітна риса, що простежується в ліриці М. Кіяновської, – створення таких художніх ситуацій, за яких орнітологічні образи не конкретизуються («за пітьмою захований *птах»* [105, с. 5], «дика *птаха*» [105, с. 13], «впіймані нею *птиці*» [105, с. 42], «глухі *птахи*» [110, с. 134], «*птахи* не прилетять» [110, с. 135], «безліч *птиць* і духів» [105, с. 151], «вчили *птахів* замовкати» [105, с. 159], «теплі крила *птиці*» [110, с. 218], «заплавах *птиць*» [110, с. 165], «зуміли *птахами* бути» [110, с. 178], «чорно-біло-червона *птиця*» [110, с. 198], «каже *птахам* прокидатися» [110, с. 203], «проростають з насінин – *пернаті*» [110, с. 240]); іноді авторка навмисно обмежує свободу пташиним образам: «*птахом* у клітці» [105, с. 150]. Можемо пов'язати таке «неназивання» з явищем позапросторовості, характерним для мислення авторки, що співвідноситься з поєднанням категорій життя та смерті в одній міфологізованій художній площині.

Утім, за умови превалювання неоміфологічних складників творення мотиву орнітологічні образи (як «посередники між небом і землею» [219]) структуруються дещо інакше: «*Свого часу / Ти / вполював / Птаха / Дідусьо назвав його / Сонцем / і випустив на волю…»* [148, с. 14]. Так, у вірші вибудовується картина світу, де функціонує відкрита художня система «Птах–Сонце». Міфологічні елементи моделюються шляхом «багатоголосся» [158] образів на рівні форми та змісту.

Інколи семіотичні особливості зооморфних образів пов'язані з розгортанням мотиву часу: *«Коло свідомості – і вона біліє ниткою павутини – / павуки часу і миші часу – знаки існування / прикриті мохом небуття зеленими очима світять / і ковтають наші помисли і обслинюють наші тіні / повсюди океан – ієрогліф його імені / хто перший замочить стопу і піде по воді?»* [94, с. 49]; *«З них пірветься твій помисел – рибою з верш, / І поверне до них од населених тваней. / Їх, напевно, згадає твій рід, але перш / Сто сахар протече крізь годинник піщаний»* [32, с. 12]; *«ми мали час для страху і*

для сорому / крізь павутину вийти на простір / стару одежу в чорній бочці солимо / і виясняєм хто з нас більший звір» [1, с. 21]. Темпоральні елементи («коло свідомості», «нитка павутини», «мох небуття», «годинник піщаний» тощо) на рівні сюжету утворюють єдину художню модель із зооморфними структурами «павуки часу», «миші часу», «звір» та ін.

У поетичних текстах збірок «ДО ЕР», «373» М. Кіяновська проєктує часопросторові моделі, вибудовує причиново-наслідкові зв'язки, символічні мовні коди. У текстах зринають трансформовані міфоструктури лисиці, коня, собаки. Лірична героїня найчастіше постає в образі дитини (спостерігаємо тенденцію до використання номінацій «дитя», «немовля», «пранемовля»). Трапляються лексеми, які вказують на процес: каменування (до речі, поширені в ліриці І. Андрусяка: *«дуже кортить аби сонце було / примхою ката ув опочивальні / і над лобами гніздилось тавро / періодичного каменування»* [12, с. 17]), перетворення, збирання, висихання, оживання, замовкання, ридання, перестравання, тремтіння, кружляння тощо. Динаміка мотиву часу передбачає появу нових значень, що співвідносяться з основною його семантикою. Так, мотив тривання в хронологічному вимірі корелює зі значенням перетворення, «з ідеєю фіксації миті, з філософським поняттям "тут-буття"» [17, с. 56], минання – із забуванням тощо [99].

Смислові площини реалізації мотиву часу, що тематично пов'язаний із зооморфними мотивами, передбачають постійне апелювання до повторення та дзеркальності. Домінантна ознака лірики М. Кіяновської – «дзеркальне інвертування вихідного мотиву», під яким розуміємо художній структурно-темпоральний прийом, що полягає у введенні мотивів із протилежними значеннями або діями, котрі віддзеркалюють явища, почуття, вчинки, ідентифікують авторське Я [145, с. 122]. Одна з яскраво виражених рис лірики авторки – темпоральні паралелізми, що виконують композиційну функцію (наприклад: «мить – вічність», «часи – світи») [99]. Досить рідко зринає антонімія, де лірична героїня абстрагується від будь-яких часових обмежень. Як зауважує М. Бабенко, «…опозиція "вічність/мить" посідає одне

з центральних місць у сучасній філософській ліриці. У кризовій ситуації переходової доби мотив невловимості часу, бажання втримати його, слабкість людини перед його всевладністю – складова багатьох мистецьких тенденцій, які умовно можна схарактеризувати як неспокій. Так у пошуку нових цінностей та орієнтирів митці приходять до вічної та повсякчас актуальної здатності цінувати кожну мить» [17, с. 56].

Художній прийом повторення притаманний також О. Куценко. У ліриці авторки функціонує триєдність: світло – час – любов. Саме ці категорії є домінантними під час творення фітоморфних та зооморфних сюжетів: *«Тієї ночі, / коли ти заснеш у горах, / Забувши все, / навіть проваль порожнечу, – / Світло зійде твоє, / але по нотах повторень, / Світло, що надихає / до втрат і зречень, / Світло, що виростає / з солоду стебел, / Щоб напитися, / як і вони, – столітнім…»* [121, с. 48]. У збірці «У зимах бажань» пори року метафоризуються у тваринні образи: *«танцюватиму / доки ти не вполюєш вепра / доки вересень шкірить / ікла свої жовтаві»* [121, с. 12]. Вепр, який згадує авторка, – поширений тотем у скандинавських народів. У межах художньої реальності він виконує схожу ритуальну функцію, що можна потрактувати як певний різновид жертвопринесення.

До речі, міфопоетизований образ вересня постає і в ліриці І. Андрусяка: *«місяцеокого крику твого – вересень / з-на тонкої води – не тонкий / – не тоне / як тільки зійдуться в світи – вернеться / як тільки зійдуть зі світів – стогне»* [11, с. 39]. На думку С. Процюка, автор «носить у собі таємницю завдяки цій разючій невідповідності між змістом віршів, де образність сконцентрована на потворному, жахливому, а то й аномальному і змістом власної ліричної та доброї душі» [167, с. 42].

Образ зими в ліриці М. Савки є досить поширеним. Виражально-зображальними засобами авторка чітко окреслює міфологічні структури: *«Коли зима затяжна / Зализує рани, наче / Псисько старий, собачим / Життя виглядає. Й одна / З мертвої ночі рядна / Світить у серця ранку, / гріє мене до ранку – / Лямпа з твого вікна»* [173, с. 41]; *«Бо січень, як пес,*

огризається люто. І крик / Такий недоладний в замерзлих кварталах камінних» [173, с. 44]. Помітна певна закономірність, у якій паралель «зима – пес» проєктується на рівні конструювання художнього образу. Він не є закритою моделлю, адже його конотація «поліваріативна» [60], має різні ступені виявлення. У першому випадку зима «зализує рани», у другому – «огризається люто». З огляду на це, можна говорити про «розширення та ускладнення» [158, с. 33] семантичного наповнення лірики дев'ятдесятників за рахунок різніх рівнів конотації міфопоетичних образів. Погоджуємося з думкою Я. Голобородька: «У її віршах завжди лунає дзвінке або притлумлене відчуття "таїни". Мар'яна Савка як митець – маляр чи скульптор, який своїми вивіреними, відточеними порухами поволі, неквапливо оприявнює риси й обриси цієї таїни, ніколи, втім, не намагаючись висвітлити її повністю. "Таїна" – це суть, що такою ж мірою віддалена, як і зовсім неподалік, поруч, що доступна й примарна, очевидна і невловима; це стан і процес, погляд і рух; це "слово немовлене", за яким приховано безліч і розмаїття загадкових смислів» [68, с. 117].

Семантика міфу передбачає поліфункціональні механізми розгортання мотивів та різні способи інтерпретації. Це можна пояснити тим, що вони є «відкритими художніми системами» [158, с. 32]. Саме тому пори року в ліриці 1990-х років трансформуються як такі структури, які набувають ознак антропоморфізму: *«Відмерзле вухо зими вже чуло тріскуче сонце»* [185, с. 12].

Міфопоетика є полівекторною художньому системою. Усі елементи в ній, «прийоми опрацювання міфологічного матеріалу (варіювання, продовження, дописування, обробка, осучаснення міфічного хронотопу, створення багатосюжетного контексту) повторюються на різних рівнях тексту», а також «реалізуються у різних напрямах, перехрещуються поміж собою» [113, с. 18]. Ці явища (повністю або частково) помічаємо в просторі української лірики 1990-х років. Окрім зооморфних, космогонічних, фітоморфних сюжетів, дев'ятдесятники реконструюють античний міфосвіт.

Для цієї культурно-естетичної моделі важливою є не лише «міфоісторична традиція», «міфологізовані перекази», а й «пантеони богів» [206, с. 119] та давньогрецьких героїв, які набувають оновлених рис (зовнішність, функції, поведінка тощо).

Митці оперують багаторівневими механізми, у центрі яких опиняються перезасвоєні усталені структури. «В сучасних літературних версіях традиційного сюжетно-образного матеріалу, – слушно зауважує професор А. Нямцу, – різниця емоційно-психологічних і моральних потенціалів персонажів часто створює виключно об'ємну і драматично напружену модель колективної й індивідуальної психодинаміки. При цьому за особистими, на перший погляд, конфліктами й колізіями, як правило, "проглядаються" проблеми універсального звучання, котрі актуальні й етично значимі для загальнолюдської цивілізації з усім "різнобарв'ям" народів та культур, що її складають» [158, с. 22].

Абсолютно погоджуємося з позицією Н. Гури. Науковиця розглядає основні аспекти введення міфів у тексти й наголошує: «Проблема вивчення функціонування відомих сюжетів і образів античної міфології в різні епохи має багатовікову історію, але не втратила актуального звучання й на сучасному етапі розвитку науки про літературу. Адже людське суспільство перебуває в постійному русі: воно розвивається й удосконалюється, що неможливо без знань і досвіду попередніх поколінь. Частина культурної традиції відійшла в минуле, але не зникла назавжди, а найважливіше запозичилося наступними епохами й пережило своє нове народження вже на іншому рівні» [73].

Ґрунтовно функціонування античних мотивів у поезії 1990-х років студіює Ю. Логвиненко. Серед сюжетів, на яких зупиняється дослідниця, – про Троянську війну, Хроноса, Нарциса, Геракла, Сізіфа. Науковиця зосереджується на поліваріативності кожного бога чи героя й зауважує: «Такий трансформований через античний міф підхід до розуміння сучасного Всесвіту дозволяє майже в кожній речі навколишньої дійсності бачити, з

одного боку, культурно зафіксовану визначеність, яка передається з покоління в покоління, а з другого – невичерпну таємницю, можливість виявлення через неї дедалі нових, не передбачених сформованою та закріпленою культурною традицією властивостей і функцій. Отже, можна передбачити безкінечний процес усе нового творення варіантів і трансформацій цього мотиву відповідно до бажань та уподобань автора» [134, с. 55–56].

Реінтерпретація традиційних міфоструктур – один із домінантних способів художнього мислення дев'ятдесятників. Згідно з «трихотомічною моделлю мотиву» (за А. Тимченко) [190; 191], «ядром» перезасвоєних античних мотивів в українській ліриці 1990-х років можемо вважати синтез уявлень, які на сьогодні сформувались у культурному просторі: семантика усталених образів (Аріадни, Геби, Харона, Хроноса, Ікара та ін.), пов'язані з ними сюжети (поема «Одіссея» Гомера; п'єса «Троїл і Крессіда» В. Шекспіра; вірш «Прометей» Дж. Байрона; вірш «Ікар» М. Вороного; драматичні поеми «Кассандра», «Іфігенія в Тавріді», «Оргія», вірш «Ніобея» Лесі Українки; поема-балада «Скіфська Одіссея» Л. Костенко; поема «Кавказ», вірш «Чи не покинуть нам, небого», «Муза» Т. Шевченка; сонети «Олександрія», «Хірон», «Тезей» М. Зерова; сонети «Несіть богам дари!», «Діана», вірш «Сафо до Афродіти» М. Рильського; цикл «Античні ремінісценції» Е. Андієвської; вірш «Осінній Стікс» Є. Маланюка тощо); переносне значення мотиву (фразеологізми античного походження: гордіїв вузол, яблуко розбрату, ахіллесова п'ята, циклопічна споруда, олімпійський спокій, танталові муки, дамоклів меч тощо). Згадаємо також симфонічну поему «Прометей» Ф. Ліста, картини «Сивілла Кумська, Еней і перевізник Харон» Дж. Креспі, «Народження Венери» С. Ботічеллі.

Трансформація політеїстичних мотивів сприяла розширенню інтерпретаційної парадигми художніх образів. Так, подекуди «марна справа» (міф про Сізіфа) є лише структурним елементом, що породжує різні стратегії потрактування: *«В нутрі і в нетрях – серцевина міфа. / І все, що можу – сад*

домурувати. / Хай зайченя з усмішкою Сізіфа / Втече у закапелки світу – спати» [109, с. 11]; *«Вже на межі зникомого. Незримо, / Бо навіть знак землі і знак снігів, / Й сатир у ніші – і рука, і рима, / Що нас погнала в світ без берегів, / Сізіфів труд – торкатися плечима / До дна, яке набачилось голів»* [109, с. 40]; *«Ти молодший, ніж я, – і тотожний котромусь із трьох. / Я не можу збагнути твого повсякденного міфу: / Ти ж не камінь лишив двійникові своєму, Сізіфу. / Що тебе воскресить? Хто нас вигадав, майже як бог?»* [105, с. 16]; *«Могил не буде, як не буде сліз: / Гірчичне зерня – мов Сізіфів камінь… / Погонич, осягнувши скрип коліс, / Спіткнеться об піщину під ногами»* [105, с. 59]. Для моделювання образу М. Кіяновська застосовує художні компоненти, що сприяють функціонуванню «мотивного поля» [191]. Серед них найчастіше трапляються такі: зооморфізація, що пов’язана не лише із зовнішніми ознаками («зайченя з усмішкою Сізіфа»), а й особливостями характерів та психології персонажів (вчинки, пошук виходу із ситуацій, взаємодія на рівні сюжету); міфологічне структурування простору (чорні крила чорних якорів – тривимірність (одна з найпоширеніших функцій трансформованих античних мотивів у ліриці дев’ятдесятників) – невловимість – чорний профіль херувима – дно, «яке набачилось голів» – незримість – знак землі і знак снігів – світ без берегів тощо); вибудовування «повсякденного міфу» (визначення дає авторка у своєму вірші), де домінантними є паралелізми (Сізіф як двійник ліричного героя; гірчичне зерня як камінь Сізіфа тощо); «абсурдизація» поетичної реальності (за А. Камю [95]): так само як Сізіф, ліричні герої М. Кіяновської наперед знають, що «камінь» усе одно буде котитися назад, але при цьому радіють від того, що на якийсь момент досягають мети. Це не просто даремні надії, що приносять біль та розчарування, а пережитий травматичний досвід, добровільна самопожертва заради кохання, на яку майже завжди йдуть свідомо (звідси абсурдність ситуації). При цьому вони знаходяться в передчутті смерті, «між сном і павутинням» [109, с. 11], «на межі зникомого» [109, с. 40] тощо, але не змінюють траєкторію руху, де обов’язково присутня

сема страху та сема страждання («тіло» мотиву [191]). Цілком погоджуємося з думкою Я. Голобородька: «Маріанну Кіяновську насамперед цікавлять ті смислові нюанси, відтінки, що виникають і звучать у процесі гри-тренінгу зі словом, словосполукою, віршорядком. Тренінг, зокрема й вербальний, поетичний, – це передача себе, свого "я"-досвіду. Відтінки вона переводить у модернізовані досвіди й смисли. Її бентежать нові смислові обертони й тони, здобуті на шахівниці поетичного поля. ЇЇ ігрова стилістика є не так постмодерною (хоча еманацію постмодерних цінностей також не варто виключати), як споконвічною, достеменно літературною, оскільки оприявнює незчисленні й нескінченні ресурси слова як мети і способу шукань найповнішого досвіду» [67, с. 113].

Дещо інші особливості вбачаємо в образі Сізіфа, змодельованого Г. Крук та С. Жаданом. Автори вибудовують реальність, у якій преференцій набуває категорія пам'яті (*«тоненька світлокоса дівчина каже тобі: / почекай, / поки вщухне дощ / на старій платівці із заїждженими доріжками»* [199, с. 611]; *«І тумани ранові, сонцем розпечені, / Павутинням лягали нам на голови»* [88, с. 13]) та своєрідний «міфологізуючий дискурс» [106, с. 137] – Еммаус (місто, що розташоване неподалік від Єрусалиму та згадується в Біблії як особливий простір, у якому після смерті якийсь час знаходиться Ісус Христос) та Голгота (пагорб, що так само розташований поблизу Єрусалиму; на ньому розіп'яли Ісуса Христа). Поєднання античного міфосвіту з християнським (діади «Сізіф – Еммаус» і «Сізіф – Голгота»), що можна, на наше переконання, вважати прийомом «сюжетоскладання» (за Є. Мелетинським [145]), як і оперування бінарними опозиціями смерті та воскресіння на рівні створених міфологічних сценаріїв, сприяє розширенню інтерпретаційної канви тексту («мотивне поле» [191]).

«Будь-яка площина, – слушно зауважує К. Маслик, – трансформується в об'ємну фігуру поглядом під іншим кутом. Стосовно до творів сучасности, можна говорити лише про змісти, про розгалуження смислів сказаного автором. Будь-який образ потенційно має вторинний зміст. Найпростіше – як

символ, як алегорія, складніше – як заперечення символу чи алегорії. Вічних образів уже не існує, вони обросли новою шкірою, вони тонуть у глибинах власного смислу – через множинність до першооснови» [138, с. 90]. Г. Крук та С. Жадан використовують дуалістичні структури «час – дощ» (*«не кажеш їй: / маленька моя світлокоса, / той дощ називається час…»* [199, с. 611]), «платівка – Сізіф» (*«тим часом платівка, неначе Сізіф, / перекочує кожну краплину / пустелею серця, / безвихідними вуличками рук, / глухими задвірками голосів»* [199, с. 611]) та «доля – Сізіф» (*«Перед нас лиш дорога, / Позаду – ляк / І хрести, що продовжували рости. / Навіть хмари, змагались постійно з котрими, / Проти нас нетривкі були, лагідні й добрі. / Ми – Сізіфи придуркуваті, ми котили / Сонця брилу гарячу на Голготу обрію. / Потрапляли під ноги ті, що падали перші, / Нависали над ними тіла наші голі»* [88, с. 13]). Ці елементи окреслюють сакральний вимір, де домінантною стає сема чекання та сема болю («тіло» мотиву [191]). Поезія Г. Крук насичена акустичними явищами, проте превалює у ній відсутність звуку як засіб досягнення гармонії з собою та світом («і стає зовсім тихо»). У вірші С. Жадана преференцій набуває страждання як наслідок наближення до «Голготи обрію»: *«Під кінець розминаємо ноги начовгані, / На долонях ропа –блакитно-кривава. / Що там є позад нас? – Та, власне, нічого – / Лиш хрести та залишені покривала»* [88, с. 13]. Незважаючи на згадані дискурси, античний простір для митців – територія міфологізування, яка не має чітко окреслених темпоральних чи просторових меж («по той бік дощу», «посеред порожньої траси» [199, с. 611]), «ішли за тінню високих хрестів» [88, с. 13] тощо).

Образ Сізіфа поширений у ліриці дев’ятдесятників. Зринає він і в учасника літературного угруповання 1990-х років «Нова деґенерація»: «У поезії “Ріка-2”, – слушно зауважує Ю. Логвиненко, – І. Андрусяк використав міф про титана Сізіфа, який прогнівив античних богів і був покараний вічно виконувати тяжку марну роботу, що не приносить ані користі, ані задоволення. Ліричний герой міркує над тим, що людство стає подібним до

бджіл, які завжди готові вкусити, щоб захистити своє дупло. Агресивних людей “стало так багато / що дерева не витримали / і прокинулися…”. Дерев у містах дуже мало, тому вони гинуть, бо народжені з мертвої цегли. А коли вже людина залишається наодинці сама із собою, то поряд немає дерев, котрі її б захистили. І тоді надходить усвідомлення, “що кожен з нас / є могильником власного щастя…”, і від цього людина прокидається із криком відчаю. Далі настає розуміння того, що людство постійно робить ті ж самі помилки, складаються стереотипи поведінки: “...дмухаєш на метелика / щоб не обпектися / бо якщо є метелик / то поблизу має бути вогонь / і якщо є камінь / то поблизу має бути сізіф / помішаний на цьому камені...”. Автор зумів створити образ, який допомагає дійти висновку, що все наше життя побудоване на законах, котрі передбачають і в певних межах моделюють наші думки та вчинки» [134, с. 58–59]. Художній вимір трансформованого міфу має в основі сему вибору та повторення («тіло» мотиву [191]), що у творчому доробку митця простежується неодноразово. У межах тексту помітні певні екзистенційні закономірності (діади «метелик – вогонь», «камінь – Сізіф), які об’єднує архетип мудрості. Текстологічна ситуація, зреалізована в контексті функціонування античного образу, може розглядатися як синтагматична структура, яка взаємодіє з мотивом приреченості («мотивне поле» [191]).

Поетичний світ у збірках «Свято небуття» та «Метафізика восени» Ю. Бедрика міфологізований. З’являється «традиційний для античності <…> прийом розщеплення “макросвіту” на Олімп (небо), Землю (світ, батьківщина, домівка) і Царство мертвих (пекло, безодня, “ніщо”)» [106, с. 140]. Проте такий поділ є досить умовним, адже митець не зупиняється на усталених способах конструювання античних мотивів, а йде значно далі. Структура його художньої реальності побудована на сюжетах, які розгортаються і на внутрішньотекстовому («тіло» мотиву [191] – сема болю), і на діалогічному рівні (прихована полеміка з читачем, Всевишнім та розмова з власним страхом, болем, відчаєм тощо), і на екзистенційному (проблема

плинності життя, творення невидимого світу істини та свободи) [100]. Виразно ці тенденції простежуються під час моделювання виміру, в якому зринає образ Сізіфа. Окрім них, Ю. Бедрик утілює декілька психоемоційних станів ліричного героя, що поступово змінюються (почуття вже не приносять даремні сподівання, вони наповнені сенсом). Перед читачем постає структурований міфопростір: *«О ні. Ти вже не труд Сізіфів – / А струмеління золоте, / Яке в протоках рим і рифів / Ядучим пломенем цвіте. / Злости ж, бісну́й, незрозуміла! / Несходженістю душі корч – / Ти маєш право. Хай од тіла / Вони летять у гніві сторч, / Бо це тобі – вночі, де танув / Склепіння скорбного ебен, / Крізь небеса у вічі глянув / Святий Рубен…»* [31, с. 36]. Ця модель наближена до міфосценарію «народження поезії» (за Ю. Вишницькою). Своєрідне «вивільнення», що відбувається «в протоках рим і рифів» слугує тут одним зі способів катарсису. В межах оновленої поетичної реальності преференцій набувають процеси цвітіння та лету. «Мотивне поле» [191] вибудовується завдяки взаємодії перезасвоєного політеїстичного мотиву з мотивом кохання. На нашу думку, риторичні фігури слугують тут внутрішніми монологами ліричного героя.

Митці трансформують образ Харона. Так, у Ю. Бедрика «тіло» [191] античного мотиву становить сема переходу (*«Я перейшов Інгул, а може, Стікс, / Який Харон чомусь оздобив мостом. / (Я не люблю приміток. З їхнім гостом / Вживається жорстокосердний ікс)»* [32, с. 39]). Автор насичує поезію номінаціями на позначення річок («міфологізуючий дискурс» [106, с. 137]), наділяє Харона здатністю створювати інший художній вимір (міст – міфологічно маркований елемент, що на імпліцитному рівні здатний поєднувати різні темпоральні та просторові площини). Для Ю. Бедрика важливе не лише нашарування інтерпретацій конкретного образу, а й способи розгортання позамовної реальності. Так, у циклі «Листи з Єлисавета», в якому зринає образ Харона, найчастіше вона конструюється шляхом поетизованої гри з символами «пізні зливи по чужих містах»,

«кажан, душа чи птах», «жовтава церква над Інгулом» [32, с. 39]), котрі в сукупності функціонують як певна модель мислення.

До речі, в поезії митця багато номінацій на позначення роздвоєності чи розгубленості, перетворень: *«О дзеркала духу – вал дев'ятий / З мертвовідображеним Нарцисом, / Світе ясний, порівну розтятий / Поміж бісом і так само бісом»* [31, с. 12]. Майже завжди дзеркало в його текстах – міфологічний елемент, який розділяє існування на світ мертвих та світ живих. Нарцис тут є втіленням того простору, який знаходиться на межі («порівну розтятий»). Ліриці Ю. Бедрика притаманна «дезоб'єктивація плюс стилізація образу, а значить, і його міфологізація, а ознаки (прикмети) його вступають в смислові ієрархічні відношення, перетворюючись на окрему кодову систему в межах конотативно-денотативного ігрового поля (одним із суттєвих інструментів гри є намагання відповісти на питання "що це?" засобами опосередкованої характеристики)» [106, с. 140].

Механізм творення античних мотивів лірики Ю. Бедрика передбачає, що для неї характерна деталізація сюжету та відсутність прямої вказівки на явище, процес чи подію: *«А Леда – циганка. / А Лета шалена – / З-між каменів кличе. / А очі відкриєш: присмерк. Селена. / (Сонце п'яниче)…»* [32, с. 25]; *«Тут Колхіда твоя… Возлюби. А проте – / Ця Медея – не келих, розбавлена кварта, / І руно твоє, отроче мій, золоте – / Струхла шкіра, що вичинки зовсім не варта…»* [94, с. 24]. Це цілком закономірно, адже «античні образи несуть у собі відбиток архаїчних уявлень та історико-побутового колориту минулих епох, а також давнє бачення світобудови» [73]. Вони не підпорядковуються традиційним законам структурування тексту, а творять позапросторову модель існування в межах однієї поетичної площини (вічність – небо; крик – море; диво – хвиля; смерть – сузір'я; приреченість – сад; сон – вода). Тому, розглядаючи ліричні тексти збірок «Свято небуття» та «Метафізика восени», можна говорити про певну системність, яка простежується на різновекторних рівнях сприйняття [100].

Особливі шари міфотворення вибудовує М. Кіяновська, яка «дослівно пропонує інкарнацію міту» [4, с. 17]. У площині «мотивного поля» [190] семи болю та свободи, притаманні її поезії, пов'язані з образом Харона. За однією з інтерпретацій у його човні немає померлих: *«При дорозі в початок – порожній Харонів пором»* [104, с. 19]. Натомість на рівні знаків і символів у ліриці авторки часто проєктується тривимірність, означена різновекторними темпорально-просторовими площинами: *«Три дороги до неба, і ті запаскуджено псами»* [104, с. 19]; *«Три яєчка в гніздечку – на троє помножений шанс»* [104, с. 7]; *«Три обіцянки сну, що по жилах тече молоком»* [104, с. 16]; *«Три присутності – в рук, три присутності – в значень і свідчень»* [104, с. 42]; *«Три обіцянки простору – міста, і світу, і Греції»* [104, с. 19].

Подекуди образ Харона зринає алюзійно (як «перевізник» або «праперевізник»): *«Хоч не в лодіях суть, а у тих, хто посміє піти… / Самовидці душі золоті й каламутні зі споду. / Перевізник в човні… Та не він мене кличе, а ти, – / Обіпершись чолом на холодну, як камінь, воду…»* [105, с. 108]. Авторка поєднує християнський міфосвіт (реінтерпретована легенда про Всесвітній потоп) з давньогрецьким. Прийом «сюжетоскладання» [145] номінований у межах тексту й самою М. Кіяновською («притча доточить притчу»). Традиційний античний образ, що взаємодіє з біблійним, у її реінтерпретації має позитивне семантичне навантаження (любов, квіти, веселі весла, човник, радість, воскресіння тощо) та функціонує в трансформованому художньому просторі: *«Люблю тебе. Це віра. Це спосіб жити, / Спосіб сукати нитку з твердої вовни. / (В Ноя, в його ковчегах, – бездонні квіти, / Ними високе небо у горах повне). / Рівно і просто: притча доточить притчу. / (Праперевізник сушить веселі весла). / Човник снує по кроснах. Я тчу – і витчу / Радість, якою знову стаю воскресла»* [105, с. 37]. Вона вибудовує художню реальність, у якій міфопоетична складова є домінантною. І. Андрусяк, аналізуючи творчий доробок авторки, зауважує: «…моделей життєповодження в дискурсі, – отих самих кістяків без

намертво вихолощеного м’яса емоцій, – насправді існує в природі не так багато, як здається, – зрештою, як і самих дискурсів. Творити їх безконечно неможливо – усі вони давно вже створені, чи й не до самого Гомера, і нам залишається лише більшою чи меншою мірою вдячна роль інтерпретаторів. Сиріч, мітотворення як таке в цьому значенні взагалі неможливе. Залишається не умертвлення, а оживлення – інкарнація: з дискурсу вибирається міт (кістяк, модель і т. д. – “матюк” на його означення хай кожен обере на свій смак), а відтак йому наново нарощуються м’язи подій, нерви мотивацій, судини логіки і, що найважче, жива кров емоцій. За логікою міту це антимітотворення, але за логікою творчості це, даруйте за тавтологію, якраз творенням і є. І ні слова про клонування – то вже постмодерн» [4, с. 17–18].

Образ Харона поширений ще в однієї представниці літературного угруповання 1990-х років «ММЮННА ТУГА» – М. Савки. Так само як і М. Кіяновська, авторка часто уникає прямих номінацій на позначення художнього образу, а використовує структуру «перевізник»: *«перевізнику мій відігрітий долонею знак / розкодує тобі заіржавлену цю пентаграму»* [173, с. 60]; *«Маєш весла і човен. Ти й перевізник у парі. / Пообіч берегів плями сонця лягають руді»* [173, с. 61]. Неоміфологічна стратегія вибудовування «мотивного поля» [191] передбачає специфічний позачасовий і позапросторовий вимір («королівство миршаве», «розтрощений вимір», «піщане дно»); сему переходу як структурний механізм поєднання декількох різновекторних художніх площин: *«І крізь товщу води, мов крізь отвір старого вікна, / Переходить цей світ»* [173, с. 61]; «додавання» до «вихідного» мотиву його «дублікату» (за Є. Мелетинським) [145], міфопоетичне нашарування та взаємозамінність концептуально важливих функціональних характеристик образів (здатність перевозити померлих поступово переходить від трансформованої античної структури до ліричного героя; катастрофізм оприявнюється засобами метафоризації): *«І вже хто і кого перевозить – / Не питай, бо підніметься буря з піщаного дна»* [173,

с. 61]; *«ця руйнація скрізь вона має подобу дітей / безтурботно малих безтурботно жорстоких і кволих»* [173, с. 60].

Давньогрецький міфосвіт реінтерпретує і Р. Скиба. Митець встановлює вектори взаємозв'язку та відшукує певні закономірності між переосмисленими античними міфами («тіло» мотиву [191] – сема тривоги). Наприклад, у вірші зі збірки «Тінь сови» сюжет розгортається в локусі річки Стікс («міфологізуючий дискурс» [106, с. 137]). Художньою канвою тексту є природні стихії та явища («мокре, тануче і хворе» сонце, «сталений» грім тощо), акустистичні елементи (ридання, звуки серенад) і ритуальні елементи (плот Харона), а також кореляція образів, що так чи інакше стосуються води (риби, чайки, Сирени). Поліфем відрізняється від традиційних уявлень, адже в контексті творення сюжету не пожирає людей, а має особливий емоційний стан розчулення (плаче), що можна потрактувати як певний обряд очищення від гріхів: «*Впадає Стікс у Чорне-Чорне море, / Де по ночах ридає Поліфем, / Де сонце мокре, тануче і хворе, / Складається з неправильних морфем. / Там звикли риби до зелених бликів, / Там звикли чайки до зелених хвиль, / Там сплять вітрила, змерхлі і великі, / З тих самих пір, з яких триває штиль… / Та прийде день і бризне грім сталений. / І буде вітер, вітер з-під і над… / І в нім забудуть злякані Сирени / Високі звуки власних сиренад… / …І лиш весло з Харонового плоту / За двісті миль до паралелі ікс / Нам нагадає із коловороту, / Що тут колись впадав у море Стікс…»* [181, с. 38]. Механізм розгортання мотиву передбачає різні способи функціонування поетичного виміру, серед яких прийом циклічного структурування тексту (на початку і наприкінці автор вводить однакові міфологічні компонети; кореляція з мотивом самотності: «по ночах ридає Поліфем», «триває штиль» тощо («мотивне поле» [191]); наявність специфічної метамови, характерної конкретно для цього автора (сонце, яке створене з «неправильних морфем»). Подекуди в основі творення політеїстичного мотиву, пов'язаного з трансформованим образом Харона, лежить сема порятунку: *«В цих хвилях*

холодних рятуйся сам. / Нема ні Харона в їх піннім плетиві. / Дістанься до дна. Адже дно – земля. / Вчепися у неї. Вгризайся у неї» [94, с. 116].

Реміфологізована реальність, характерна для художнього світу дев'ятдесятників, передбачає постійне звернення до категорії добра та зла. Особливістю лірики згаданого періоду є те, що подекуди це виявляється таким чином, що бінарні опозиції співвіснують у спільній текстовій площині. Так, в одному з віршів І. Андрусяка образи Харона, Бога, чорта, сатани творять загальний міфосюжет, за рахунок чого розширюється «мотивне поле» [191]. Поява античного виміру в межах згаданої поезії зумовлена певною літературною грою. Для митця характерний прийом міфологічної варіації. «Тіло» реінтерпретованого мотиву – сема смерті: *«півні запіяли перехрестись / танці почнуться уже із хароном / зблисне прощально сумний аметист / там де пашіло розпечене лоно»* [14, с. 30].

Підґрунтям творення трансформованих античних образів є первісне світовідчуття, що в контексті поезії 1990-х років пов'язане зі світом природи. Часто неоміфологічні системи в ліриці І. Андрусяка вибудовуються завдяки синтезу язичницьких (зокрема фітоморфних) та античних сюжетів («сюжетоскладання» [145]). Так, образ Аріадни в художньому просторі співіснує в межах моделі «людина – ліс»: *«так з пастки п'ють вуаль або вино / чорніючи над лісом безпорадним / і дерево неначе доміно / заплутається в сітях аріадни»* [12, с. 32] (триєдність «безпорадний ліс – дерево – сіті Аріадни»). Позамовна реальність слугує тут тим мистецьким пластом, на якому тримаються структурні компоненти поетичної лексики автора. Так, елементи «вино» та «дерево» набувають сакрального значення й сприймаються як частина ритуального дійства. Чорний колір символізує «абсолютну пустоту» [219, с. 531], підсилену атмосферою безвиході та плутанини.

Саме «трансформаційна діалектика» [158, с. 74] в українській поезії 1990-х років створює особливий художній простір. Один із поширених мотивів, який переосмислюється в поезії 1990-х років, – про Троянську війну.

І це не дивно, адже «у літературних обробках одних і тих самих міфологічних тем у текстах різних письменників зустрічаються однакові мотиви і герої, що ґрунтуються на близьких джерелах, тож зрозуміло, що рамки сюжету, риси характеру героїв також є спорідненими». Проте творча інтерпретація майже завжди має відмінні риси, що пов'язані з індивідуальним досвідом авторів [183, с. 43].

Докладно у своїй розвідці його аналізує Ю. Логвиненко. Науковиця розглядає поезії «Троянські ремінісценції» С. Процюка та «За овидом терпне самотній сумний рамадан…» І. Андрусяка [134, с. 55]. Цей міф реконструюється і в збірці «Тінь сови» Р. Скиби: *«Були в гнідого ноги дерев'яні. / Були в гнідого очі навісні… – / Афіною по чорному майдані / Ти мчала на троянському коні. / Губилось небо в сивих зодіаках / Десь на межі незвершеного дня… / І я тебе жалів. І майже плакав, / Що ти не вмієш падати з коня»* [181, с. 22]. Вибудовується неоміфологічний сюжет, в якому образ Афіни конкретизується шляхом накладання художніх інтерпретацій. Його можна розглядати як універсальну систему, адже «більшість традиційних образів легендарно-міфологічного походження є своєрідними психологічними типами або моделями поведінки, що відображають суттєві – як правило, екзистенційні – сторони індивідуального або колективного буття» [157, с. 4]. У контексті текстотворення Афіна постає домінантним елементом в бінарній опозиції «війна – кохання», а троянський кінь набуває тотемістичних ознак. Це пояснюється тим, що характерною рисою творчості Р. Скиби є використання різних знакових систем, структур осмислення художньої дійсності, які безпосередньо пов'язані з міфологічним світоглядом.

Різновекторні художні стратегії для реінтерпретації політеїстичого світу яскраво простежується у збірці М. Брацило «Я зроду тут живу», до якого ввійшов «найбільш ранній (1989 – 1999 рр.), не оприлюднений за життя поетеси, невідомий читачу поетичний доробок» [52]. Одним із найцікавіших текстів у цій книзі, на наше переконання, є міні-поема

«Антична осінь» (Тінь Хроноса). Міфосценарії [60] авторки мають різні варіативні схеми, в центрі яких опиняються давньогрецькі образи (Геба, Геліос, Хронос, Персефона, Гея, Аїд, Лето, Прометей – «ядро» [191] мотиву).

Механізм розгортання передбачає декілька етапів художнього переомислення. На рівні образної структури традиційні уявлення, що побутують у світовій культурі, трансформуються. З'являється авторське конструювання поетичної реальності. Наприклад, Геліос – не просто бог сонячного світла, він змінює пори року, створює осінь у «невмирущості проміння» [52, с. 153]; Геба «розсипає землею крихкі сонцепам'ятні квіти» [52, с. 153]; Прокна не мститься чоловікові («тепер не треба вбивати сина» [52, с. 157]) за те, що той скривдив її сестру Філомелу (як це було за античним сюжетом), а «винна сама» [52, с. 161] тощо. Художня функція розширення авторського інтерпретаційного діапазону передбачає стратегію введення цих образів завдяки багатовимірності [101, с. 42].

Лірична героїня постає в образі сумної Філомели, у якої «хітон розірвався і вицвів», «кінь схуд», а сама вона плаче: *«Інкрустую сльозами шлях – / і стає золотою земля»* [52, с. 154]. Відповідно до сюжету М. Брацило, події нагадують трагедію (є сцена, куліси, балкон, партер, актори, глядачі, юрба, різна театральна атрибутика). Темпоральна та просторова організація тексту передбачає поділ на світ живих і світ мертвих *(«Але в царстві мертвих / усе роздають по заслугах»* [52, с. 160]); часто залежить від акустиних явищ (рипіння, регіт, крик тощо), які творять особливий утаємничений простір, де превалюють семи тривоги, смерті та зради («тіло» [190] мотиву): *«І рипить / золота-золота колісниця»* [52, с. 154]; *«Істерично регоче Лето»* [52, с. 154]; *«І регочуть п'яні балкони / над сльозами повії»* [52, с. 154]; *«А ви сміється! Нікчеми! / За сміх, недобрий і темний / смертним належить кара»* [52, с. 155]; *«Кричи ж останнім зойком голосніше, / Моя стара, поламана кіфаро!»* [52, с. 162]. Художній світ має декілька «міфологізуючих дискурсів» [106, с. 137], навколо яких

розгортається сюжет, зокрема зринає річка Стікс і храм Кіпріди. Цікаво, що образ Хроноса хоч важливий у загальній образній системі, адже пов'язаний з хронологічним виміром лірики, проте його функція в тексті стає краще зрозумілою лише наприкінці поеми, де він зазнає перевтілень (діада «людина – божество»): *«Глядачу не слід відчувати провину. / Тим більше, що вже бісували двічі, / до того ж видно у світлі останньої свічки, / як Тінь Хроноса повільно стає Людиною»* [52, с. 175]. Поширений прийом, що сприяє структуруванню трансформованого політеїстичного простору, – повторення, що полягає у використанні спільних колористичних ознак у межах однієї текстової площини («чорна-чорна казка омели» [52, с. 154]; «чорні-чорні у нього сни» [52, с. 157]; «на чорнім полі безкраїм» [52, с. 157]; «біль мій, чорноокий і незрячий» [52, с. 162]; «чорна-чорна казка» [52, с. 164]).

Окрім згаданих міфоструктур, у поезії авторки зринає реконструйований образ Ікара. «Тіло» [191] мотиву – сема пошуку («*Звівши з батьком з мармуру палати / Я шляху до неба не знайшов»* [52, с. 29]) та переходу (відстань – чужина – шлях до неба – смерть за мить наближення до щастя), що функціонує на декількох художніх рівнях: монологічному, де в центрі опиняється сонце як ритуальний елемент, пов'язаний з бінарними опозиціями любові та смерті, що в контексті поетичної реальності авторки стають взаємозалежними (*«Здрастуй, сонце! Я тебе кохаю»* [52, с. 29]; *«Сонце! Я наблизився до тебе / Ти – в мені… І я тебе кохаю!»* [52, с. 30]); образному, де небесне світило є співтворцем неоміфологізованого простору (*«Ти, як матір, пестило мене / І, мов квітку, в променях зростило»* [52, с. 29]). Міфопоетична складова на рівні сюжетотворення – художня модель, у якій море – двійник неба, а «мотивне поле» [191] вибудовується у межах амбівалентних часопросторових структур: *«Хай же розстилається без краю / Море, як двійник ясного неба»* [52, с. 30].

Таким чином, політеїстичний міфосвіт М. Брацило має в основі античні образи (Геба, Геліос, Філомела, Хронос, Персефона, Гея, Аїд, Лета, Прометей, Ікар, Прокна). Серед основних трансформаційних прийомів і

художніх функцій, що простежуються в ліриці, можемо виокремити такі: авторське міфологізування, розширення інтерпретаційного діапазону, багатовимірність, повторення [101, с. 43–44].

Висновки до третього розділу

Неоміфологічна естетика творчості дев'ятдесятників означена залученням традиційних образів і сюжетів, котрі зазнають мистецьких трансформацій. Поети вибудовують політеїстичну художню модель, яка підпорядковується особливостям архаїчного мислення. У ній функціонують фітоморфні, зооморфні, космогонічні й античні структури. Автори заглиблюються в пошук власної первісної сутності, у їхніх текстах зринають і реінтерпретуються образи природи, богів, чудовиськ.

Реконструйований міфосвіт набуває сакрального значення, а тварини, рослини, природні явища, стихії сприймаються як живі істоти (прийоми «олюднення», «одухотворення»). Відповідно до «трихотомічної моделі мотиву» (за А. Тимченко), «ядро» – усталена язичницька семантика, а також сукупність уявлень, що побутують у культурі (комедія «Сон літньої ночі» В. Шекспіра; драма-феєрія «Лісова пісня» Лесі Українки; балади «Утоплена», «Лілея» Т. Шевченка; повість «Тіні забутих предків», новела «Intermezzo» М. Коцюбинського; вірші «Змія», «Півень», «Ліс», «Ранній вітер» Б.-І. Антонича та ін.). Одна з домінантних міфоструктур – «людина – природа» (інколи розкладається на «людина – сад», «людина – ліс», «людина – степ») у текстах дев'ятдесятників зреалізована семами болю і туги (В. Махно, І. Андрусяк, О. Галета), самотності (М. Савка, М. Кіяновська), кохання (М. Брацило, О. Куценко) та ін. («тіло» мотиву).

Авторське міфологізування пов'язане з третім шаром – «мотивним полем»; ґрунтується на синтезі елементів «внутрішньої енциклопедії» (за В. Єшкілєвим), архетипізації художнього виміру, явищі антропоморфізму та способу опосередкованої номінації, введенню в тексти неоміфологізованих образів (останній Хо, Місячний Кіт, королева з зеленими кістьми, Панна-

Літо, батько Лунь, Тінь Сови, царство лавандових фей, сад негаснучих єнотів, країна Кульбабія, Кобиляча Голова, країна холодних світил та ін.), імен відомих персонажів літератури та фольклору (Телесик, Шехерезада, Буратіно, Лис, Попелюшка), що слугують «міфологізуючим дискурсом» (за М. Кіяновською). Усе це сприяє створенню оригінальних сюжетів.

Для лірики 1990-х років характерне явище тератоморфізму, що найяскравіше виявляється на рівні образної структури (стооке й стовухе зайченя, стоока ніч, триока змія, стоока прірва, шестикрилий кажан, стооке й стокриле Диво, людиноока змія, однорог). Космогонічні мотиви в ліриці митців часто побудовані на полісемантичних міфосценаріях «народження слова», «народження поезії», «народження звуку» (за Ю. Вишницькою).

Античний міфосвіт пов'язаний з багаторівневими механізмами розгортання політеїстичних мотивів, у яких зринають амбівалентні образи Харона, Медеї, Ікара, Хроноса та ін. Їхня усталена семантика, а також синтез уявлень – сюжети зарубіжної і української літератури (поема «Одіссея» Гомера; п'єса «Троїл і Крессіда» В. Шекспіра; драматичні поеми «Кассандра», «Іфігенія в Тавріді», «Оргія» Лесі Українки; поема-балада «Скіфська Одіссея» Л. Костенко; поема «Кавказ» Т. Шевченка; цикл «Античні ремінісценції» Е. Андієвської та ін.) слугують «ядром».

Поети 1990-х років розширюють інтерпретаційну парадигму традиційних міфоструктур (нашаровують, взаємозамінюють, доповнюють). Наприклад, для мотиву, в якому задіяний образ Сізіфа, «тіло» – семи страждання і страху (М. Кіяновська), смерті й чекання (Г. Крук, Ю. Бедрик, С. Жадан), вибору та повторення (І. Андрусяк). «Мотивне поле» в цьому випадку вибудовується шляхом зооморфізації («зайченя з усмішкою Сізіфа»), міфологічного структурування простору, творення «повсякденного міфу» (М. Кіяновська); поєднанням античного міфосвіту з християнським: діад «Сізіф – Еммаус, «Сізіф – Голгота» (Г. Крук, С. Жадан); взаємодії з мотивом кохання (Ю. Бедрик) тощо. Для художнього світу митців характерна багатовимірність, циклічність, постійне звернення до категорії пам'яті,

позапросторовість, «абсурдизація» поетичної реальності (за А. Камю), позачасовість, «сюжетоскладання» (за Є. Мелетинським) та ін.

РОЗДІЛ 4
ФУНКЦІОНУВАННЯ МОНОТЕЇСТИЧНИХ МОТИВІВ У ЛІРИЦІ 1990-Х РОКІВ

Художні прийоми структурування поетичного простору в текстах 1990-х років пов'язані з використанням митцями цього періоду різновекторних сюжетів. Вони мають інтертекстуальну основу й розгортаються таким чином, що неоміфологічна складова оприявнюється шляхом реінтерпретації традиційних образів та їхньої взаємодії у межах багатофункціональних художніх систем. Для лірики дев'ятдесятників характерні не лише політеїстичні мотиви, де язичництво стає певним культурним і естетичним тлом, а й монотеїстичні. Відмінність полягає в особливостях світовідчуття, своєрідності мислення, розуміння людини та вищих сил. Професор В. Балух зазначає: «У монотеїзмі Бог розглядається як Творець світу і людини, який не забуває про своє творіння, а продовжує підтримувати його своєю владою і мудрістю. <…> Всевишній не лише створив матеріальний світ й існуючий у ньому порядок, але й встановив моральні вимоги, яким людина повинна підкорятися. У межах цих моральних цінностей існує і суспільний устрій, де все в руках Божих. Бог святий – вищий і єдиний у бутті та значенні, що за природою своєю відрізняється від людини, його можна пізнати лише як "misterium tremendum" ("сповнене благоговіння таїнство"), оскільки до цього таїнства людина наближається, відчуваючи одночасно почуття огиди і потягу, любові і страху» [18, с. 6]. Ми будемо виходити з того, що монотеїстичні мотиви в поезії дев'ятдесятників – це художня модель світогляду, у центрі якої – «Бог і Всесвіт» [18, с. 6].

Найяскравіше у творчому доробку поетів 1990-х років актуалізовані трансформовані християнські образи та сюжети. Особливу увагу на них у своїй науковій розвідці звертає Ю. Логвиненко. Дослідниця зауважує: «Характерна християнська лексика (стигми, вавилонські ріки, свічі, хрест,

рай, паломники, цвяхи, пророцтва, провина й покута, молитва, суєта, Ноїв ковчег, жертвенна кров тощо) доволі часто зустрічається в поетичних текстах 90-х рр. Це справляє враження окремих хаотичних уламків колись цілісного християнського дискурсу, сьогодні, як і весь світ, зруйнованого і спотвореного. А подекуди й вивернутого навпаки. Цей зруйнований релігійний космос ще має сліди колишньої цілісності й чистоти (образи Діви, Авеля, ангелів, Ісуса Христа, Марії), тепер утраченої. Жертовність виявляється не просто безсилою, а взагалі непотрібною. Абсурдною так само, як і саме поняття Бога, Божої справедливості у світі, що неухильно руйнується» [133, с. 59].

Творчий доробок однієї з представниць покоління 1990-х років аналізує О. Росінська. Вона зауважує: «Особливої уваги в поезії М. Кіяновської потребують структури простору, що за своєю будовою становить певний символічний відбиток космосу, всесвіту, зокрема біблійного простору розгортання певної сакральної події, з одного боку, і здійснення конкретної події особистого існування, з іншого. Простір у художньому світі поезій авторки можна умовно визначити через протиставлення сакрального й профанного, однак це протиставлення не категоричне тому, що символічні просторові означення, як правило, амбівалентні» [171, с. 140].

Проте, на наше переконання, монотеїстичний аспект поезії 1990-х років не обмежується трансформованими біблійними сюжетами як відокремленим мистецьким явищем. Християнський міфосвіт функціонує у межах мотиву мандрів/блукань. Таке розрізнення трапляється в текстах дев’ятдесятників і пояснюється семантикою двох понять. Якщо мандрівка – пошук себе, свободи, любові тощо, хоч іноді з певним трагізмом чи розчаруванням, проте з позитивним значенням, то блукання, як правило, має негативну конотацію, що пов’язана зі смертю, болем тощо. Хоча часто ці явища в їхній ліриці є синонімічними.

У всі періоди становлення української літератури поети зверталися до художнього осмислення подорожі [38, с. 231]. Вона слугувала не лише

певним естетичним джерелом натхнення та можливістю отримати враження, досвід. Розгортання в текстах мотиву мандрів/блукань сприяло розширенню кордонів (географічних, емоційних, тілесних, лексичних), культурного простору, моделей мислення. Не є винятком і лірика дев'ятдесятників. Для неї характерні динамічні сюжети, пов'язані з дорогою, свободою, поверненням, втечею, зустрічами. Нам же видається доречним проаналізувати цей мотив в контексті християнських моделей мислення, що притаманні для української поезії 1990-х років. Подорож для поетів кінця XX століття – невід'ємний елемент художнього світу, що лежить в основі авторського міфотворення [98].

Різним аспектам мотиву мандрів/блукань в українській літературі приділялася увага в розвідках Л. Божко, Л. Корівчак, О. Максимчук, Ю. Полєжаєва, Я. Цимбал, С. Чорноус та ін. Окремо розглядалася подорож у ліриці С. Жадана та Р. Мельникова (засновників харківського літературного угруповання 1990-х років «Червона Фіра»). Так, Т. Гундорова аналізує ситуацію кінця XX століття із погляду «постмодерної бездомності»: «Можливо, найвиразнішою метафорою, яку запропонував Жадан, можна вважати бездомність. Бездомність – це й безкінечні мандри, і втрата довіри до світу дорослих, у яких водночас із перебудовою проявилась і власна невкоріненість у буття. Звідси народжувався панк – культура інфантильних дорослих чоловіків, які граються в дитячі ігри» [72, с. 167]; О. Шаф інтерпретує мандри й бездомність у контексті гендерної поетики: «Саме в маскулінній творчості, найяскравішим представником якої є Сергій Жадан, ситуація мандрів провокує "бездомність" (життєва сфера героя не локалізується в конкретному місці, а постійно переміщується разом з ним, зумовлюючи його особистісну еволюцію) та "безпритульність" (ціннісні пріоритети героя сфокусовані на ньому самому, а не на рідних, звідси його егоцентричність, з одного боку, та самотність, непотрібність – з іншого)» [215, с. 92]; А. Біла досліджує поезію С. Жадана, спираючись на систему його цінностей і зауважує: «Межі, кордони, пороги – один з найулюбленіших

поетичних рядів С. Жадана. Ряд символізує *прагнення* дороги, руху (часто обігрується як ще одна ментальна риса українців) і неможливість переступити через власну пасивно-консервативну етнопсихологічну детермінованість…» [34, с. 37; курсив авторки]. І. Борисюк зіставляє мандри у творчості С. Жадана з танатологічними мотивами: «Смерть – це тільки продовження мандрівки, хоч і значно тривалішої: недарма Жадан акцентує на такій деталі поховального обряду, як плата за перетин ріки між світом живих і світом мертвих. Смерть є сестрою, бо знайома і навіть рідна, адже потойбіччя – це не фініш, а продовження шляху. Смерть є коханою, бо втілює об'єкт бажання: те, чого прагнеться, завжди лежить у площині потойбіччя. В єдиний образ тут злиті кохана-смерть, кохана-земля і смерть-дорога» [50, с. 97–98].

Натомість К. Борисенко пов'язує поезію Р. Мельникова з бароковими традиціями й звертає увагу на її наповненість певними кольорами: «…провідним у текстах автора є "заблукалий" ще від барокових часів мотив подорожі. Сиріч, пошуку, і найімовірніше – пошуку істини. Це випливає уже бодай із семантики кольорів, "розлитих" по сторінках книжки. Тут виразно переважають сині і жовті тони, які, відповідно, символізують найвищу мудрість та наближення до неї» [47, с. 15]; О. Соловей – із мотивом дороги та «ностальгії за славними мандрівками минулого» [182, с. 171]. Л. Ушкалов також говорить про традицію й робить акцент на лексичній довершеності лірики: «Пошук розради у слові навертає поета до традиції. Час од часу мельниківська мандрівка вбирається, зокрема, в шати старозаповітної історії Йони: кит, "царство рибини", Ніневія» [201, с. 13]. Утім, на сьогодні ще не маємо цілісного уявлення про мандри/блукання в поезії 1990-х років, та й відсутні розвідки, де аналізується цей мотив у інших представників дев'ятдесятників (за винятком поодиноких згадок) [98].

Вихідною точкою подорожі в ліриці 1990-х років є рух (звідси насиченість текстів лексемами на позначення процесу). Це пов'язано, перш за все, з тим, що поезія цього періоду спрямована на різновекторні зміни

(ідейно-тематичні, соціальні, культурні, естетичні, ціннісні), адже з'являється в час, коли Україна стає незалежною державою. Рух як художній компонент творення мотиву мандрів/блукань зіставляється з природніми явищами, почуттями, станами, уявою, спогадами, снами: *«зірка першого снігу до ніг упаде / я – ніде»* [121, с. 9]; *«Я розводив мости. Не палив. Банально розводив»* [31, с. 36]; *«наврочили – я пас чужих дітей / і зиму відгороджував від стайні»* [1, с. 30]. Можна лише припустити, в якій саме темпоральній площині відбудеться чи відбулася дія, а також що цьому передує, проте вже першим реченням автори починають створювати художню ситуацію, у центрі якої – дія (падати, вимірювати, розводити, наснитися, пасти, відгороджувати тощо) [98].

Мотив мандрів/блукань у поезії дев'ятдесятників передбачає різні механізми розгортання. Він зринає не лише як модель мислення, яка функціонує завдяки прямим номінаціям (*«А промінь мандрував до кращих скиній»* [31, с. 60], *«липові сни відцвітають / і сонце / мандрує / на північ»* [121, с. 29], *«І мандрують всюди за ним / Тільки небо яснопрозоре, / Тільки вогнища дим, / Тільки вітер, що кличе зливу / У бездонні лона хмарин, / Тільки очі сумної діви, / Що як теплий бурштин»* [173, с. 10], *«Кому вони завинили, що їхнє життя у мандрах / пам'ятають вицвілі години і рослини?»* [142, с. 36], *«І в мандрах своїх між напівноворічних прикрас / Ми знову стрічаємо від цигарок недогарки, / Що їм уже тиждень, як ми їх пустили з десниці – / Так пізнане нами завжди повертає до нас»* [32, с. 54], *«то сповзаючи з континенту по проекції поліконічній / домандровують з Місісіпі до Гольфстріму і до Бермуд»* [32, с. 57], *«Ті, що мандрують самі / по океанах землі, / по океанах неба, / не можна назвати їх, / не можна забути їх – / самих для себе»* [185, с. 48], *«Чи то душа загубилась на тому світі, / Чи між людьми заблукала – / яка різниця?»* [176, с. 16], *«табунами блукають отари і несть їм числа»* [1, с. 3], *«Тіні пірнають в глибини оман, / шепіт їх Вавелем днями блукає»* [57, с. 20], *«Починаю блукати / дорогами вичовганої імперії»* [64, с. 30], *«Ми заблукали, і нема назад / Ні крику, ні рятунку, ані втечі* [109,

с. 21]), а й за допомогою тематично споріднених: минати (*«А ніч минала»* [6, с. 83]), втікати (*Скарабеї втікають. / Фараони лежать і гаснуть»* [64, с. 56]), повертатись (*«Я вийшла з безконечних повертань – / Готуй на ложе теплу шкіру лисячу*» [173, с. 22], *«Я вертаюсь надвечір у світ, де відстояні хащі, / Де розгойдані птиці – і з ранки вода цебенить»* [109, с. 15], *«Дороги ткали путь вертання»* [57, с. 77], *«Повернення / Тривалі і страшні»* [64, с. 15], *«Народжена із зоряного степу, / Я знову повертаюся туди»* [52, с. 19]).

Функціонування мотиву мандрів/блукань у текстах цього періоду зумовлене міфопоетичною естетикою, що простежується у зв'язках не лише з трансформованими біблійними образами, а й безпосередньо з образом Бога. Як зазначає Ю. Логвиненко: «Підставою для багатьох міфологічних структур є Біблія – потужне культурологічне джерело для світового мистецтва загалом та літератури кінця XX ст. зокрема» [133, с. 58]. Поезія дев'ятдесятників означена заглибленням митців у біблійний світ, де рух хоч і співвідноситься з болем та стражданнями, проте є важливим способом пізнання своєї сутності [98].

Основний спосіб розгортання мотиву – поетапне нашарування лексичних рядів, що структурують художній простір: сліди – літери – сарана – дар гори – палець – півонії – тиша – сад (І. Андрусяк) [1, с. 20]; коло – траєкторія – зустріч – шлях – спіраль – небо – гра на сопілці (Ю. Бедрик) [31, с. 19]; небо – тополі – сонце – тумани – луги – осики – тіні – дотик – Ти (В. Виноградов) [57, с. 11]; бетон – цегла – скло – світло ліхтарів – зорі – ранок – небо – немовля (О. Галета) [64, с. 27]; спалахи – шлях – хтось – кімнати – степи – сни – ніч – повітря – стіна – відчай – ти (С. Жадан) [90, с. 44]; Сонце – небо – місто – вулиці – проспекти – тротуари – тіні (Р. Мельників) [149, с. 9]; віск – вії – дерева – смерть – птахи – дітлахи – сади – солов'ї – зорі (М. Кіяновська) [109, с. 100]; сніги – вірші – тінь стріли – звір – слово – старий брук – постріл – сніги і вірші (Г. Крук) [120, с. 18]; пан – капелюх – зустріч – дощ – парасолька – притулок – окуляри (О. Куценко)

[121, с. 27]; вежа – світило – дім – стіни каплиці – черниці (М. Савка) [173, с. 8]; літо – асфальт – листочок – сонце – каміння – кімната – ганчірка – я – скибка місяця – зірка (Е. Свенцицька) [176, с. 17]; пагорб – години і рослини – час – осіння земля – політ – тінь – шлях – повітряні струмені (В. Махно) [142, с. 36]; океани землі – океани неба – місяці – рука – гординя – вони – двері (І. Старовойт) [185, с. 48]; ніч – листи – світи – листоноша – час – дим – уривки рим – смерть – листи – дім (М. Брацило) [52, с. 48]. У кожній структурі помічаємо безпосередню (Ти, я, вони, немовля, листоноша, дітлахи, пан, хтось, черниці та ін.) чи опосередковану (капелюх, окуляри, гра на сопілці, листи, слово, тіні, палець, лист тощо) участь ліричного героя (героїні) у творенні сюжетної канви, адже «міфосвіт (чи світоміф) постає як світ “олюднений”, позначений людською присутністю, навіть не стільки *при*-сутністю, скільки причетністю людини до виявлення його суті» [63, с. 11].

Неодноразово з’являється образ вигнанця/чужоземця: *«Вигнанче, / хитання човнів – ритуальний танок»* [120, с. 5], *«Чужоземні й чудні, / Ледве товпляться в брами»* [31, с. 46], «*І сочив крізь палітру, крилом означивши подив, / Неземний іноземець, канцелярій божистих клерк»; «Іноземче, збирачу содому і перламутру», / Сольний кревнику птаха, пролитого дзвоном з блях, / Ви повірили, мсьє, чорно-бурої ночі хутру. / Ви заборсались надто в провінціях і нулях»* [31, с. 36]. Лірика дев’ятдесятників «постає ареною трансформацій міфообразів» [106, с. 135] (за М. Кіяновською). Багаторівневому художньо-естетичному структуруванню тексту сприяє віднайдення й декодування нових значеннєвих відтінків. Вигнанець може сприйматися і як творець нової художньої реальності, і як людина, що заблукала в собі (стани приреченості, розчарування, духовного очищення та як результат – вивільнення), і в контексті дуалізму особистості (добро – зло, кохання – ненависть, покірність – непослух, щирість – лицемірство), і як ремінісценція на біблійний сюжет (Содом і Гомора).

Тут, на нашу думку, доречно зауважити, що хоч мотив мандрів/блукань у ліриці дев’ятдесятників і має християнське підґрунтя, іноді він

розгортається також завдяки структурно-системним зв'язкам християнських та язичницьких сюжетів (звідси міфологеми вогню, води, певні ритуальні дії – танці, спів, голосіння тощо). Рідко в поетичну канву тексту вплітаються і мусульманські образи (наприклад, Азраїла: *«Навіть кара і смерть, навіть змучений той Азраїл, / Що вцілів і загинув після першого в небі погрому»* [109, с. 32]). Їхня конотація пов'язана з мотивом втрати та індивідуальним травматичним досвідом, зіставляється з метафізичними вимірами кохання [98].

Подорож у поезії 1990-х років зринає в різних відношеннях часу й простору. Цілком погоджуємося з думкою О. Галети: «Література як жива міфотворчість не є ані відтворенням минулого (абсолютна консервативність), ані створенням майбутнього (абсолютне новаторство), а – пересотворенням сучасного, котре взаємовизначає минуле і майбутнє і ними ж взаємовизначається» [63, с. 11]). Зважаючи на це, мандри спрямовані на пошук істини: *«Шляхом битим, а не кам'янистим / У юрбі, що плентала до істин, / Ти ішла по істину свою»* [121, с. 20]; пошук дому: *«Отож-бо – осінь починається, / Життя хитається, згинається, / І до землі, бездомне, тулиться, / Ночами чорними, зіщулившись»* [176, с. 8], *«Щось шепочу, ловлю уривки рим, / І доки смерть собі не напророчу – / Чекаю на листи і свій шукаю дім»* [52, с. 48]; пошук усамітнення: *«На линві розм'яклого місяця / довго і вперто / шукай собі тривкості – світлої самоти»* [120, с. 7], *«У притулку на трьох / я шукала самотної ніші»* [120, с. 28]); пошук притулку: *«Шукаєм притулку. Вокзали. Двори. / Кав'ярні. Будинки з очима скляними»* [173, с. 38]; *«Тільки Смерть блукає тут, незрима, / Але й їй притулку не знайти»* [52, с. 20]; пошук спасіння: *«Осіннє місто, дощ пішов шукати панацей»* [109, с. 95]. Хоча трапляється і так, що шукання ліричних героїв марні: *«І ніде / Нема того, чого ти тут шукаєш»* [176, с. 17].

Ці різновекторні рівні об'єднує наскрізна інтенція, притаманна для дев'ятдесятників, – знайти себе [98]. «Пошук власної ідентичності, – зауважує Н. Лебединцева, – характерний для всієї української поезії 90-х рр.,

уже є достатнім свідченням того, що література змінює свій курс, що властиве в минулому тяжіння до традиції, яка живить народну свідомість і зберігає основні національні набутки, аби передати їх наступним поколінням, не може повністю задовольнити самих митців. Інакше кажучи, 90-ті – той момент, коли підсвідомі імпульси, інтенсивність яких посилювалася протягом усього ХХ ст., досягли рівня свідомості і знайшли своє художнє виявлення» [125, с. 45].

Для більш глибшого аналізу мотиву мандрів/блукань в українській ліриці 1990-х років доцільно, на наше переконання, скористатися «трихотомічною моделлю мотиву» (за А. Тимченко) [190; 191]. «Ядром» [191] будемо вважати синтез уявлень: сюжети, що на різних рівнях корелюють із мандрами/блуканням: поема Данте «Божественна комедія», трагедія Й.-В. Ґете «Фауст» (які, до речі, неодноразово інтертекстуально зринають у дев'ятдесятників, зокрема в творах М. Кіяновської, М. Савки, Ю. Бедрика, Е. Свеницької: *«За колами вогню – останнє коло раю»* [105, с. 62]; «*Нетверезим старечим кроком / Починаєш дев'яте коло»* [173, с. 69]; *«Усміх утерши, німо і чинно, / Міряйте пустку рівними кроками. / А в комірчині плаче дитина. / Тяжко вам, Фаусте. Зимно вам, докторе»* [173, с. 72]; *«Припаду до Ваших крил, / І в секунду стану прахом – / Мефістофелівським страхом / Я боюсь магічних кіл…»* [32, с. 43]; *«І в тонелі життя / щось химерне й бридке мерехтить. / Маргарита із Фаустом / завше можуть змінятись місцями, / А дитина і справді померла, / її вже нема»* [176, с. 55]), романи Д. Дефо «Робінзон Крузо», Джека Лондона «Серця трьох», І. М. Бенкса «Міст», Д. Керуака «На дорозі», Г. Гессе «Степовий вовк», Дж. Свіфта «Мандри Гуллівера», цикл «Мандрівні елегії» М. Вороного та ін.; переносне значення мотиву (справляти мандри, заблукати в трьох соснах, блукати манівцями, блудити очима, не близький світ топтати тощо) [97].

Окрім того, як ми вже зазначали, мандри/блукання функціонують у межах реінтерпретованого монотеїстичного міфосвіту («ядро» [191] –

усталена семантика біблійних образів, які трапляються в текстах (Каїна, Адама, Єви, Йони, Юди та ін.), а також пов'язані з ними літературні сюжети (роман «Майстер і Маргарита» М. Булгакова; трагедія «Гамлет» В. Шекспіра; містерія «Каїн» Дж. Байрона; поетичний цикл «Давидові псалми», поезія «Ісаія. Глава 35» Т. Шевченка; поеми «Смерть Каїна», «Мойсей» І. Франка; драматичні поеми «Одержима», «Вавилонський полон», «На руїнах», поема «Самсон» Лесі Українки; роман у віршах «Маруся Чурай», цикл «Давидові псалми» Л. Костенко; роман «Сад Гетсиманський» Івана Багряного; вірш «Візія» Є. Маланюка тощо). Відповідно, в основі «тіла» [191] мотиву та «мотивного поля» [191] – трансформація християнського міфосвіту в поетичних текстах дев'ятдесятників, художні особливості його оновленої семантики, зв'язок з іншими мотивами тощо.

В. Виноградов зауважує: «Біблійні мотиви з'являються частіше, ніж у поезії попереднього десятиліття, згадуються більш "всує" і менш обережно вплітаються в метафори. Можливо, це пояснюється не тільки ренесансом релігії на наших теренах, а й тим, що 80-і жили в передчутті здійснення апокаліптичних видінь, що виразно простежується у творчості В. Неборака, а 90-і, увійшовши в період економічних потрясінь, розпаду імперської духовної та матеріальної інфраструктури, звільнились від напруги очікування, ототожнивши видіння з усеосяжною кризою» [56, с. 78]. Для художнього світу цього літературного покоління характерне багатовекторне метафоризування, що ґрунтується на переосмисленій християнській емблематиці.

Так, у ліриці Р. Мельникова алюзійно зринає легенда про Всесвітній потоп («ядро» [191]). «Міфосценарій» [60] автора передбачає, що в центрі художньої ситуації опиняється «осінній месія», який у межах поетичної реальності «блукає дахами»; порятунком для ліричного героя слугує «сув'язь надії». Подекуди мотив мандрів/блукань у текстах функціонує як певна модель мислення, що ґрунтується на семі переходу («тіло» [191] мотиву): *«Помаранчі млинів з шиб відлітають у вирій / З шиб тих будинків де крівля*

постійно тече / І де блукає дахами осінній месія / Щоби прокинутись вранці холодним дощем / Вранці залишить під'їзду відчинені хвилі / Сув'язь надії – мій прапрадавній ковчег / Вслід помаранчам повз мури і вежі і шпилі / Й небо розріжуть / дзвініці / наших очей» [149, с. 53].

Неодноразово в поезії простежується образ Йони («ядро» мотиву [189]), що за сюжетом довго знаходиться «в череві кита». У контексті реінтерпретованої міфологічної структури він «маленький» і «сивий», складає «при свічах молитву амфор смерті»; текстологічно пов'язаний з образом Назона: *«На роздоріжжі діжі – котиполе неба / Ти, Йоно, в череві кита добу вже третю / Складаєш при свічах молитву амфор смерті / У плин словес мисливця Ягве гобеленний»* [148, с. 10]; *«Кохати коханок коси і коней / їсти кокоси і споглядати / Як сота зоря пада на грати / Ніневії спалахом тихим скону / Останніх туземних солдатів, / Щоб потім прокинутись сивим Йоною»* [148, с. 24]; *«Сезон дощів, маленький Йоно, / І Європа / далеко так, / Ніби лінії на долоні / Ловлять / сонячного кота, / Чи кита? / – вагітного Тобою»* [148, с. 45]; *«У вигнанні вірші писати / Почуватись сивим Назоном / Зустрічати мовчки пасати / Полювати вночі бізонів / Власне, що ще сказати можна – / Все це зіпнуте словом "наче" / Я твій Йона, маленький Боже, / Я сто років Тебе не бачив»* [148, с. 35]. Художній світ має декілька «міфологізуючих дискурсів» [106, с. 137] («острів зими і текстів», Ніневія, Європа, «пустеля келій»), у межах яких вибудовуються неоміфологічні моделі світобачення. Вони співвідносяться з семою пошуку («тіло» [191] мотиву). Механізм розгортання мотиву мандрів/блукань передбачає кореляцію з образом Лота: *«Залишаєм країну / з останніми валками галлів / Залишаєм на попіл / як то вже зробив колись Лот»* [148, с. 16]. Митець створює різні шари сюжетотворення, у яких структурні елементи часто пов'язані з відсутністю домівки та шляхом («вигнання», «далеко так», «роздоріжжя», «три ока світлофора», «котиполе неба», «зустрічати мовчки пасати», «подорожній», «перехрестя», «взую асфальт», «червона валізка», «бруду вагонність», «блакитний спалах трамвая», «ранок подорожнього»,

«розхристаний потяг», «потертим вагоном», «глек подорожнього», «проспектами юності», «з вікон трамваїв» [148; 149]), а також молитвою [148, с. 16; 17; 37], яка слугує сакральним елементом віднайдення своєї ідентичності та пошуку порозуміння зі світом.

На думку А. Білої, «Царство рибини, до якого веде спіраль “Подорожі” (гріх, смерть, каяття, екзекуція, проща, прощення та ін. опори біблійної притчі, кинуті на дно тексту – за певних обставин і підтримки місцевого католицької громади, як то було з “Великою Гармонією” Антонича, автор матиме шанс заявити про доробок релігійної лірики), – насправді це западання в себе-Йону-кита-Бога-тексту, яке іноді рятує, а іноді буває впольоване Великою рибою “мозку поміж стиглість сім’я / Словес твоїх: кита і котиполя діжі / На жереб смерку молитов свічей і тіней...”» [35].

Категорія пам’яті, що в ліриці митця є однією з домінантних, зреалізована елементами на позначення спогаду (*«...коли б / не трамвай, / що залишив / лише / спогад / колією / вздовж зупинки / ...»* [148, с. 30]); дзеркала (*«Але / ніхто не знав, / що / уламки / розбитого дзеркала – / все, / що залишилося / від / країни / мандрованих дяків»* [148, с. 14]); павутиння (*«Весна починається з горища – / І падає першовеснь-промінь / На павутиння квітів й віршів / Через різьблені сни віконниць»* [149, с. 31]), а також безпосередньо образом мандрівника, який зринає у тексті «з відбитками часу на лобі і скронях» [149, с. 50].

«Дві складових Мельникової гіперметафори, що створюють “прецедент мандрівки за схожістю”, – слушно зауважує І. Андрусяк, – уособлені Йоною і Назоном. <…> Єдина відмінність: відстань для Йони є виміром фізичним, він відчуває зміни “архетипного пейзажу” поза ковчегом своєї “келії кита”, але бачити їх неспроможний – мандрівка “без вікон і дверей” уможливлює хіба внутрішні зміни, стосовно яких невідомо навіть, чи адекватні вони змінам зовнішнім – у “світі поза черевом-ув’язненням”. Для Назона ж відстань є виміром часовим, а тому зміни для нього – та ж одноманітність, яка є китом для Йони. Його мандрівка почалась, не почавшись: “*Я сто років*

Тебе не бачив / Мабуть небо пішло за місто”. Але про те, що зміни як для одного, так і для іншого відбуваються суголосно, що світ “у череві кита” і світ поза цим “черевом” один і той же, і зсуву часових, відстаннєвих, метафізичних, культурних чи будь-яких інших пластів поміж ними не відбувається, – це може бачити тільки читач, а героїв своїх Мельників залишає в невіданні. Можливо, саме з цього невідання й народжується метафора» [3, с. 37].

Мотив мандрів/блукань перебує у взаємодії з мотивом втечі (*«Тихо будь, / спокуси не передбачиш усі / Попасцем, волику, / вже наготовано втечу / Три доби верхи / – й залишимо мури фортечні»* [148, с. 48]; *«Пива випити, / постояти / і босим / в / край / ГАЛАСВІТА / піти / і / зникнуть»* [148, с. 33]); воскресіння (*«Мов Біг, втім – тінь гойдає ранок воскресіння / Але то завтра – з амфор білий день проллється / Й тебе вполює островом зими і текстів / Велика риба мозку поміж стиглість сім’я»* [148, с. 10]). «Міфосценарії» [60] у ліриці Р. Мельникова вибудовуються таким чином, що дорога – світ постійного пошуку, зосереджений і в людині («шляхи на долоні» [148, с. 9]), і в Богові («небесні шляхи» [148, с. 6]). Поєднання локусу неба та степу в одній художній структурі утворює оновлений поетичний простір: *«Ми живемо / в руїнах / і небо степів / дихає інколи з нами дощем...»* [148, с. 12]. Неоміфологізована дійсність розгортається у часопросторових закономірностях, завдяки яким мандри/блукання опиняються в триєдності «людина – світ – Бог». Усі ці художньо-естетичні процеси сприяють функціонуванню «мотивного поля» [191].

Таким чином, трансформований християнський міфосвіт в межах згаданого мотиву можна пов’язати з особливостями світовідчуття Р. Мельникова. Воно виявляється і на рівні творення реінтерпретованих сюжетів з біблійною емблематикою (Всесвітній потоп, Йона, Лот), де преференцій набувають семи переходу та пошуку, і на рівні «міфологізуючих дискурсів» [106, с. 137] («острів зими і текстів», Ніневія, Європа, «пустеля келій») та взаємодії з іншими мотивами (втечі, воскресіння), і на рівні

поєднання елементів, що співвідносяться з відсутністю домівки та шляхом («роздоріжжя», «три ока світлофора», «котиполе неба» тощо), і на рівні функціонування в текстах категорії пам'яті (структури «павутиння», «дзеркало», «спогад» та образ мандрівника).

У ліриці іншого «червонофірівця» – С. Жадана – мотив мандрів/блукань розгортається як неоміфологічна система, в якій час від часу зринають переосмислені біблійні сюжети. Для його художнього світу подорож – постійне звернення до різних періодів становлення особистості (дитинства, дорослішання, зрілості), що можливе завдяки використанню ремінісценцій на відомі міфоструктури, а також заглиблення у простір внутрішніх страхів і болю. Відтак, у збірках «Цитатник» та «Генерал Юда» «ядро» [191] мотиву – легенда про Всесвітній потоп*: «Були сусіди, котрих доводилось терпіти, / І було якесь дурнувате передчуття потопу»* [90, с. 9]). Можемо припустити, що передчуття потопу пов'язане з семою тривоги («тіло» мотиву [191]). Саме це значення простежується завдяки прийому градації (автор нашаровує темпорально-просторові моделі): *«Двадцятого квітня йшов дощ»* [90, с. 9] – *«До цього був проміжок часу – довгий і рваний»* [90, с. 9] – *«І їхав я, нагору закинувши торбу, / Мляво бажаючи, щоб дощ нарешті вщух»* [90, с. 9] – *«Зростала депресія – повільно, але значно»* [90, с. 9] – *«Був простір, наповнений вологою ніччю, / І був дощ, котрий так і не вщух»* [90, с. 9].

Сюжет, у якому задіяний образ Каїна («ядро» [191] мотиву), розгортається у вірші «Динамо Харків» (антологія «Іменник»). У митця він постає «скаліченим» і «розгубленим». Автор використовує статичні темпоральні структури, що співвідносяться із сильним емоційним потрясінням: *«В розбитих будинках скалічений Каїн / шукає вцілілі речі. Камінь / в підмурках Вітчизни хиріє. Натомість / тверднуть дерева, гусне свідомість, / і час іде, як загиблий вояк / в чергову атаку, тобто – ніяк»* [94, с. 34]. Дорога тут сприймається як спосіб самоусвідомлення, що межує з відчаєм. Саме тому зима в його художньому світі «видається занадто

довшою, ніж того треба», а міста, які слугують втіленням свободи, «порожніють». Поезія насичена елементами, що створюють мінорні настрої (тьмяність, дрімота, старість, виживання, смуток, сварливе завтра тощо) (сема туги – «тіло» мотиву [191]).

Неодноразово в текстах митця зринають біблійні сюжети з Юдою («ядро» [191] мотиву): «*Солоно-зимовий присмак пустелі, / Що насіда звідусюди, / І павутинням звисають зі стелі / Згадки старого Юди: / Нервові рухи, промови палкі, / Посмішок впевненість люта – / В багнетний бій на чолі полків / Ішов Генерал Юда*» [90, с. 7], «*Потім вони говорили Йому: / за цими дверима повісився Юда / і його тіло – побите й порізане – / зависає в кімнаті / мов розстріляні легені землі*» [90, с. 17]. Проте С. Жадан вдається до їхньої художньої реконструкції. «Порівняння мертвого тіла Юди з "розстріляними легенями землі", – зауважує О. Шаф, – надає його образу планетарного масштабу, підтверджує уособлення в ньому людської сутності, що не завжди гармоніює з християнськими догматами. Загалом зміст циклу "Атеїзм", назва якого вказує на переосмислення (не заперечення!) підвалин християнського світогляду, є аналогом "релігійної анархії", що ґрунтується на реверсії традиційних біблійних образів: Юда не тільки зрадник, а й жертва, Марія – не тільки заступниця, а й месниця» [214]. На думку науковиці, «Новизна подачі в циклі С. Жадана біблійного сюжету зради – розп'яття – кари (парадигмального для європейської культури християнської доби) – у відвертому зізнанні в спрощеному, адаптованому для людської свідомості розумінні Божественного ("слово Боже, як таранька", ангел схожий на птаха), що зрештою міфологізує його. У розп'ятті як міфологічному дійстві, за версією поета, беруть участь двоє – Христос і Юда, Божественне і людське. Юда представляє людство в аспекті земного, спрощеного розуміння Христової жертви, яке не дозволяє осягнути її істинної суті, що і є "зрадою" Учителя, яка прирікає людину на скін» [214]. Динаміка розгортання мотиву мандрів/блукань у ліриці С. Жадана передбачає, що ліричний герой опиняється між Господом та власними

страхами: *«Не було вже нікого, хто любив тебе, / Хоч ночами ще снився хтось, / Що втішало. І гнучкий, мов хребет, / В тобі проростав Христос»* [90, с. 12]; *«Тобі гадають на руці, / тобі щастить – все гарно й просто. / Поглянь, як розігрітим оцтом / стирає Бог свої рубці»* [90, с. 13].

Діада «туга – спокута» («тіло» мотиву [191]), актуалізована у вірші «Блюз мандрівного копача», є, на наше переконання, художнім центром для всієї збірки «Генерал Юда»: *«І знову ховаюсь між люде, / І знову відчай б'є мене. / Тож хай спокутою буде / Туга моя невід'ємна»* [88, с. 9]. Ліричний герой постійно намагається дістатися Господа через «товщу землі», «покірну землю», щоб віднайти «споконвічний шлях», який для нього є спасінням: *«Часи ті / сніги замели, / Коли, обдерті й убогі, / Втікали ми в товщу землі, / Наблизившись так до Бога. / Тобою, покірна земля, / Я маритиму спросоння. / О цей споконвічний шлях – / Углиб, поближче до сонця!..»* [88, с. 9]. Подекуди подорож у ліриці митця не має мети: *«Мандрівка крізь села й міста. / Ночівлі в степах і покоях. / Нехай відсутня мета – / Відсутність її впокоює»* [88, с. 9].

С. Жадан проєктує неоміфологічну художню реальність, у якій функціонують трансформовані християнські образи, а мотив мандрів/блукань переходить у «потребу шляху» [90, с. 8]. Вона викликана й історичною ситуацією 1990-х років, і змінами у світогляді, і ціннісними орієнтирами, і особливостями естетики останнього десятиліття XX століття. «В ідеологічному плані, – розмірковує І. Борисюк, – Жаданові йдеться про максимальне розмикання культурного простору, руйнування закам'янілого образу світу, координати якого з усією очевидністю співвідносяться з радянським минулим. Крім того, відбувається зміщення або переосмислення значень: свій світ осмислюється як чужий, а чужий – як свій, сакральне переводиться в профанну площину і навпаки (рай – це країна плану і "демонів у жіночій подобі", а випадкова смерть на залізничному перегоні – це щонайбезпосереднійший екзистенційний вибір). Оскільки трикстер бачить

світ у неусталених вимірах, сенсом його існування є породження сумніву у стабільності світобудови» [50, с. 94].

Окрім семи тривоги, туги та спокути, «тіло» [191] мотиву складається з семи смерті. Вона лежить в основі механізму творення ще одного художнього шару мандрівництва, що в ліриці С. Жадана співвідноситься зі стражданням та карою: *«В мені вночі вбивали Моцарта. В мені. / Він квилив і гарчав, він кидався тікати»* [88, с. 34]; *«Я буду гризти сталеві грати / Смерть вам убогі тож наслухайтесь / Вам всім за радість мене скарати / Облізлі фраєри зубаті хайки»* [88, с. 39]. Можемо погодитися з Ю. Вишницькою: «Нестача кисню – на противагу його "видобуванню", "концентрації" – моделює діаметрально протилежний процес: смерті, згасання як експлікацію міфосценарію кінця. Так, у вірші "Ти питаєш мене…" мотив смерті реалізується смисловими ланцюгами "пірнання-задухи", "повішення-розстрілу"» [60, с. 7].

Поезія митця наповнена сюжетними лініями, що стосуються переїзду/переходу в інші світи, країни, міста. Ліричний герой постійно прагне вийти «за межі»: «*І потім, підстрелений на кордоні, ти, що вже мав потонути давно, / все ж тримав у пам'яті небо, котре здавалося чистим, / І надійно сховані золоті червінці, які тягнули на дно, / зводячи на пси твій потяг вирватися за межі Вітчизни*» [90, с. 22]. До речі, схожу тенденцію спостерігаємо і в текстах Р. Мельникова: *«Вікно то є завжди остання межа / Між стрічкою мрій і потерлим вагоном / І так покриває мережано мжа / Посиніле скло і пошерхлі долоні»* [149, с. 22].

«Мотивне поле» [191] в С. Жадана проєктується способом «зчеплення» [191] мотиву мандрів/блукань та мотиву свободи: *«Вдень лазив смітниками, а ввечері виходив / Кланятись рожевій маковині сонця. / Вночі блукав / Глухими степами, / Вперто бився в місячнім промінні, / Ротом мух на льоту відловлював, / Щодня вдосконалюючись в своєму вмінні. / На ранок повертався / В порожнє місто – / Як завжди, веселий, як завжди в дусі, / Ніс яскраву квітку будяка / Своїй коханій рожевій бабусі»* [90, с. 20]. Описуючи

буття дегенерата, автор застосовує послідовну часопросторову модель «день – вечір – ніч – ранок», у якій топос степу та порожнього міста слугує певним художнім маркером свободи.

Цілком погоджуємося з думкою М. Кіяновської, яка, аналізуючи засоби репрезентації міфопоетизованих сюжетів у ліриці С. Жадана, зауважує, що «образ Генерала Юди (“Генерал Юда”) скомпоновано з кількох міфологізуючих компонентів: домінуючий тоталітарний міф, пам’ять як засіб міфологізації (“павутинням звисають зі стелі згадки старого Юди”), десакралізоване християнство як міфосистема (образ Юди як зрадника), Великий Юда (асоціація з Прокуратором Пілатом), архетип продовження себе у дітях (“і грався в дитячій порожніми гільзами його маленький нащадок”)» [105, с. 137]. М. Кіяновська робить акцент на тому, що «пам’ять, десакралізоване і секуляризоване християнство, релігії як такі (“Будда”, “Атеїзм”), місто як особливий міфологізуючий дискурс (“Варшава”), використання архетипів є основними засобами» вибудовування міфологічного сюжету» [106, с. 137].

Зауважимо, що образ Юди поліфункціональний, має багато «варіативних моделей» [60]. Наприклад, С. Процюк, І. Старовойт, А. Бондар пов’язують його з мотивами розпачу, смерті, самотності тощо: *«Тіні танцю на листях осик. / Пілігрими прошкують до Юди. / Пломінь вен на завалах поник. / В згазі губ іде митник на згубу»* [14, с. 49]; *«Ще ніхто не приходив. В скрижалях писали про Юду. / Захлинулося каміння і вимерло – все, до ноги»* [185, с. 30]; *«ступай там де тихо де в руку нудьга й самота / де вії важкі опустила сумна окарина / де осінь тебе наче юда цілує у спину / і в’язанку дров підкладає свята простота»* [39, с. 50].

Для С. Жадана характерне самозаглиблення та «урбаністичне світосприйняття» [106, с. 137]. Мандри/блукання – це спосіб віднайти чи досягнути гармонію з собою, відійти від загальноприйнятих моделей поведінки. Через це поетичні тексти насичені різними психоемоційними станами: депресії («*Зростала депресія – повільно, але значно. / Хотілося*

пити і тягнуло на узагальнення, / Бо недавнє піднесення звелося нінащо, / І очі сусідів робилися благальними» [90, с. 9]); відстороненості, самотності («*Похилий Будда забирався в дзвініці, / Дивився на Схід і молився на сонце – / Великий і грішний, чистий і ниций, / Забувши тенденції, відкинувши соціум»* [90, с. 11]); відчаю, розубленості *(«І знову ховаюсь між люде, / І знову відчай б'є мене. / Тож хай спокутою буде / Туга моя невід'ємна»* [88, с. 9].

«У прозі та поезії Сергія Жадана, – зазначає О. Шаф, – поширений мотив мандрів, реалізований у смислових аспектах пошуку, повернення, втечі, загалом способу існування. Його повторюваність свідчить про зорієнтованість героїв творів письменника на рух, пересування, зміну, трансценденцію (як прагнення вийти за власні межі), що характерна – як це видно з вітчизняної та світової літературної практики – переважно для маскулінної творчості» [215, с. 91]. Частково погоджуємося з науковицею, адже нам видається переконливим той факт, що «прагнення вийти за власні межі», як і мотив мандрів/блукань, через який чітко простежується це та інші художні, світоглядні, естетичні явища (реінтерпретація біблійних мотивів, прийоми авторського міфологізування та ін.), у контексті творчого доробку поеток 1990-х років представлені так само яскраво, а гендерний аспект тут зовсім ні на що не впливає.

З огляду на вищезазначене, можемо пов'язати мотив мандрів/блукань у ліриці С. Жадана із трансформованими християнськими сюжетами (легенда про Всесвітній потоп) та образами (Юди, Марії, Каїна). Вони співвідносяться у текстах з явищами тривоги, туги, спокути та смерті, зринають у контексті осмислення свободи від нав'язаних суспільством морально-етичних чи ідеологічних переконань. Основним засобом міфологізування стає модель, для якої характерна реконструкція поетичної реальності. Преференцій набуває нашарування художніх структур мислення (завдяки прийомам градації, уособлення, метафоризації) та ретроспективний погляд на події і ситуації (як історично важливі, так і особистісні), поведінку, вчинки.

Окрім Р. Мельникова та С. Жадана, категорію пам'яті як спосіб репрезентації художнього світу в межах мотиву мандрів/блукань застосовують інші митці покоління 1990-х років. Так, у вірші «Таємна вечеря» О. Куценко моделює образ Юди («ядро» [191] мотиву) шляхом накладання на первісний міф темпоральних структур, у яких сюжетна лінія, що вибудовується, має комбіновані часопросторові зв'язки (ніч – передчасність – сон – приреченість): *«І пасма ночі – змучені й малі, / І передчасна паска на столі, / І сон, що одійшов у листі клена… / Це все Твоя приреченість – дивись! / У каламуті Юдиних зіниць / Ти ще не встиг угледіти рамена»* [121, с. 18]. Подорож сприймається авторкою як екзистенційний простір для розмов зі Всесвітом чи Господом, а трансформовані міфоструктури виконують функцію посередника (очі Юди – не лише уособлення зрадницького погляду на світ, а й безвиході та зневіри («Це все Твоя приреченість») ліричного героя («тіло» [191] мотиву).

Ліриці О. Куценко притаманна діалогічність. Проте це не формальні риторичні фігури, які часто трапляються в українській поезії 1990-х років. На імпліцитному рівні в текстах неодноразово опосередковано зринає молитва як сакральний спосіб комунікації, де світло – втілення Бога та небесних сил: *«Наче голос знайомий / у шепоті пізнього листя… / Той, що зве повсякчас / і тебе, і мене в далечінь. / Тихий голос того, / хто у сутінках світлу молився, / Довга тінь…»* [121, с. 32]; *«Він обів'є тебе димом / крислатих надій, / Капище стешете, / тричі: молімося світлу!»* [121, с. 21]. Іноді вірші не лише за змістом, а й за формою нагадують молитву. Наприклад, текст «О ніч іже єси у місті» зі збірки «У зимах бажань»: *«о ніч іже єси для втіхи / ти народилася не в яслах / але пречиста ніби рінь / жалоба вічна і прекрасна / так полишаючи завчасно / о ніч іже воскресни завтра / із тліну вечора / амінь»* [121, с. 55]. До речі, схожі поетичні структури використовує М. Брацило: *«Сонце золотить квіти / на помертвілих вікнах… / Благословен єси, світе!... / Несила. Прикрив повік»* [52, с. 9].

Для світовідчуття О. Куценко характерне «конструювання життєвої надреальності» (за визначенням М. Розумного) [121, с. 5]. На наше переконання, воно виявляється у особливостях втілення міфологічно маркованих систем, елементи яких функціонують «у натовпі безликім» [121, с. 20], «в місті минулих снігів» [121, с. 13] тощо. Дорога – художнє середовище довіри та болю («тіло» [191] мотиву): *«Він поведе тебе тихо, / немов неземний, / Наче досвідчений біль / в недосвідченім тілі. / Будеш довірливо слідом / ступати за ним / І усміхатись невинно / в його мерехтінні – / будеш лиш тінню…»* [121, с. 21]. Окрім цього, можна прослідкувати домінантні архетипи, задіяні у творенні «мотивного поля» [191], серед них найчастіше зринають такі: долі (*«І будеш долею… А сам / відводив очі..»* [121, с. 23]); дому («…*В місце далеке. І раптом / назве його ДОМОМ – / голос знайомий*…» [121, с. 21]).

Окремо, на нашу думку, слід розглядати акустичні структури у творчому доробку О. Куценко, що зринають в опозиції свій/чужий (той, від якого лірична героїня постійно тікає, а також той, кого вона намагається відшукати в собі та світові). Так, художнє осмислення голосу встановлює певні вектори зв’язку зі ще одним важливим аспектом, притаманним ліриці авторки, – архетипом мудрості: *«Вірю – заблуканий голос / шукав манівців / навіть якщо не про неї / рекли мудреці / відстань від зір до землі / нас одвіку карає»* [121, с. 46]; *«закохана до безглуздя / помираю в твоїй мудрості / що дим її ловить мене / наздоганяє / від його подиху п’яти гарячі / від його подиху / ховаюся у печері / жовтій печері вечірнього зову»* [121, с. 26]).

Механізм творення мотиву мандрів/блукань у ліриці О. Куценко передбачає різні рівні реінтерпретації. Християнським елементом, що також виконує функцію «ядра» [191] можемо вважати сюжет про народження Ісуса Христа: *«Чернігів – / між снігів / і на свята / Зима / немов свята печаль / і чиста / Марія / повизбирує намисто / у яслах / на народження Христа»* [121, с. 36]; сюжет, у якому зринає образ Каїна: *«а день минає / а сум – з’їдає / і тлінні просять / у бога крила / і помирає / укотре Каїн / і воскресає /*

предсмертна сила» [121, с. 52]. Ці «міфосценарії» [60] розгортаються таким чином, що в центрі художньої ситуації опиняються два явища (воскресіння передсмертної сили після смерті Каїна та народження Христа), що в контексті загальної мотивної структури збірки «У зимах бажань» хоч і не є семантично спорідненими, проте поєднані «негативним паралелізмом» [145, с. 123] (за Є. Мелетинським), що передбачає повторне введення мотиву, але вже з протилежним значенням.

«Мотивне поле» [191] вибудовується також завдяки специфічній міфопоетичній моделі, яку А. Нямцу називає «явищем формально-змістової “соборності”». Суть її полягає в тому, що «принципово відмінні, на перший погляд, одна від одної структури демонструють здатність до формально-змістового об’єднання (суміщення) в одному художньому контексті» [158, с. 20]. У ліриці О. Куценко це спостерігається на рівні взаємодії поліфункціональних образів. Наприклад, волхвів, що трапляється у різних традиціях, а тому можуть розглядатися під час аналізу і політеїстичних, і монотеїстичних мотивів. Авторка вводить образ у художніх зв’язках із воскресінням, що є невід’ємною частиною шляху: *«ця осінь / волхвів воскресіння відслужить / виблискує хистом / на сонці сталево / ця левова розкіш / ця мить вереснева / шалена!..»* [121, с. 25]. Іноді в межах однієї художньої системи в її текстах співіснують і язичницькі, й християнські міфологеми (на цьому аспекті неодноразово зупиняється Ю. Логвиненко, аналізуючи доробок інших представників покоління 1990-х років [132]). Механізм текстотворення передбачає, що реконструйовані елементи задіяні у розгортанні одного загального сюжету. До речі, образ волхвів поширений у ліриці М. Кіяновської, С. Жадана, Ю. Бедрика, І. Старовойт, Г. Крук, А. Бондаря: *«Цю хвилю розтято на тіло, півтінь і півтон. / Межа перехресна урочища, волхва і лімфи»* [109, с. 42]; *«Надходять волхви й пастухи, / щоб розумітись на цій глибині»* [94, с. 43]; *«Опанував, опав, повів… / Півночі повів – / Не до яскинь, не до волхвів, / Не в лиск альковів»* [32, с. 30]; *«Престарілі волхви екстатично молили про чудо. / Золотим*

падолистом прощалися з ним боги» [185, с. 30]; *«Приходять волхви / кроком непевним, / шляхів велелюдних узбіччям»* [199, с. 612]; *«бо христос ся рождає нині / і ліниво бредуть волхви / і цвяхи у твоїй домовині / безіменно гниють з голови»* [39, с. 55]. Трансформація подібних за будовою (наявністю певних міфологічних елементів творення) чи семантикою «сюжетів, образів і поетики різних літератур говорить про принципову єдність людства, схожість процесів мислення різних народів, про архетипне повторення в історії культури комплексу екзистенціальних проблем, ситуацій і поведінкових моделей» [73, с. 6].

Таким чином, для лірики О. Куценко характерні амбівалентні сюжетні колізії, підґрунтям для яких слугує подорож та її значеннєва поліфункціональність (зневіри, безвиході, приреченості, довіри, болю тощо). Закономірності трансформації полягають у перезасвоєнні традиційних християнських структур, що зринають у процесі розгортання мотиву (Ісус Христос, Юда, Каїн), використанні прийому діалогічності, що виявляється на імпліцитному рівні тексту, явищах формально-змістової "соборності" [158, с. 20] та «негативного паралелізму» [145, с. 123], функціонуванні категорії пам'яті та художніх моделей, що пов'язані з введенням у тексти специфічних символічних структур (воскресіння, кари, молитви тощо) та архетипів (долі, дому та мудрості).

Механізми розгортання мотиву мандрів/блукань можуть бути взаємозамінними завдяки використанню метафоричної реконструкції вихідного мотиву, що полягає в його доповненні художніми паралелізмами (за Є. Мелетинським) [145, с. 123]. Ця тенденція яскраво простежується в ліриці І. Андрусяка: *«живемо під чортом неначе під Богом / і вправно жонглюєм словами / в яких від глибин від прасуті святого / немає ні грама»* [14, с. 19]; *«падають посоловілі звізди / в келихи з невипитим вином / Господи Тобі не все одно / випити чи знов на небо вішати / доливай – і не важливо скільки / не доп'єм то най ковтає чорт / а солдати лазять по маківках / не запалених іще свічок»* [14, с. 28]; *«грайте музики бо свідок нам бог / той що*

народжений в хліві навпроти»; «плаче за спинами той сатана / що народився у хліві навпроти» [14, с. 30].

Поетичний простір І. Андрусяка – «метафізичний смуток, блукання руїнами романтичного світу з блакитносльозою панною, з "наївними химерами поета", з добрим старим декадансом, – але на зламі нової якості» [14, с. 8] (за визначенням Ю. Андруховича). «Ядро» [191] мотиву – біблійні сюжети, в яких зринає образ Марії. Автор використовує міфологічну формулу звертання, що має сакральний зміст (у центрі знаходиться триєдність «Господь – Марія – ангели»): *«дерево сходить / заходить дерево / сонце ворушиться / сон червоніє / де ти господи / ангели де ви / озовися / діво Маріє…»* [14, с. 38]. Ліричні герої постійно знаходяться в пошуках способів абстрагування від світу, усамітнення: *«я шукав самоту розрізаючи цю мачину / а знайшов лише сонце як пляма нудне й зелене»* [94, с. 15] («тіло» [190] мотиву).

«Мотивне поле» [191] вибудовується завдяки взаємозв'язку мотиву мандрів/блукань із мотивом смерті: *«а іншим байдуже бо інші не знають / дороги у вічне / над стомленим світом Танатос витає / і душі калічить»* [14, с. 19]. У цьому контексті важливо звернути увагу на ще один аспект, що пов'язаний із трансформацією художнього світу в ліриці 1990-х років. І. Андрусяк не зупиняється на канонізованому сприйнятті Бога. Динаміка розгортання мотиву мандрів/блукань передбачає авторське міфологізування як різновид неоміфологізму, що пов'язаний із конструюванням образу «богів подорожніх». У центрі сюжету опиняється топос дороги: *«чотири дороги спіткнулись об камінь / чотири дороги лишились обвислими / за п'яту під ранок усе забувається / застигле каміння бійниці порожні / під муралами світу стоять обірванці / вижебрують хліба в богів подорожніх»* [14, с. 23].

Характерна риса поетичної реальності митця – зіставлення християнських сюжетів з сьогоденням. «Герой з поезії І. Андрусяка "Предтеча", – зауважує Ю. Логвиненко, – живе не в біблійні часи, а в сучасному українському мегаполісі, усвідомлює себе українцем,

ідентифікуючи себе з козаком. Якщо предтеча – козак із мегаполісу, то тут і зараз відбуваються події Священної історії. Боротьба за долю людства перенесена в сучасність. А тенденція українських митців та поетів ставити власну державу в центр світу (можливо, це йде від географічного розташування України на карті світу) покладає відповідальність за перехід людства в постсучасність на Україну, бо це в її просторі не здійснив своєї місії козак-предтеча через недостатність, на його думку, зусиль та наполегливості» [133, с. 60]. Цікаво також, що паралелізм дорога – ікона є для І. Андрусяка тією міфоструктурою, яка часто зринає як певна світоглядна модель: *«і дорогу на схід перед себе немов ікону / учорашні дощі розгортають на теплій глині»* [94, с. 15].

З огляду на вищезазначене, можна дійти висновку, що подорож у творчому доробку І. Андрусяка – художня система, яка ґрунтується на переосмислених біблійних сюжетах (зокрема на тих, у яких задіяний образ Марії) та семі усамітнення. Для художнього світу митця характерне авторське міфологізування (введення в тексти «богів подорожніх»), метафорична реконструкція вихідного мотиву [145, с. 123] (в основі – міфосюжет з Богом, чортом і сатаною), використання міфологічної формули звертання, що має сакральний зміст.

Поетичному світові М. Брацило притаманний прийом «сюжетоскладання» [145], що зумовлений кореляцією біблійних (Каїн) і античних (Хронос, Кассандра) образів («ядро» [191]) і трансформується в межах мотиву мандрів/блукань: *«Зорі з неба падають, мов з саду – / Смертниці… Хроносе, зупини!... / Мовби тиражуючи Касандру, / Падають зневіреним у сни / І до ранку марно пророкають. / Протечуть крізь пальці – і тоді / Ранок, нерозкаяний, мов Каїн, / Кров із пальців змиє у воді»* [52, с. 55]. Саме тому в текстах авторки часто зринає архетип долі, що має елінське «коріння»: *«Приблудилась доля, / стала наді мною / Задзвеніла в небі, злинула луною»* [52, с. 131]. М. Брацило вибудовує полівекторну систему, де категорія пам’яті для «міфосценарію» [60] структурує художній вимір. Механізм

творення передбачає елементи «камінь снів», «коло», «вода», які зринають у триєдності «смерть – час – сад». Для її текстів характерні риторичні фігури, зокрема міфологічна формула звертання, що безпосередньо стосуються переосмислених традиційних образів, а також паралелізми (зорі – смертниці, ранок – Каїн тощо), які утворюють специфічну художню модель, де сад – певний прихисток для ліричної героїні. Відповідно до одного з міфосценаріїв М. Брацило, Каїн не може приховати скоєне, чекає кари, однак не визнає перед Богом своєї провини [52, с. 88].

У збірці «Я зроду тут живу» художнім центром є образ подорожнього (інколи блукальця), що безпосередньо стосується монотеїстичного виміру лірики. Так, авторка структурує поетичну реальність, у якій мандрівка – шлях до Бога та внутрішньої гармонії: *«Я стрічаюся з нею, / як стрічаються двоє блукальців: / Очі – в – очі… вогонь…»* [52, с. 147]; *«Подорожній іде. Йому щемить / Минуле – всіма образами»* [52, с. 95]; *«Подорожній іде. Він знає: я – / Полуденне марево»* [52, с. 95]; *«Подорожній іде. Шепоче: ні. / Хоче вмирати повільно»* [52, с. 96]; *«Подорожній іде. Випльовує сміх – / Нехай у піску – вітром»* [52, с. 96]; *«Подорожній іде. Шукає зими. / Хоча б озирнися!.. Ні разу»* [52, с. 97]. Сад – міфологізований локус, у якому ліричні герої відчувають власну захищеність. Він пов’язаний з категоріями майбутнього (тріада «подорожній – сад – дорога»): *«Якийсь подорожній / іде до вишневого саду. / Чого він шукає? – / Далека дорога у сад»* [52, с. 131]. «Тіло» [190] мотиву – сема гріхопадіння та спокути, що подекуди співвідноситься з образом Юди («ядро» [191]). Реконструкція неоміфологічного сюжету в текстах М. Брацило має в основі прийом синестезії (наприклад, запах як структурний елемент має забарвлення): *«Хай буде день – зелений і терпкий / Прозорий перший лист сухого дуба / Якого синій запах – наче згуба, / Останній дар коханої руки. / Таке його народження сумне – / Не всупереч, а за бажанням Юди»* [52, с. 77].

Найвиразніша художня функція мотиву мандрів/блукань у ліриці М. Брацило – безтілесність, що виявляється в текстах і на експліцитному, і на

імпліцитному рівні: *«Це добре, що твоя кохана / Не дорікне нічим мені / За безтілесність і мовчання, / за неприкриту шовком суть…»* [52, с. 87]. Окрім того, в ліриці авторки зринає сема зради, що встановлює певні вектори взаємодії з семою народження і ретроспективними схемами ретрансляції міфологічного простору: *«Він у моїй історії пребуде / Як зрада мною – давньої мене, /* Як *скривлення нове колишніх вуст, / Очей колишніх погляди торішні»* [52, с. 77].

Шари сюжетотворення в художній реальності авторки, пов'язані з художнім осмисленням шляху, актуалізовані через різні структурні елементи, зокрема такі: «шмаття асфальту» [52, с. 116]; «останній пасажир» [52, с. 136]; «далями імлистими» [52, с. 137]; «близький самотній фініш» [52, с. 103]; «з дорожним пилом» [52, с. 108]. «Мотивне поле» [190] вибудовується завдяки взаємодії з мотивом свободи, що на текстологічному рівні авторка окреслює як спробу втечі: *«чуєш? Там за стіною / спить порожнеча / мовчить / з волі придурка – Ноя / вчинимо втечу / вночі»* [52, с. 117].

Таким чином, подорож у ліриці М. Брацило – художня модель мислення, в основі якої – категорія пам'яті та біблійні образи (Ной, Каїн, Юда), що інколи в межах одного тексту поєднуються з античними міфоструктурами, архетипом долі (сюжетоскладання [145]). У творах домінують семи зради, гріхопадіння, спокути й народження. Преференцій набувають прийом синестезії, художня функція безтілесності. Характерна риса поетичного світу – паралелізми та риторичні фігури. Мотив мандрів/блукань перебуває у зв'язках з мотивом свободи [101, с. 43–44].

У поезії В. Махна та Е. Свенцицької Бог мислиться як метафізичний образ, що постає на межі двох світів: *«Камінь дому мого впав між ніччю і днем»* [142, с. 23]. «Бінарна опозиція» [144, с. 230] (за Є. Мелетинським) земного та небесного часопростору створює особливу художню реальність, у якій домінантними є архетипи свободи та вічності: *«Бог на небі ухнюпився в землю, / Позабуту, нещасну і мокру, / Він не знав, що таке безпорадність, / Він змішав мокрий сніг із водою, / Він ту воду змішав із землею, / Та нічого у*

нього не вийшло, / Люди місять цю суміш ногами» [176, с. 15]; *«Господь полічить хто блажен / і жаль в три кола і над ними / хто в небі хто в землі невже / усе в липкій частинці глини»* [142, с. 16]; *«В самоті, де тепло і солодко, / темна персть, як черепаша плоть. / Дві серпневі – сірники короткі – / дерево і скло, і сам Господь»* [94, с. 55].

Зауважимо, що в текстах В. Махна «ядро» [191] мотиву мандрів/блукань – легенда про Гетсиманський сад; «тіло» [191] пов'язане з семою смерті (перехід в іншу міфологізовану систему, існування в позачассі та позапросторовості) та семою батьківщини. Вони зринають як цілісні моделі, що проєктуються на сюжетну та образну систему: *«в теплім листі порпайся. Зануриш / голову у жолоб річки. Блудять / мертві очі. І кого ти дуриш / з цеглою й підошвою на грудях?»* [142, с. 11]; *«Темний ієрогліф відмикав / тінь качок над озером і осінь. / Ключ Господній віднесла ріка, / сад бажань, як пуща. Плодоносить / вимоклої сливи тінь. Не спиш, / пізнаєш по звуках батьківщину. / Тогорічним снігом світ ліпи, / яшмою води і дном години»* [142, с. 22].

Проте межа в ліриці 1990-х років – не лише умовний розподіл на світ живих та мертвих, світ добра та зла, світ реальний та уявний тощо («семантичні опозиції» [144, с. 230]), що пов'язаний із структурними елементами, серед яких найчастіше трапляються такі: двері, коріння, міст, дах («відчинив нефарбовані *двері*» [90, с. 9], «крізь розбиті *двері*» [90, с. 20], «хлипнули *двері* жалю» [121, с. 30], «крізь довжелезну вервицю *дверей*» [173, с. 49], «річки не ряснiють *мостами*» [90, с. 12], «повільно малюєш *мости*» [90, с. 12], «нехтую *мостами* для відступу» [120, с. 12], «на *дахах* похилих» [90, с. 18], «зминає *коріння* їхнє» [32, с. 58]). На рівні текстотворення це явище переходу загальновідомих архетипів у простір переосмислення та авторського міфотворення.

Характерна ознака лірики В. Махна – використання в текстах символіки кола, яке слугує художнім атрибутом функціонування топосу дороги. На думку Т. Антиповича, «Тернопільця Василя Махна можна

назвати “найвізуальнішим” поетом серед нового літературного покоління. Графічні й геометричні образи творять своєрідні наголошені ділянки його текстів (безумовно, це вербальна графіка і геометрія). Окрім того, саме ці образи часто стають основними носіями значень у поезіях Махна. І саме ці значення для читача є відкритішими, ніж усе їхнє метафорично-асоціативне тло, позначене великим герметизмом» [15, с. 61].

Поетичний світ митця насичений біблійною емблематикою. Вона зринає не лише на рівні образів, а й як культурно-історичний механізм для трансформацій сюжетної канви. В основі – архетип дому, межові темпоральні структури та прощення як християнська категорія, що часто трапляється в ліриці дев’ятдесятників: *«А прощення ти ждеш, що мечами діткне, / Камінь дому мого впав між ніччю і днем / Ти мужчина, а плачеш: любов – будь здоров»* [142, с. 23]. Автор розширює семантику цього явища. Пробачити тут означає не лише відпустити гріхи та полюбити ближнього свого. Мова йде про любов, що існує безвідносно до чогось, що можлива поза межами людського існування. Зауважимо, що в поезії шість разів зринає заклик «будьте здорові» та «будь здоров». Вбачаємо тут міфологічну структуру, яка зводиться до художньої моделі, що ґрунтується на циклічності. Мотив блукань існує у вимірі «любов – світ – Бог».

До речі, схожа концепція притаманна текстам М. Кіяновської. Вона стосується темпоральної канви лірики. У контексті переосмислення монотеїстичних мотивів авторка зупиняється на подвійній природі часу, що співвідноситься з мотивом мандрів/блукань. Для неї поняття «час» та «світ» – неподільні (це явище має графічне вираження, про що свідчить специфічна текстова побудова). Інколи спостерігаємо логічний ланцюг, який утворює специфічне часопросторове обрамлення (ніч – світ – день – ніч), різні художні ситуації. Для текстів М. Кіяновської ознаки циклічності пов’язані з темпоральною моделлю, яка реалізується через лексему «світ», що вказує на сукупність усіх матерій як цілісності. Інтенсифікація однієї з найбільш

виражених єдностей передбачає, що поетка полемізує відповідно до тріади «я – час – світ» [99].

На цьому аспекті зупиняється Ю. Логвиненко. Вона розглядає творчий доробок С. Процюка, І. Андрусяка. С. Жадана. Науковиця зазначає: «Міфологічні паралелі та образи наголошують незмінну повторюваність однакових невирішених колізій, метафізичне кружляння на одному місці особистого та суспільного життя, навіть повторюваність (циклічність) світового історичного процесу. Однак у названих авторів світоглядне забарвлення міфологізму у вирішальних питаннях не може бути прямо зведеним до модерністської естетики у вузькому розумінні цього терміна. У них міфологізм – це спосіб вийти за суто соціальні рамки, але соціально-історичний контекст продовжує існувати поряд в особливих відношеннях, для яких міф є доповненням» [134, с. 59]

Для функціонування «мотивного поля» [191] В. Махно використовує прийом синтезу архаїчного мислення та художньої реконструкції. Він пов’язаний із введенням в лірику образу Гетсиманського саду, що у творчості митця є переомисленою християнською міфологічною системою: *«яких же сил треба щоб наперекір долі / бачачи людську зловтіху і потішання / і в Гетсиманському саді шептання шовкової ночі / яких же сил потрібно / яких же сил духа потрібно щоб викресати / б’ючі наосліп розпач об розпач / іскорки світла в акті поєднання / щоби вічно кружляли в танці на густій траві / освячуючи народження дитини і кожен початок / началом повітря землі вогню і води / я не знаю цього – мій Любий – тому-то / присилаю ці совині загадки / сердечний потиск / і поклін моєї тіні»* [142, с. 43–44]. Сад – місце, в якому мандрівник/блукалець не може знайти спокій, духовну розраду, а відчуває розчарування, біль, приреченість (звідси наповненість лірики лексемами на позначення психоемоційного напруження, серед яких зловтіха, розпач, потішання тощо). Механізм творення мотиву передбачає різні концептуально важливі рівні, що лежать в основі домінантного образу та художнього світу митця загалом. Так, в основі міфосюжету – «акт

поєднання», народження дитини, кореляція зі стихіями землі, вогню, води, кружляння в танці. Домінантним постає архетип долі. Можемо погодитися з думками, що у своїй науковій розвідці висловлює К. Бутрій: «…топос саду переживає в творчості В. Махна певну еволюцію, набуває багатомірного й новаторського звучання. Відштовхнувшись від традиційних міфологем, поет проектує цей топос в майбутнє, поєднуючи його з біблійними образами Едема, Пардеса, Града на горі (Небесного Єрусалима) і Саду Гетсиманського» [54, с. 15]. Серед домінантних значень цього топосу – «світ як утрачений рай», «смерть», «душа», «духовний Храм», «буттєвий простір» тощо [54, с. 15].

Образ Гетсиманського саду зринає в поезії інших представників цього літературного покоління. Так, функціонування згаданої міфологічної структури у творчості С. Жадана розглядає А. Біла: «Символічний підтекст притчі розбудовує тему зайвості Христа. Автор знову ламає традиційний концепт. Перебування в Гетсиманському саду є лише черговою і вже звичною ретроспекцією для Христа (згідно із середньовічним уявленням про щорічну символічну смерть Сина Божого; несподіване звільнення від запрограмованої екзистенції стає шоком. Жаданівський Ісус уже не позбавлений свободи волі, і в цьому його трагедія. Можливий також розгляд цієї поезії як сновидного сприйняття вранішнього “to awake”. В будь-якому разі це випадання з “чаші щойності”» [34, с. 42].

Семантичне наповнення мотиву мандрів/блукань у ліриці В. Махна розширюється співіснуванням реального та вигаданого, художнім осмисленням категорії емоційної пам’яті, а також залученням сюжетів, наближених до життя, адже «важливою особливістю трактувань міфу у ХХ столітті є та обставина, що автори суттєво знижують його героїчне звучання, вилучають численні елементи умовно-фантастичного й переводять загальновідомі колізії в сімейно-побутовий план» [160]. В одному поетичному тексті митець втілює образи янгола та п’яниці, що існують паралельно. Це провокує поєднання земного та небесного, духовного та

тілесного, емоційного та раціонального тощо, що характерно для міфопоетичного способу осягнення дійсності: *«визиск її легший за тютюн, / янгол руці зложить паперові, / і алкаш місцевий, як віштун, / перекриє всіх і вся у слові»* [142, с. 25].

Можемо дійти висновку, що концептуально важливими елементами вибудовування мотиву мандрів/блукань у ліриці В. Махна є багатовимірність, що проявляється у спробі сформувати в поетичних текстах певні лексичні, змістові та національні коди завдяки поєднанню реалістичних та трансформованих біблійних структур (наприклад, Гетсиманського саду). Каяття, прощення вже не сприймаються як явища суто індивідуальні, а розширюються в інтерпретаційному просторі. Динаміка розгортання мотиву передбачає, що міфопоетичні моделі мають в основі сему смерті та батьківщини, переосмислений топос саду, що корелює з «актом поєднання», народженням дитини, кружлянням у танці та стихією землі, вогню, води. Сюжетотворення відбувається завдяки текстологічному явищу циклічності, яке характерне для художнього світу дев'ятдесятників.

Індивідуально-авторський міфосвіт Ю. Бедрика, що пов'язаний зі згаданим мотивом, має дещо інші способи зображення поетичної реальності. «Ядром» [191] слугують біблійні легенди про Всесвітній потоп та про блудного сина, що зринають у текстах автора алюзійно: *«Бродитимемо довго – не в диві, а на диві, / На просторі, на часі, під музику і ні, / Дві лунатичні суті, два демони щасливі, / Які після потопу лишилися одні…»* [32, с. 44]; *«Ти бродиш там, у дебрях рукотворних, / Обдертий син своїх жовтневих стуж, / Метаєшся від сірих душ до чорних, / До чорних, сірих, сірих, чорних душ»* [32, с. 32]; *«На шельфах грає ним – під мжичкою жене / Посоловілий зір з небожого ковчега / На порохнявий світ, де зелень безберега, – / Астрономічний шал, мордуючий земне»* [32, с. 15]; *«Ми над ними несказанно сильні, / Тільки теж од любощів не вільні. / Тратим дар потопів, мору, воєн. / І на щастя падаємо, п'яні, / Поблукавши в млосному тумані, – / Тим, хто навіть горя не достоєн…* [32, с. 33]. Митець вводить художні елементи на

позначення топосу дороги («блукати по дахах», «чорні тротуари», «бродитимемо довго», «бродиш там», «проплетений шлях», «істини бродінням» тощо). Вони опиняються в одній часопросторовій площині з образами, які мають безпосереднє відношення до біблійних переосмислених міфоструктур у контексті сюжетотворення («чужий ковчег», «небожий ковчег», «дві лунатичні суті», «обдертий син своїх жовтневих стуж», «дар потопів, мору, воєн» та ін.). Виразно в межах цього явища постає образ чужини: *«Зле чоло. І підпора, яка небесам / Робить ближчою душу, ніж янгольські хори. / Чужина – що завгодно, допоки ти сам / Не скорився, й вона не проникла крізь пори»* [32, с. 6].

«Тіло» [191] мотиву мандрів/блукань у його ліриці – сема повернення, що безпосередньо пов'язана в автора з образом Бога. Це й повернення в комфортне та безпечне для себе середовище (сад, дім), і повна або часткова відмова від дійсності та створення нової, і віднайдення втраченого (поколінь, людей, світів, річок, морів, почуттів), і художнє осмислення християнської покори, і полемізування на рівні «людина – Господь – любов», яке простежується в багатьох текстах Ю. Бедрика (найяскравіше – у збірці «Свято небуття»).

Залежно від функціонального механізму в конкретному тексті, цей образ розгортається як певна система. Преференцій набувають художні моделі, що стосуються його реінтерпретації в загальній сюжетній канві. Серед домінантних: «Бог – деміург ("білі запахи – Боже знаряддя"), знеособлений Бог ("Слава богові, якось…" – данина ритуалу), Бог – зверхній спостерігач ("Неввіруваний! Як темно нам…"), Бог апокрифічний (апокриф і Бог зведені до єдиної міфологеми й архетипізовані), бог пантеїстичний ("За читанням циганських біблій єство котресь твоє"), Бог неназваний ("… І десь воно є все, що вище за тіло, Та де воно, де воно, де?"), Бог презирливо-відсторонений ("Водограй", "Самсон"), Бог Східно-Західний ("Сідхартха щезає"), Бог Абсурдний ("Як то звично, коли вам на плечі…", "Сумнів", "Божество небуття")» [106, с. 138].

Схожі тенденції помітні у збірці «Переступ і поступ» О. Галети та в її текстах, що опубліковані в антології «Українські літературні школи та групи 60–90 рр. XX ст.» (упорядник В. Ґабор). Ліриці авторки притаманне розгортання міфопоетичних образів за рахунок «заглиблення у сокровенні пласти буття, прагнення несуєтно осмислити світ і себе в ньому, важкий пошук художніх засобів, які б відповідали новому станові душі» [16, с. 147]. Для неї Господь є чимось (кимось) надсокровенним і незбагненним, але віра в його силу майже завжди межує з розпачем та приреченістю: *«В душі знімаю образи – / Вона пуста»* [64, с. 12]; *«В чорну годину світ переходить крізь Бога»* [64, с. 14]; *«Бог повертає приречено / Вісь світоподілу під істеричним дощем»* [64, с. 16]; *«В Бога поразку, як ласку найвищу, просила»* [64, с. 37]; *«А Бог на ранок запише тобі поразку»* [64, с. 66]; *«І як Бог не простить – / то, принаймні, уже не боронить»* [199, с. 607].

У Ю. Бедрика функціонування в текстах образів, пов'язаних з мандрами (наприклад, Господа), стосується психоаналітичних моделей, що зумовлені процесом віднайдення нових художніх площин (років болю, теплої зими, голодної ночі тощо): *«Сміло в зиму ввійди – бо зима не холодна. / І в зимі своїй не заблукаєш один. / Ти в десниці Того, хто грунтує полотна / Для твоїх, незадуманих нині картин»* [32, с. 36]. Часто їхня функція у тексті залежить від знаково-символічних структур мислення, що графічно виражені як лабіринт або коло: *«Без початку і кінця / Це ім'я – магічне коло, / Заборона й забороло / Над усмішкою Творця»* [32, с. 43].

У контексті аналізу «мотивного поля» [191] в ліриці Ю. Бедрика, вважаємо слушними думки М. Кіяновської. Дослідниця зауважує: «В "Метафізиці…" маємо три предметні структури всередині денотативної системи: смислова предметна структура, до якої входять конкретні культурно-історичні реалії попередніх епох; друга смислова предметна структура – але вже, так би мовити, переосмислена Бедриком ("На карті не позначений Содом"). Третя – предметне вираження сучасної автору дійсності, нашароване на дійсність міфологізовану. Вона, так би мовити,

історизує тексти Бедрика. Причому історичне у нього існує насамперед в дискурсі тривання від народження до смерті» [106, с. 140].

Митець вводить у лірику мотиви смерті та страху, що знаходяться в ідейно-тематичних зв'язках із мотивом мандрів/блукань: «*Відпоминала тисящі і тьми / Дітей, то ще не хрещених, то сивих, / І виблукавши з чорної зими, / Як замолоду, ятриш око хтивих, / Але невже й тепер лякатись їх, / Народжених з мотузкою на шиї?»* [32, с. 4]. Вони розгортаються у взаємозалежності та слугують певними реінтерпретаційними маркерами для художнього світу автора.

Сюжетно-композиційні структури в ліриці Ю. Бедрика, що пов'язані з мотивом мандрів/блукань, реалізовані шляхом «наслідування» (одна з художніх функцій неоміфологічного способу мислення), співвідносяться з семою повернення. Часто це явище відбувається в межах діади «світ – Господь» та через звернення до біблійних легенд (про Всесвітній потоп, про блудного сина). Проте вони втрачають первісне значення: їхні традиційні характерологічні ознаки змінюються, нашаровуються на вже відомі (це стосується зовнішнього вигляду, дій, характерів, способу пересування у просторі, емоційних станів, родинних зв'язків тощо). Подекуди митець окреслює міфологічно маркований дискурс, що може бути означений країною або островом: *«Із тарганом при острові Менорка»* [31, с. 45].

Структури «людина – Господь – любов» та «людина – біль – Господь» (аналогічно до Ю. Бедрика) проєктує М. Савка. «Кожен її вірш, – зауважує професор Я. Голобородько, – це не тільки мелодійний асоціативний шкіц, цей й рисунок – зі своїми предметними реаліями й тендітно окресленою ліричною фабулою. Якщо ж поєднати ці дві характеристики, вийде доволі стисло і повно – це мелодійний рисунок, оприявлений поетичною думкою» [68, с. 116]. Подорож у поетичному світі авторки – можливість наблизитися до «небесного» виміру. Ліричні герої опиняються в ситуації пошуку чистого й справжнього, перебувають з Богом у взаємодії, складному внутрішньому діалозі. Шляхом художнього «зрощення» християнських елементів (кров

Христа, архетип Отця, Сина й Святого Духа, який поєднується з міфологемою саду, що в цьому контексті слугує як «досвід самотності та його подолання, трагічна роздвоєність і поривання до цілісності, набуття знань ціною помилок і прозрінь» [54, с. 14]), а також структур на позначення категорії пам'яті (павутиння, відбиток стопи та ін.) авторка трансформує біблійні міфосистеми: *«Сад молився у сутінках синіх, / Не зігнувши своїх ревматичних колін. / Під стіною стояв, може, Дух, може, Син, / Поправляючи німб в золотім павутинні»* [173, с. 17]; *«Я на камені тім, де відбиток стопи, / В лабіринті пустім, куди Син Твій ступав. / Я камінна, як тінь кам'яного хреста, / На якому Твій Син сам себе розпластав»* [173, с. 65]; *«Бо все поза грою. Бо щастя у формулі гри / Так мало, як крові Христа у бокалах кармінних»* [173, с. 44].

«Ядро» [191] мотиву мандрів/блукань у ліриці М. Савки – сюжети про розп'яття Ісуса Христа, а також ті, в яких функціонує Марія; легенда про Всесвітній потоп. Часто вони зринають алюзійно, складаються з окремих міфологічних елементів (ніж, злива, полотно тощо): *«Біля розп'яття складено ножі. / Гамселить в вікна злива кулаками. / То чи нема лукавого між вами, / Погорді малослівнії мужі?»* [173, с. 23]; *«І десь у кутку полотна, / Стуливши уста, наче мушлю, / Застигла в журбі непорушно / Пречистая і пресумна»* [173, с. 63]; *«Цей диптих розіп'ято між / Дахів, непрозорих і теплих»* [173, с. 63]; *«Випад уліво. Випад управо. / Рики юрби, наче хвилі потопу. / Як він звивається, гарно і вправно, / Грає мечами, бавиться кроком»* [173, с. 74].

«Тіло» [190] мотиву – сема безпритульності: *«Підійшов до дерева першим, / Відпустивши повід коня. / Безпритульний убогий вершник, / Що нема йому ночі і дня»* [173, с. 10]; сема спокути, що пов'язана з вибудовуванням хронологічного виміру тексту. В центрі опиняються «листя часу», «попіл віку», «сеанс ретроспекції», «позачасовість» тощо: *«Дві долоні – завжди у парі – / Безнастанно тереблять рам'я. / Як непотріб – старий гербарій – / Розсипають зотлілу пам'ять. / І летять у розкриті вікна /*

Пересохлі листи-лелітки. / Листя часу і попіл віку – / Золоті бутафорні злитки» [173, с. 31]; *«Це простирадло – сеанс ретроспекції. В ньому / Кадри здригаються, наче у фільмі німому. / Тільки один епізод обривається, де / Сніг монотонний за білим екраном іде»* [173, с. 34]; *«Стоїш із кухлем глиняним і п'єш / Питво позачасовості густої»* [173, с. 18]; *«Люблю тебе ніжно і якось позачасово»* [173, с. 55]. Таким чином, гербарій, листи, простирадло, кадри творять ретроспективний аспект у художньому просторі авторки. «Надзвичайно важливою, – зауважує в післямові до збірки "Малюнки на камені" М. Кіяновська, – стає функція пам'яті, коли "все зафіксовано", бо й справді, внутрішня структура, "мнемосюжетність" більшості віршів ґрунтується на пригадуванні, яке стає майже тотожним називанню. В цьому – сила нового буття, і в цьому його вразливість ("боронися від того, хто щойно тобою був", "поза тим, що його не зумієш назвати")» [173, с. 82].

Подорож, що часто має в основі сему болю («тіло» [191] мотиву), в ліриці поетки функціонує завдяки різним формам вираження, які безпосередньо пов'язані з рухом. Серед найуживаніших можемо виокремити такі:

– прогулянка, лабіринт (*«Малюнки на камені. Перші листки осінні: / Прогулянка містом, якого давно немає»* [173, с. 55]; *«Нагулятися містом, потім піти до себе, / Відігрітись на кухні, запарити молоко»* [173, с. 59]; *«У лабіринті алей на прогулянці натовп / Тих, у кого відпустка, у кого резон»* [173, с. 52]);

– ріст (*«Лиш трава росте до колін. / І до серця твоєї вежі»* [173, с. 9]; *«Поза тим, що його не зумієш назвати, / Вміють трави рости по коліна, по серце»* [173, с. 7]);

– падіння (*«І, тамуючи зуд у плечах, / Мертво падаєш в мокре сіно»* 173, с. 39]);

– політ (*«Там, де нема ще мене, де недільні хорали / Помахом крил переносять проміння дзвінке»* [173, с. 48]);

– тління (*«Перетліли серпанки білі»* [173, с. 69]);

– боротьба (*«Боронися від того, хто щойно тобою був / І водив тебе в сад, де високі замшілі трави»* [173, с. 16]).

Для поезії М. Савки характерна семантична ускладненість образів. Іноді індивідуально-авторське втілення міфу перетинається з художнім світом В. Виноградова. Для нього мандри/блукання – схоже метафізичне розуміння любові та болю, певна «гра» несвідомого (у текстах так само поширені структури «сон», «стежка» як художні деталі, що творять часопросторову канву): *«А сон, як веснами – проміння, / минав: тендітний, нетривкий… / І в ньому я, позбувшись тіні, / шукав загублені стежки; «Прозоро сон прийшов, і чисто / в ранкових римах день блукав»* [57, с. 29].
Мотив мандрів/блукань у творчому доробку В. Виноградова співвідноситься з неоміфологізацією Бога (наприклад, таким образом може бути, на наше переконання, Зоряний Вічний Митець). Домінантна риса «мотивного поля» [191] – вибудовування художнього світу, де стійкі художні структури опиняються в єдності «світ – Господь» та трансформуються: *«Вітер і море, цей вальс – / для вас, / музику ліній і танець хвиль, / бісер прибою – як світ прикрас – / Зоряний Вічний Митець творив»* [57, с. 25]; *«Не тілом, одягнутим в одіж тяжіння, – / нагою душею відчув я на дотик: / в гармонії світла, де ледве горів я, / о Боже, це Ти... / Я блукаю. / Навпроти»* [57, с. 11].

«Міфосценарії» [60] у ліриці М. Савки передбачають, що цей мотив на тематично-змістовому рівні взаємодіє з мотивом втечі («мотивне поле» [191]): *«Може, просто піти назовсім?.. / А по вікнах течуть струмки»* [173, с. 33]. Художні комбінації мають різні способи накладання. Вони стосуються текстологічних ситуацій, у яких зринають сюжетні колізії, пов’язані з образом шляху (слова – кроки – межа – небо): *«Ти повернувся на щиті. / Слова, як луни у проваллі, / Пусті. Ти очі мав зухвалі, / А ще мав кучері густі»* [173, с. 27]; *«Ти вимріяв втечу. Ти виміряв кроками дно. / Два кроки наліво. Три кроки направо. А далі – / Роззявлена паща – розбите опівніч вікно / І, глухо у серці, розтрощене скерцо кришталю»* [173, с. 44]; *«Боже, зішли йому*

втечу. / Стань із ним на межі. / Чути – точать ножі / На Іоана Предтечу» [173, с. 71]; *«Так мало сонця. Небо, як слюда, / Мутне і жовте. Хтось тебе лишає»* [173, с. 18]. Проте преференцій набуває поєднання блукань/мандрів з мотивом воскресіння та зречення, у межах яких функціонує образ месії: *«Знайте, сьогодні месія зійде між нас. / Символи. Знаки. Дивна хода безшелесна. / Юрби у профіль. Лики чіткі анфас. / Шепіт і шелест, і шерех: невже воскресне...»* [173, с. 27]; *«крізь розтрощений вимір жало неспокою коле / апологія зречень віра в прийдешність месій»* [173, с. 60].

Таким чином, творення художньої моделі подорожі, в центрі якої опиняються трансформовані усталені сюжети (розп'яття Ісуса Христа, легенда про Всесвітній потоп); структурні елементи (прогулянка, лабіринт, ріст, падіння, тління, боротьба); архетипи Отця, Сина, Святого Духа та ін., сема болю, спокути та безпритульності, – характерна риса поетичного світу М. Савки. Розгортання мотиву мандрів/блукань у ліриці авторки можливе завдяки його кореляції з мотивами втечі, зречення, воскресіння, прийому художнього «зрощення» християнських елементів і структур на позначення категорії пам'яті.

Смислові площини художнього виміру поезії М. Кіяновської передбачають широкий спектр для реінтерпретації світоглядних моделей, які базуються на усталених міфологічних сюжетах. Лірична героїня майже ніколи не перебуває в статичному стані – для неї характерна динамічна картина світу. Через це у віршах виразно простежується мотив блукань, що пов'язаний із часопросторовими моделями, які не залежать від зовнішніх обставин, а повністю підпорядковуються внутрішнім переживанням (звідси винятковий психологізм та художній експеримент на рівні ритму й змісту). Хоча блукання в поезії М. Кіяновської зазвичай і мають певну мету, що суперечить традиційним уявленням, але, на відміну від мандрів, не несуть позитивного семантичного навантаження (це скоріше християнське розуміння страждання та каяття, ніж задоволення) [97].

Елементи поетичної лексики М. Кіяновської означені складною системою співвідношень і протиставлень, котрі можна декодувати, взявши до уваги художні деталі, а «пропонована модель дає змогу не лише схарактеризувати семантичні аспекти вияву того чи того мотиву, але й простежити зв'язки, систему й засоби зчеплення мотивів у межах художнього твору» [190, с. 36].

«Тіло» [191] мотиву – семи болю, свободи та спасіння, що проєктуються на час і простір у вимірі лірики М. Кіяновської. Художніми «атрибутами» семи свободи можемо вважати:

– човен («*човник* пливе в імлу» [110, с. 109], «*човник* пливе» [105, с. 118], «серце, мов *човник*» [105, с. 166], «днища *човнів* рибальських» [105, с. 170], «у *човниках* відлунь» [110, с. 196], «утлий *човник*» [110, с. 199]);

– крила («*крила* втомлені лелечі» [105, с. 7], «*крила* лишила назовні» [110, с. 130], «русла їхніх *крил*» [110, с. 135], «*крила* заховані» [110, с. 143], «*крила* проклюнулись» [110, с. 146], «в зіницях і на *крилах*» [110, с. 187], «перетворення – і *крила*» [110, с. 246];

– політ («воля *польоту*» [110, с. 231], «закрию очі вже *польоті*» [110, с. 189]).

До речі, лірична героїня неодноразово говорить про те, що вона має крила: *«А ми з тобою – камені. Й крилаті»* [105, с. 161], *«Я між ними – одна із сущих, і я крилата»* [110, с. 175]. Це своєрідний вияв бажання переходу в іншу реальність, де вона нарешті може бути вільною (мабуть, через це неодноразово зринає локус неба: «сонце шукає у *небі* пари» [105, с. 42], «між *небом* і *морем*» [110, с. 111]; «стоїш просто *неба*» [110, с. 118], «ніч під *небом*» [110, с. 130], «дике *небо*» [110, с. 138] «тихою темінню *небо*» [110, с. 139]). Проте іноді спостерігаємо текстову ситуацію, в якій мотив блукань – ментальний акт пошуку домівки, своїх коренів: *«Шукаю дім. Ключа при нім печать. / У тілі входу – таїна і тиша. / Тут народилась. Тут живі мовчать. / Тут скоро вмру – і слова не залишу»* [105, с. 28].

«Мотивне поле» [191] утворюється за рахунок ідейно-тематичних зв'язків мотиву блукань із мотивом кохання, мотивом втечі й повернення, реконструкцією біблійних образів.

Поетичні тексти збірок «ДО ЕР» та «373» наповнені риторичними фігурами. Переважна більшість звертань, у яких зринає мотив кохання, безпосередньо стосуються Бога: *«Подай мені, Боже, спасіння і тихо прости / За те, що я світло і тяжко жила і любила»* [110, с. 21]. Літературний вимір поетки засвідчує християнську відданість, любов та покору, яка найяскравіше виявляється, коли лірична героїня блукає, страждає, відчуває самотність і відчай. «Так само, – зазначає М. Котик-Чубінська, – якщо подивитися на тематичний зріз творів, то складеться враження, що у своїй поезії Маріанна Кіяновська ходить колами: віра – любов – Бог – слово – творчість – смерть. Може й так. Але це непрості кола. Її "пісок слів і рядків" має злитки золота» [118].

На думку О. Деркачової, у ліриці М. Кіяновської «простежується єдність *біль, любов, Бог*, де біль сприймається як обов'язковий онтологічний складник і шлях до розуміння любові між чоловіком і жінкою та наближення до Бога» [79, с. 27; курсив авторки]. Помічаємо, що кохання в поетки найчастіше виступає антитезою смерті. Через це можна виокремити метафізичну взаємозалежність «любов – життя» та «любов – безсмертя», яка під час розгляду загальної мотивної структури є домінантною: *«Любов – це безсмертя, як птах – це крило»* [110, с. 231]; *«Люблю тебе. Це віра. Це спосіб жити»* [105, с. 37].

Мотив блукань разом із мотивом кохання знаходиться в особливих темпорально-просторових відношеннях (преференцій набуває категорія пам'яті), утворює нерозривну діаду «любов – Бог», яка майже ніколи не постає в опозиції: «*любов* – заради *Бога*» [110, с. 13], «мала *любов* від *Бога*» [110, с. 41]. «Пам'ять у поетичному міфосвіті М. Кіяновської, – слушно зауважує Л. Лавринович, – виявляється способом часової інверсії: її призначення полягає у здатності людини повернутися до джерел, "у питому

вітчизну”, бо саме там – початок та істина, відтак пам’ять – благо повернення до первинної суті речей та світу. В основі такого бачення – Платонова ідея-метафора анамнесису, відповідно до якого шлях до істинного пізнання лежить через спогад душі про її перебування в більш реальному і досконалому світі. Це пригадування “забутого” буття є одночасно і шляхом перетворення, переродження особистості. Сенс існування всього живого, як про це пише авторка, – пошук божественного в собі: “*...Бо навіть усує стаються часи і світи, / Щоб ми розпізнали в собі сокровенне і Боже*”» [123, с. 35].

Мотив блукань реалізується також за рахунок лексем на позначення руху: іти/ходити («*ідеш* іменами» [105, с. 5], «*вийду,* причинивши двері» [105, с. 7], «*іти* поволі» [105, с. 9], «*приходить* потім» [105, с. 12], «щоразу *приходиш* сюди» [105, с. 16], «*приходять* уперше» [105, с. 22], «путь *пройдеш*» [105, с. 40], «куди мені *іти*» [105, с. 41], «ти *йшов*, як *ходить* сніг» [105, с. 128], «дав мені *піти*» [105, с. 135], «устала і *пішла*» [105, с. 149], «*ідуть* за сонцем» [105, с. 152], «*прийдемо* в сад» [105, с. 155], «*прийшла* я у світ» [105, с. 156], «*піде* за водою», [105, с. 158], «*пішов* наодинці» [105, с. 159], «вона *пішла*» [110, с. 166], «не *піду* з тобою» [105, с. 171], «*приходиш* вночі» [110, с. 183], «несила *піти*» [110, с. 185], «разом *йшли*» [110, с. 204], «всі *ідуть*» [110, с. 207]); витати («тихо *витати*» [105, с. 3]); пливти («в собі по ній *пливу*» [110, с. 248]); минати («саму себе *минає»* [110, с. 257]); тікати («вперто *тікав*» [52, с. 108], «досвід *втеч*» [105, с. 4], «не заради *втечі*» [105, с. 7], «анатомія *втечі*» [105, с. 21], «від ірію ближче до *втечі*» [105, с. 24], «як мені *втекти*» [105, с. 27], «він все *втікав*» [105, с. 156], «*втекти* від смерті» [110, с. 185], «*втеча* в позатутешнє» [110, с. 217], «не можу *втекти*» [110, с. 254]); блудити/блукати/брести («довго за мною *блудив*» [105, с. 6], «він *брів*» [52, с. 18], «*брестиму* за вітром» [105, с. 34], «уміючи *блукати*» [105, с. 39], «*брела* навмання» [105, с. 165], «потрібних тобі для *блукання*» [110, с. 237], «виніс з *блукання* самі імена» [110, с. 244]); виринати («крізь себе *виринаю*» [110, с. 248]); літати («*лети* до мене» [110, с. 150], «*полечу,*

настану знову» [110, с. 189], «так легко *літати*» [110, с. 198]); текти («*тектиму* із кров'ю в тобі» [105, с. 21], «*текли* рядки» [110, с. 150], «в собі *тече* рікою» [110, с. 248] «*текти,* воскресаючи в час» [110, с. 254]).

Таким чином, маємо кількісне переважання лексем «іти/ходити», «тікати» та «блудити/блукати/брести». Помітно, що М. Кіяновська рідко використовує лексему «їхати». Це, на нашу думку, пояснюється тим, що для ліричної героїні важливий безпосередній контакт зі світом, що проєктується в текстах разом із тактильними відчуттями. А. Біла слушно зауважує: «Сповнена міфологічних, біблійних та інших алюзій, лірика Кіяновської може зацікавити пошуком образної передачі тілесної чуттєвості, яка в українській ліриці не те що була тривалий час табуйована, а просто перекодовувалась на романтично-романсові формули» [37]. До речі, схожий художній аспект помічаємо і в збірці «Цитатник» С. Жадана (*«Довга мандрівка босоніж по хвилях, / Пошуки затінку в жерлах гарматних»* [90, с. 32]), і в збірці «Подорож рівноденням» Р. Мельникова (*«збираючи босоніж метеликів / Ми / йдемо / зустрічати / Сонце / ЕЛЬДОРАДО»* [148, с. 21]; *«І пишногруда мулатка Таця / Сходить у води тілесні босоніж…»* [148, с. 24]), і в збірці «Я зроду тут живу» М. Брацило (*«блукаю боса / рядками і сторінками / розгублена і неприкаяна / самотній мандр, атом / мабуть, це вже не я»* [52, с. 106]; *«Холоне степ, де я ходила боса»* [52, с. 18]).

Лірична героїня М. Кіяновської постійно прагне любові: *«Хочу, мов блискавка, звити гніздо на вербі»* [110, с. 135] (відомо, що «звити гніздо» означає стати по-справжньому щасливим, створивши сім'ю); звертається до коханого: *«Взаємність несподівана, нага – / Тебе, блукальця, і мене, безжальця»* [110, с. 125]. Така художня ситуація більше схожа на явище екзистенційного блукання персонажів (роздвоєність власного Я, пошук себе, дуалізм, проблема вибору). Воно сприяє тому, що «у її поезії співприсутні два світи – майже рівновеликі: не лише світ Бога, який (попри наявність у творах християнської символіки) все ж має риси більш синтетичні, універсальні, такі, що виходять за межі лише християнства, а й світ людини

(зокрема як суб'єкта мовлення, як творця слова), що зростає в Богові» [123, с. 34].

У поезії М. Кіяновської виразно постає топос дороги: «тривання на *дорозі* разом» [105, с. 10], «печаль – як *дорога*» [105, с. 23], «*дороги*, любові, битви» [105, с. 45], «залишки *доріг*» [110, с. 49], «тишу, *дорогу* і душу» [110, с. 77], «*дорогу* гори» [110, с. 83], «*дорога* зливи» [110, с. 96], «тільки *дорога*» [110, с. 111], «ввижається *дорога*» [105, с. 155], «*дорога* вгору» [110, с. 160], «*дорога* на схід» [105, с. 163], «далека *дорога*» [105, с. 164], «кров *доріг* і звитяг» [110, с. 208]. Сема пошуку реалізується за рахунок дієслівних форм «шукати», «знайти»: «*шукати* для них середини» [105, с. 167]; «мене *знайти*» [105, с. 50].

М. Кіяновська вибудовує образну структуру за допомогою біблеїзмів, які набувають нових значеннєвих відтінків, реалізуються через особливості індивідуального поетичного світовідчуття. Для неї характерне авторське міфологізування (наприклад, образ мовчазних хіромантів доріг [105, с. 22]). Мотив втечі й не/повернення, що на ідейно-тематичному рівні взаємодіє з мотивом блукань, реалізується не лише за допомогою перезасвоєного сюжету про блудного сина («ядро» [191] мотиву), в якому сконструйована міфологічна модель порятунку: *«Прийми її – як кожну з волосин, / Що ні від чого не рятують наче… / Вона така, як трохи блудний син, / Що раптом повертається і плаче»* [110, с. 194]. Важливо, на наше переконання, звернути увагу на «семантичні нарощення, що їх мотив набуває у *цьому* тексті (текстах) *цього* автора» [190, с. 35], які часто пов'язані з легендою про Всесвітній потоп («ядро» [191] мотиву): *«У серпанку – потоп: дощ майбутній, як звук, – ніде. / Хтось зі свічкою йде – вечоріє – либонь, у втечу. / Безголові колони у місті сліпому, де / Як відлуння у храмі, піднімається в небо вечір»* [105, с. 94]. Елементи «вечір», «сліпе місто», «безголові колони», «майбутній дощ» та «відлуння у храмі» творять художню канву тексту. Явища, що співвідносяться з водною стихією, функціонують не лише як процес оновлення (духовного, емоційного тощо), а і як каяття перед

Господом, а також перед тим, до кого час від часу звертається лірична героїня: *«Я з ковчегу, де Ной заблукав / був у нетрищах сховищ: / Надто слизько ішлося – і надто боявся води. / Зуб за зуб. Гріх за гріх. / А невпійманих крильми не зловиш»* [105, с. 49]; *«І буде потоп. І стікатиме літо водою. / Душа з-поза тебе шукатиме інших садів. / Тривання скорбот. Порожнеча вигадувань слів / У світі, де я народилась, щоб бути з тобою. / Та ти не повернешся раптом. Як завжди, як все. / Це сповнення знаків, пророцтв – і ковчегу без пари»* [110, с. 58]; *«Великих повернень горстка, маленька жмінка / В потопі всесвітньому берег собі знайшла»* [110, с. 164]; *«Стою при вході – як ввійти у душу? / Примирення спокуси і спокути. / Неначе Ной, що прозирає сушу, / Вдихаю воду не на повні груди. / А шепіт сходить сонцем із туману, / Затримує у каламуті подив. / Я майже вірю: я твоя кохана. / В твоєму храмі я стою при вході»* [105, с. 52]. Сема спасіння реалізується через пошук саду, берега, суші тощо (місця, де можливе не лише каяття, а й віднайдення спокою), складний шлях («надто слизько ішлося», «надто боявся води», «каламуть» тощо), безперервність, хоч і часто з негативною конотацією («тривання скорбот», «порожнеча вигадувань слів»), процес переходу («примирення спокуси і спокути»), втілення образу літа, що «стікатиме водою» як періоду внутрішньої рівноваги та явища, що створюють аудіовізуальний ефект і в міфопоетичному дискурсі є однією з умов для позбавлення страждань («шепіт сходить сонцем із туману»). Зауважимо, що трансформована легенда про Всесвітній потоп та образ Ноя в поезії М. Кіяновської досить поширена (збірки «Інкарнації», «ДО ЕР», «373», «Міфотворення» та ін.) [97].

Ще один авторський прийом – кореляція в одному поетичному тексті декількох усталених християнських художніх систем, які реінтерпретуються («сюжетоскладання»[145]). Динаміка розгортання мотиву блукань у лірициМ. Кіяновської передбачає поєднання міфоструктур, у яких задіяні образи Ноя та Каїна: *«Забудь мені вмерти. Звістуй переродження сну. / Се вість невловима, як тінь серед листя, що кане. / То Ноєва ніч. Незглибиму її*

крутизну / Спокутує берег землі або світу, мій Каїне» [105, с. 166]; *«Прийми мене, як Каїн, що спізнав / І дикий біль, і запекельний безум»* [105, с. 41]; *«Кулею кілера – в сьоме пришестя Каїна – / Болем огранений камінь душі розплати»* [105, с. 55]; *«Ковчег ще Ноїв, та бракує Ною / Смирення перетнути круговерть»* [105, с. 58]. Сема болю, що номінує «тіло» [191] мотиву, втілена явищем вмирання («листя, що кане», «безвихідь у морі», «чорна прірва», «декого ще не вбито» тощо) та оновлення («переродження сну», забування, невловимість, спокута, «істина двоголосся»), а також певною «грою» несвідомого (сон) [97].

Моделювання художнього світу відбувається за допомогою двох ключових елементів, які задіяні у творенні мотиву блукань. Так, коло та лабіринт тут – не просто монотеїстичні символи, це міфологічні структури, що складаються з християнської домінанти (гріх, каяття, жертовність тощо), індивідуального травматичного досвіду й лежать в основі архаїчних рівнів мислення авторки. Вони мають різні варіації, які пов'язані з мотивом кохання («мотивне поле» [191]): *«Лабіринт западе в голе плато руки…»* [105, с. 9]; *«Лабіринти дзеркал – іпостасі мене сумного»* [110, с. 24]; *«Всі отруйні й вузькі лабіринти здобутих столиць – / Нам з тоблю ніщо»* [110, с. 45]; *«Ми вічно разом, але над і під / Нас розділяє лабіринт ожини»* [105, с. 152]; «*Почнеться дорога, замкнувши себе у кола, / У рух по спіралі, по літері – до ніколи»* [105, с. 12]; *«Гончарне коло обрію – як гріх: / Все – на долоні, долі на поталу»* [110, с. 28]; *«І ти з-перед часу ступатимеш – мною і ними – / Не маючи сили (чи мудрості?) колами йти»* [105, с. 42]; *«З того боку осоння – навіяний пращами сніг / І зарубки, як шрами, на вкотре дев'ятому колі»* [105, с. 53]; *«Що кола садів перекуто на втрачені сховки, / Що наші нашестя у них – як пташині сліди…»* [110, с. 68]; *«Ще свіжа сорочка, і так замикається коло, / Як зашморг на шиї у спраглого»* [110, с. 86]; *«Я навчилась, пройшовши всі кола душі і міста, / Замовкати словами – і жити уже не ними»* [110, с. 217]; *«Я з ковчегу, де Ной. Лабіринти притулків порожніх»* [105, с. 49]. У поетичному просторі М. Кіяновської постійно

зринають художні елементи «лабіринти дзеркал», «лабіринти здобутих столиць», «лабіринт ожини», «гончарне коло обрію», «кола садів», «лабіринти притулків» та ін.

Іноді розгортання мотиву блукань у ліриці авторки відбувається завдяки введенню образів Адама та Єви. Вони зринають в одній художній площині, подекуди – слугують окремими структурами, які не залежать одна від одної. Пекло та рай, вигнання – художній простір їхнього функціонування. Лірична героїня перебуває в емоційному стані скорботи та жалю: *«Вівтар – як наперсток: загубиш – і біль розіпне. / У кожному дюймі скорботи – колючки і жала. / Я Єва була. Я тоді при струмкові лежала, / А він все втікав, тільки раз упіймавши мене»* [105, с. 156]; *«Кожне пекло – Твоє, кожен рай – Твій, і вигнаність кожна / Обіцяє тотожність Адама і Єви. Несу, / Бо не можу не нести посудини, повні Тобою»* [110, с. 8]. Обидва образи вибудовуються як такі міфологічні елементи творення мотиву, що мають в основі сему болю. «Біблійний Адам, – слушно зауважує М. Котик-Чубінська, – цікавий для поетів, мабуть, тим, що він давав назви птахам і звірам, був не лише прабатьком всіх людей, але й, образно кажучи, зачинателем поезії. Такий мотив прочитується, наприклад, у поезії Остапа Сливинського. Маріанна Кіяновська зосереджує свою увагу на іншому – на вимірі почуттів, відчуттів, переживань, думок, віри першого чоловіка» [118]. На думку дослідниці, «При тому поетеса не просто реконструює чи моделює час, коли на світі було лише троє: Адам, Єва і Бог, але переміщує цей початковий стан у теперішнє, дивиться на життя людини як на повторення історії Адама. Упродовж існування світу в людях відображаються переживання перших чоловіка і жінки: це – народження (сотворення), спілкування з Богом, почуття любові, переступ, вигнання з раю. З іншого боку, в Адамові вже було закладено (записано) всі наші радощі, щастя, смутки, злочини…» [118].

Зважаючи на це, в ліриці М. Кіяновської простежуються риси художнього неоміфологізму: коли в центрі опиняється дотичний до мотиву

блукань усталений образ або сюжет (подібний до «ядра» [191] мотиву), поетка реконструює міфологеми й нашаровує власні художні інтерпретації.

Таким чином, у ліриці М. Кіяновської мотив блукань розгортається навколо сем болю, свободи та спасіння, авторського міфологізування (образ мовчазних хіромантів доріг), існує за рахунок кореляцій лексем на позначення руху, що в контексті світоглядної парадигми набувають символічного значення, а також у смислових співвідношеннях, які передбачаються механізмом творення художньої реальності (наприклад, завдяки прийому «сюжетоскладання»[145]). В загальній мотивній структурі мотив блукань тематично пов'язаний із християнським світовідчуттям, залежністю «любов – Бог», трансформованими біблійними образами (Ноя, Адама та Єви, Каїна) та мотивами кохання, втечі й не/повернення, найяскравіше виявляється у зв'язку з мотивом часу. Несе у собі інтертекстуальне підґрунтя, що сприяє конструюванню авторських міфів [97].

Зауважимо, що мотив мандрів/блукань взаємодіє з мотивами самотності (ще одна складова «мотивного поля» [191]). У ліриці дев'ятдесятників (зокрема І. Андрусяка, Ю. Бедрика, М. Брацило, В. Виноградова, О. Галети, С. Жадана, М. Кіяновської, О. Куценко, Г. Крук, В. Махна, Р. Мельникова, С. Процюка, М. Савки, Е. Свенцицької, Р. Скиби, І. Старовойт) рівні семантичних шарів оновлюються завдяки введенню в тексти специфічних лексем, які разом вибудовують цілісну систему. З великою частотністю функціонують структурні елементи:

– дім (*«І раптом / назве його ДОМОМ – / голос знайомий…»* [121, с. 21], *«Фортеп'янний ноктюрн із розчинених вікон дому»* [173, с. 50], *«заходьте в дім а в домі ні краплини»* [12, с. 27]);

– стежка (*«А стежка – для тих, хто не йде»* [31, с. 15], *«Люблю тебе, не знаючи стежин»* [120, с. 11], *«Мені дуже сумно, та двом на землі / Немає нам спільної стежки»* [52, с. 9]);

– бруківка (*«Все ж тих бруківок, з одзвуком захлання…»* [31, с. 16], *«Останнє слово звіриш / горбам старого бруку»* [120, с. 18], *«Трепанація бруку. / У міста відходять мізки»* [64, с. 24]);

– гість (*«Найліпший гість, – що відійшов, як спалах»* [31, с. 18]);

– валіза (*«Зробишся розтином і валізками»* [31, с. 21]);

– тротуар (*Хіба на мить яку по тротуарах тьмяних»* [31, с. 33], *«Коли кіт / скрадається карнизом, / у його очах балансує страх / між парапетом і тротуаром»* [120, с. 21], *«і ми пішли вдвох / множачи калюжі на ноги / тротуари на зупинки трамваїв / зустрічати квітень»* [149, с. 34]);

– переїзд (*«У тебе – переїзд – / Бардак у всіх пенатах»* [31, с. 44]);

– потяг/трамвай (*«І світить очі світ наскрізний, / Коли холодний потяг йде, / Додому йде, та мабуть, пізно*» [176, с. 46], *«Поїзди йшли на захід, / ми не обслинені»* [120, с. 32], *«Буває вночі інколи гарно / з вікон будинків / їдуть трамваї»* [149, с. 17]);

– острів (*«тризна острова втята в страх»* [1, с. 25]);

– межа (*«Понад твоєю межею»* [173, с. 7], *«Межа перехресна урочища, волхва і лімфи»* [109, с. 42]), *«А потім усе зрозумієш: / минати – це значить пливти, / відкинувши берег, немов порохняве опертя»* [120, с. 7],

– вагон/вокзал (*«Барокова надтрісліcть вагонів – проліт крізь вітраж»* [31, с. 55], *«Та між нами – проваллям роки, / І тумани понад межею»* [173, с. 19], *«А на вокзалі / облудно і слизько / тане у сутінь / червона валізка»* [149, с. 15]);

– кроки, підошви, сліди (*«Сутужно на слова, що не гірчать / і не риплять, / як сніг із-під підошви»* [120, с. 18], *«За кожним кроком / Меншає снаги / І більшає води у руслах відчаю»* [64, с. 15], *«Чуєш кроки гучні… / Бачиш тінь у вікні…»* [181, с. 21]);

– дорога, шлях (*«А ти не знала, що свята / й твоя дорога»* [121, с. 23], *«І де у Бога та дорога, / Що з того світу приведе?»* [176, с. 45]; *«Це тільки мить. Простий закон дороги: / Стирати дати, спогади і ноги»* [64, с. 50]);

– вулиця (*«Я цими вулицями ввік не находжуся…»* [121, с. 39], *«Іду по вулицях, де світло»* [57, с. 45], *«Лежали таємні лінії вулиць / У краплях смугастих ультрамарину»* [149, с. 7]);

– пустеля (*«І в пустелю рушила за ним»* [121, с. 20], *«тут немає тебе наче Бога / і не треба його пустелям»* [32, с. 59]);

– сходинки (*«А ці сходинки теплі і хисткі, / А подих той останній і глибокий»* [176, с. 9], *«а мені залишилось / спинитися / на четвертій сходинці / знизу»* [1, с. 11]);

– каміння (*«Гріє сонце / Холодне і сире каміння міста»* [176, с. 17], *«І каміння, як крила на спинах горбів, / розбруньковують душу свою янголячу»* [109, с. 47], *«Ти дарувала легкі крила, / бо брили кам'яних мішків / у склепи кам'яниць ловили / мій дух»* [57, с. 21], *«камінь кинутий / морем у землю / пада на тіло»* [57, с. 69], *«Цей камінь мій / – я ось / пилюку витер»* [148, с. 18]);

– човен, корабель (*«Ніби човен порожній – це місто на хвилях потопу»* [109, с. 92], *«І затонулі кораблі на ньому…»* [31, с. 48], *«Ітака підтакує в такт кораблям»* [64, с. 10], *«Мерці великих міст / опівночі / сідають у човни – / свої домовини / котрі напрокат були здані»* [149, с. 19]).

Таким чином, механізм творення мотиву мандрів/блукань у поезії дев'ятдесятників завжди має певні конструктивні елементи й передбачає процес (переїзд), місце (дім, острів, пустеля), спосіб переміщення (кроки, підошви, сліди, дорога, шлях, вулиця, бруківка, тротуар, стежка, сходинки), засіб досягнення мети (потяг, вагон, човен, корабель), речі, що можуть уособлювати минуле на рівні несвідомого (валіза), перешкоди (каміння, межа), чиюсь присутність (гість) тощо [98].

Окремо, на нашу думку, слід розглядати образ янгола в контексті мотиву мандрів/блукань. Він сприймається дев'ятдесятниками не просто як «вісник Бога» [85, с. 24]. У художньому світі (найчастіше в М. Савки) його образ конструюється як певна «морально-психологічна модель» [158, с. 20]. Межа між творенням образу янгола та ліричного героя або зовсім відсутня,

або ж простежується нечітко: *«Ти народився янголом. / Думав: стоятимеш / вартою коло Престолу. / Дякував долі. / Та поволі / Зростало терня гордині / спливали віки, мов години / ще не було Людини, / а ти був до неї подібний: / та ж самовпевненість жити / І падіння надій німих»* [52, с. 98]. Характерна риса художньої трансформації – відсутність крил як спосіб наближення до людських гріхів або зображення цього образу як істоти, що з якихось причин втрачає здатність літати й помирає (просто зникає): *«І крила спалімо. І станьмо людьми. / І сталось. Ідемо шляхами земними / У холод і біль неземної зими. / Йдемо поміж них. / І стаємося ними»* [173, с. 38]; *«Білий янголе, крил немає, / Тільки ніжні вузькі долоні. / Та сверблять на порозі раю / Темні ранки, рубці червоні»* [173, с. 39]; *«Вранці, без розпізнавальних ознак, / з голих дерев оббиваючи іній, / падає янгол – літун-одинак, / рушить химерну довершеність ліній, / з чим і вмирає, лишивши, однак, / срібний тривожний дюралюміній»* [94, с. 43]; *«І янгольський низався полонез, / І к бісу в пекло рухалися пари, / І ти радів, як чезли всі примари, / Аж доки й той граційний профіль щез…»* [32, с. 31]. У художніх текстах І. Андрусяка образ янгола часто взаємодіє з образом Господа: *«білий бог над губами / і янголів камерний хор / і розчинені вщерть / хуторів засмальцьовані ребра»* [1, с. 39]; у М. Кіяновської – реконструюється в образ парку: *«Ти мовби приходиш в алею, що ніби без меж, / І парк – аки ангел, що губить на вітрі пір'їни»* [105, с. 26].

Хоча в поезії 1990-х років часто зринає Бог, неодноразово переосмислюються біблійні структури, вона антропоцентрична, що виявляється, «коли траєкторія апелювання, прямуючи до "стрижневих констант", все ж таки змінює напрямок – до людини» [139, с. 4]. Християнська домінанта лежить в основі мотиву блукань, проте дає лише вектори для інтерпретацій. Художні образи мають спільну ознаку: так чи інакше стосуються емоційного стану ліричних героїв (почуття надії, гніву, розчарування тощо). Вони моделюються за принципом, що архетип, який

опиняється в центрі художньої ситуації й слугує «ядром» [191], а в процесі введення його в поетичний текст стає універсальним мистецьким матеріалом.

Елементи творення (камінь, яблуко, ребро, ясла та ін.), а також місто, країна як дискурс, відносно якого твориться міф, зазнають авторської обробки. Майже всі згадані структурні компоненти мотиву мандрів/блукань митці зіставляють з болем. Він є єдиним способом досягнення катарсису, іноді – причиною або результатом любові як рушійної сили для існування.

Висновки до четвертого розділу

Художній світ дев'ятдесятників вирізняється прагненням до змін та оновлення (і на рівні мистецьких експериментів, і на рівні свідомості). Через це тексти насичені реконструйованими міфологічними структурами завершення чи кінця, різними психоемоційними станами (депресії, відчаю, відстороненості), способами руйнації (міст, країн, приміщень, догм), введенням архетипів (Отця, Сина, Святого Духа та ін.), а також сакральними процесами (прощення, зречення, кари, спасіння, народження, скорботи, воскресіння, каяття), пов'язаними з християнським світоглядом.

Мандри/блукання в реінтерпретації дев'ятдесятників – художньо-естетична модель, спрямована на пошук (себе, свободи, істини, усамітнення, притулку, порозуміння тощо), що безпосередньо стосується Господа та Всесвіту й існує в межах трансформованого монотеїстичного світу. Відповідно до «трихотомічної моделі мотиву» (за А. Тимченко), «ядром» можемо вважати синтез уявлень: сюжети, що на різних рівнях корелюють із міфоструктурами подорожі (поема Данте «Божественна комедія», трагедія Й.-В. Ґете «Фауст», романи Д. Дефо «Робінзон Крузо», Д. Керуака «На дорозі», цикл «Мандрівні елегії» М. Вороного та ін.); усталену семантику біблійних сюжетів (про Всесвітній потоп, блудного сина, Гетсиманський сад) й образів (Йони, Каїна, Авеля, Юди, Марії), а також пов'язані з ними літературні сюжети (містерія «Каїн» Дж. Байрона, поетичний цикл «Давидові псалми» Т. Шевченка, поеми «Смерть Каїна», «Мойсей» І. Франка,

драматичні поеми «Одержима», «Вавилонський полон», «На руїнах» Лесі Українки та ін.).

Здійснений художньо-естетичний аналіз поетичних текстів 1990-х років дає підстави стверджувати, що в межах мотиву мандрів/блукань преференцій набувають семи переходу, пошуку (Р. Мельників); безвиході, зневіри, приреченості, довіри (О. Куценко); тривоги, туги, смерті (С. Жадан); болю, свободи, спасіння (М. Кіяновська); безпритульності, спокути (М. Савка); усамітнення (І. Андрусяк); гріхопадіння, зради, народження (М. Брацило); смерті, батьківщини (В. Махно); повернення (Ю. Бедрик) тощо.

Серед основних способів розгортання мотиву: багаторівневе структурування тексту; використання прямих і тематично споріднених номінацій для позначення дії (мандрувати, губитись, повертатись тощо), що перебувають у різних просторових та аксіологічних площинах (між небом і землею, добром і злом, життям і смертю); застосування художніх елементів («камінь снів», «блакитний спалах трамвая», «ранок подорожнього», «розхристаний потяг», «шмаття асфальту», «далями імлистими», «останній пасажир», «крізь довжелезну вервицю дверей», «чорні тротуари», «кров доріг і звитяг») і означення дискурсів («місто минулих снігів», «острів зими і текстів», Ніневія, Європа, «пустеля келій» тощо), які так чи інакше стосуються подорожі; авторське міфологізування (введення в тексти «богів подорожніх» (І. Андрусяк), «Зоряного Вічного Митця» (В. Виноградов), «мовчазних хіромантів доріг» (М. Кіяновська)); оприявнення категорії пам'яті («відбиток стопи», «кадри», «листи», «гербарій», «павутиння», «дзеркало», «спогад», «сон» та ін.) в межах якої зринають трансформовані біблійні міфоструктури чи образами мандрівника, блукальця, чужинця, вигнанця тощо. Всі ці явища сприяють вибудовуванню «мотивного поля».

Неоміфологічне мислення, притаманне для митців останнього десятиліття XX століття, виявляється через художні функції мотивів. До домінантних можемо віднести такі: позачасовість і позапросторовість (звідси

розмитість, безвихідь, фрагментарність, розгубленість, зневіра); «явище формально-змістової “соборності”» (за А. Нямцу), що полягає в охопленні одним образом кількох культурних традицій; діалогічність (наприклад, молитва як елемент подорожі та спосіб комунікації з собою, Богом і світом; мандрівництво як екзистенційний простір для говоріння та очищення); «негативний паралелізм» як повторне введення мотиву з протилежним значенням (за Є. Мелетинським); циклічність (тріади «любов – світ – Бог», «людина – Господь – любов» тощо, які сприяють багатовимірності) та ін.

ВИСНОВКИ

У ході аналізу поетичного доробку українських митців останнього десятиліття ХХ століття в контексті неоміфологізму ми отримали такі результати:

1. Окреслено рецепцію творчості дев'ятдесятників у критиці та літературознавстві. Огляд значної кількості наукових розвідок дозволив з'ясувати, що на сьогодні вже сформовані певні вектори для інтерпретації поезії означеного періоду (особливості письма без цензури та нав'язаних ідеологічних переконань, відповідно – несприйняття суспільством такого «експериментаторського бунту»; своєрідність художнього світу та його зіставлення з образною структурою попередників (шістдесятників, вісімдесятників); питання національного підґрунтя лірики (відгомін творчості Б.-І. Антонича, В. Свідзінського, Михайля Семенка та ін.); проблема гендерної поетики; художня «гра» на рівні мови (авторські неологізми, сленг, лихослів'я, «звукові асоціації») тощо). Проте неоміфологічний аспект, попри важливість у контексті становлення сучасного літературного процесу та наявність окремих студій (І. Андрусяка, Ю. Вишницької, М. Кіяновської, Ю. Логвиненко, О. Шаф), залишається недостатньо вивченим.

2. Розглянуто різні наукові підходи до теоретичного осмислення мотиву.

Вони пов'язані з «образним одночленним схематизмом» (за О. Веселовським), «репродукцією в тексті» (за Б. Гаспаровим), «рухом сюжету» (за Т. Кушніровою), «семіосферою» (за Ю. Лотманом), «послідовними комбінаціями» (за Є. Мелетинським), «морфологією персонажів» і певними художніми зв'язками (за В. Проппом та О. Фрейденберг), «семантичними, синтаксичними, прагматичними характеристиками на їхніх варіантних й інваріантних засадах» (за

І. Силантьєвим), «закріпленим кодом» (за А. Тимченко), «художньою єдністю» (за Б. Томашевським), «високою семантичною насиченістю» (за В. Халізєвим) та ін. Для аналізу трансформації переосмислених монотеїстичних та політеїстичних мотивів в українській поезії 1990-х років обрано «трихотомічну модель мотиву» (за А. Тимченко). Відповідно до неї, в текстах дев'ятдесятників досліджено такі компоненти: «ядро» (певний «культурний код»), «тіло» мотиву («конкретні значення, семантичні нарощення»), «мотивне поле» (зв'язки на різних рівнях).

3. Розкрито основні теоретико-методологічні підходи до проблеми неоміфологізму в літературознавстві, його функціонування в поетичному дискурсі ХХ та початку ХХІ століття. Визначено, що науковим підґрунтям для розвитку ідей міфопоетики на сучасному етапі стали дві школи – міфологічна та ритуально-міфологічна. Окремо відзначено важливість учення про архетипи К.-Ґ. Юнга. Обрано кілька напрямів дослідження політеїстичних і монотеїстичних мотивів в українській поезії 1990-х років: «деміургія», де автор – креатор, який вибудовує індивідуальний Всесвіт завдяки власній «внутрішній енциклопедії» (за В. Єшкілєвим); міф як естетична модель художнього простору, відкрита для реконструкції та інтерпретацій (за М. Кіяновською); міф як «глобальний метатекст» (за Ю. Логвиненко).

4. Проаналізовано специфіку моделювання художнього світу в ліриці останнього десятиліття ХХ століття. Трансформація біблійного (у межах мотиву мандрів/блукань), язичницького (у межах фітоморфних, зооморфних, космогонічних мотивів), античного міфосвіту полягає в художній реінтерпретації та реконструкції традиційних сюжетів. Для переосмислення усталених структур митці використовують явища, що сприяють авторському міфологізуванню, зокрема такі:

– тератоморфізм (зображення чудовиськ, які мають багато кінцівок, очей, хвостів, вух тощо): образи стоголосого й стоглавого звіра, однорога (О. Куценко); стоокого й стовухого зайченя (М. Кіяновська), триокої змії

(Р. Скиба); стоокого й стокрилого Дива та єдинорога (В. Махно); стоокої ночі (Е. Свенцицька); стоокої прірви, шестикрилого кажана, зміїв, яких побратано «стосилим чаклуючим клубком» та людиноокої змії (Ю. Бедрик);

– антропоморфізм (перенесення людських рис на істот, явища, предмети); накладання елементів «внутрішньої енциклопедії» (за В. Єшкілєвим) на архетипізовану художню реальність (віднайдення нових країн, міст, героїв): царство лавандових фей, сад негаснучих єнотів, сад божественних мишей, фея життя, пухнасте фіолетове звірятко (Ю. Бедрик); країна Кульбабія, Хо, Кобиляча Голова (Р. Мельників); країна холодних світил, лицарі Дива, жінка-рибина (М. Брацило); країна помірних дощів (С. Процюк); Диво (М. Савка); Місячний Кіт, батько Лунь, Тінь Сови, Собаче місто (Р. Скиба); Панна-Літо (М. Кіяновська); хлопчик Що-Пані-Схоче (Г. Крук); королева з зеленими кістьми (І. Андрусяк);

– міфосценарії «народження слова», «народження звуку», «народження поезії» (за Ю. Вишницькою): замкненість художньої системи, сакралізація процесу писання/читання/говоріння, поєднання акустичних явищ (постріл, плач, крик), повторення окремих структурних елементів тощо (С. Жадан, Г. Крук, М. Кіяновська, О. Куценко);

– вибудовування «повсякденного міфу» (за М. Кіяновською): створення простору, в якому преференцій набувають одразу декілька паралелізмів, що стосуються одного образу (Сізіф як двійник ліричного героя; гірчичне зерня як камінь Сізіфа тощо);

– «сюжетоскладання» (за Є. Мелетинським): поетапний художній синтез трансформованих античних образів і мотивів з біблійними в межах одного тексту (сюжет М. Кіяновської, в якому корелюють Всесвітній потоп та образ Харона, має позитивне семантичне навантаження (любов, квіти, веселі весла, човник, радість, воскресіння тощо); образи Каїна (який не визнає своєї провини перед Богом), Хроноса та Кассандри М. Брацило «вписані» у спільну полівекторну систему, де превалює категорія пам’яті, («камінь снів», «коло», «вода» зринають у триєдності «смерть – час – сад»);

поєднання реконструйованих язичницьких (зокрема фітоморфних) та античних мотивів (образ Аріадни І. Андрусяка в художньому просторі співіснує в межах моделі «людина – ліс», а вино та дерево набувають сакрального значення й сприймаються як частина ритуального дійства); кореляція в одному вірші декількох перезасвоєних біблійних сюжетів (у межах мотиву блукань М. Кіяновської задіяні образи Ноя та Каїна, сема болю втілена явищами вмирання («листя, що кане», «чорна прірва») та оновлення («перероджeння сну», спокута));

– «абсурдизація» поетичної реальності (за А. Камю): у поетичному тексті М. Кіяновської герої йдуть на добровільну самопожертву заради кохання, розуміючи, що в будь-якому разі всі спроби досягнути мету, хоч і можуть принести короткотривалу радість, завершаться невтішно; травматичний досвід, передчуття страждань і власної загибелі не впливають на їхній вибір;

– використання географічних назв, пам’яток чи інших міфологічних об’єктів: Голгота, Варшава, Єрусалим (С. Жадан), Еммаус (Г. Крук), «острів зими і текстів», Ніневія, Європа, «пустеля келій» (Р. Мельників), Стікс, храм Кіпріди (М. Брацило), Інгул, Стікс (Ю. Бедрик), Стікс (Р. Скиба), «місто минулих снігів» (О. Куценко); літературних, фольклорних, історичних імен як «міфологізуючого дискурсу» (за М. Кіяновською) в контексті якого творяться нові сюжети: Телесик (Е. Свенцицька), Шехерезада, Буратіно (О. Галета); Змій Горинич (І. Андрусяк), Лис (Г. Крук), Попелюшка (М. Брацило), козак Мамай (О. Куценко).

5. Здійснено мотивний, міфологічний та структурно-текстологічний аналіз. Це дало змогу визначити художні функції міфопоетичних мотивів у ліриці дев’ятдесятників. Домінантними визначено такі:

– позачасовості й позапросторовості (відсутність чітко окреслених меж в осягненні художнього виміру: «між сном і павутинням»

(М. Кіяновська), «на роздоріжжі діжі» (Р. Мельників), «порівну розтятий» (Ю. Бедрик) тощо; розмитість; фрагментарність);

– циклічності (повторення однакових міфологічних компонентів: «за зливами за лиманом», «за зливами за снігами» (О. Куценко); закриті часопросторові моделі: ніч – світ – день – ніч, любов – Бог – любов (М. Кіяновська));

– багатовимірності (синтез реалістичних і вигаданих, живих і мертвих, позитивних і негативних та ін. міфологічних елементів: діади «а Ви вже є» – «вигадаю Вас» (Ю. Бедрик); втілення образів п'яниці та янгола, функціонування трансформованих біблійних структур (наприклад, Гетсиманського саду), що в спільному міфосюжеті існують паралельно (В. Махно); взаємодія образів Зоряного Вічного Митця (В. Виноградов), богів подорожніх (І. Андрусяк), «мовчазних хіромантів доріг» (М. Кіяновська) з іншими міфологічними елементами);

– розширення «інтерпретаційного діапазону»: образ русалки/мавки в ліриці 1990-х років можна розглядати в межах різних художніх вимірів (смерті, свободи, страху) та декількох світів (море – небо, підземелля – озеро); мотив мандрів/блукань у ліриці М. Савки моделюється шляхом поєднання різних компонентів, серед яких можемо виокремити такі: перезасвоєні біблійні сюжети (розп'яття Ісуса Христа, легенда про Всесвітній потоп); архетипи Отця, Сина, Святого Духа; семи болю, спокути; кореляція з мотивами втечі, зречення, воскресіння; структури на позначення категорії пам'яті;

– «формально-змістової "соборності"» (за А. Нямцу), амбівалентності образів і сюжетів (риба в поезії дев'ятдесятників може бути втіленням і віри, й бездуховності, а також посередником у діадах «людина – людина», «людина – страждання», «людина – смерть» тощо; образ волхвів полісемантичний, існує в різних культурних традиціях, а тому в ліриці О. Куценко, М. Кіяновської, С. Жадана, Ю. Бедрика, І. Старовойт, Г. Крук

може бути потрактований і під час аналізу політеїстичних, і під час розгляду монотеїстичних мотивів);

– «негативного паралелізму» (за Є. Мелетинським): повторне введення мотиву, але вже з протилежним значенням (воскресіння передсмертної сили після смерті Каїна та народження Христа (О. Куценко);

– позамовної реальності (рівень символів: «кажан, душа чи птах», «жовтава церква над Інгулом» (Ю. Бедрик), «жовті знамена», «жовті поеми», «жовто кульбабився травень» (Р. Мельників); рівень ритуалів: темрява як необхідний елемент для міфосценарію «народження вірша» (М. Кіяновська); принесення в жертву звіра як частина язичницького світогляду (Ю. Бедрик); рівень алюзій: «перевізник в човні» (М. Кіяновська), «чужий ковчег», «обдертий син своїх жовтневих стуж», «дар потопів, мору, воєн» (Ю. Бедрик), «мій прапрадавній ковчег» (Р. Мельників); «біля розп'яття складено ножі», «диптих розіп'ято», «наче хвилі потопу», перевізник (М. Савка)).

Таким чином, неоміфологізм – одне з найяскравіших явищ, притаманне українській ліриці 1990-х років. Художньо-естетичні процеси цього періоду пов'язані з реконструкцією політеїстичних і монотеїстичних мотивів. Їхнє розгортання сприяє авторській інтерпретації усталених міфологем і творенню авторських міфів, що відбувається на рівні переосмислення сюжетів. Обрана нами «трихотомічна модель мотиву» (за А. Тимченко) допомогла розкрити особливості поетичного бачення дев'ятдесятників, проаналізувати фітоморфний, космогонічний, зооморфний, античний і біблійний простір.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрусяк І. Дерева і води. К. : Нова деґенерація, 1999. 48 с.
2. Андрусяк І. 2001. Час одиниць. *Березіль*. 2002. № 7–8. С. 172–181.
3. Андрусяк І. Метафора рівноденням. Літпроцесія. Рецензії, есеї, статті. Донецьк: OST, 2002. С. 36–38.
4. Андрусяк І. Міто(собою)наповнення, «у якого усе навпаки» [Рец. на кн. М. Кіяновської. Міфотворення. Поезії. К. : Смолоскип, 2000]. Літпроцесія. Рецензії, есеї, статті. Донецьк: OST, 2002. С. 16–18.
5. Андрусяк І. «Поможіть знайти маленького білого хлопчика» [Рец. на кн.: Процюк С. Апологетика на світанку. Ужгород, 1995]. Березіль. 1997. № 3–4. С. 183–186.
6. Андрусяк І. «Рибою пливи, Свідзинським: кавою...» : (архетипні знаки в поезії В. Махна). Слово і час. 1998. № 2. С.22–23.
7. Андрусяк І. «Самітництво – єдино можливий спосіб існування письменника». Книжковий огляд. 2003. № 10. URL: http://www.web-standart.net/magaz.php?aid=6693 (дата звернення: 19.09.2018).
8. Андрусяк І. Самотність і дещо інше [Рец. на кн. Махно В. 38 віршів про Нью-Йорк і дещо інше. К. : Критика, 2004. Сер. «Критичні тексти»]. *Кур'єр Кривбасу*. 2005. № 191. Жовтень. С. 176–180.
9. Андрусяк І. Скиба на місяці, або Віват, емоціє! [Рец. на кн. : Скиба Р. Осінь на місяці, або усміх Дракона : Поезії. Дрогобич,1993]. *Слово і час*. 1994. № 8. С. 69–70.
10. Андрусяк І. Тире як «плавник культури» (Поезія Василя Махна). *Слово* і *час*. 2003. № 12. С. 59–61.
11. Андрусяк І. Храбуст. Поезії 2004–2005. Донецьк, 2006. 68 с.
12. Андрусяк І. Шарґа. Лір–Артіль, Піраміда, 1999. 67 с.
13. Андрусяк І. Юрко в собі [Рец. на кн. Бедрик Ю. Цвіт геральдичний. К. : Факт, 2004. Сер. «Зона Овідія»]. *Кур'єр Кривбасу*. 2005. № 191. Жовтень. С. 180–183.

14. Андрусяк І. С. Процюк. І. Ципердюк. Нова дегенерація: поезії. Івано-Франківськ, 1992. 104 с.
15. Антипович Т. Геометрія самоти. *Слово і час.* 2003. № 12. С. 61–63.
16. Антонишин С. Душа у скрипковому футлярі, або кілька добрих слів про нову збірку Олени Галети і не тільки про збірку [Рец. на кн. : Галета О. Переступ і поступ: поезії. Львів: Каменяр, 1998]. *Дзвін.* 1999. № 7. С. 146–148.
17. Бабенко М. Категорія часу в сучасній філософській ліриці. *Слово і час.* 2014. № 1. С. 55–60.
18. Балух В. Монотеїзм у системі релігійних вірувань. *Релігія та Соціум*. 2015. № 4 (20). URL: http://www.sociology. chnu.edu.ua/ res/sociology/Chasopys/Vup4(20)/1.pdf (дата звернення: 14.09.2018).
19. Баран Є. Божих слів нерозгадані коди... [Рец. на Махно В. Лютневі елегії та інші вірші. Львів: Каменяр, 1998. 61 с.]. *Кальміюс*. 2000. № 3–4 (11–12). URL: http://1576.ua/books/3092 (дата звернення: 13.03.2018).
20. Баран Є. Від «Позадесятників» до «Цеху поетів». *Кур'єр Кривбасу.* 2000. № 130. Вересень. С. 148–152.
21. Баран Є. В одній літературній шерезі… *Слово і час.* 1996. № 7. С. 30–32.
22. Баран Є. До розмови про «ранні» дев'яності. *Іменник. Антологія 1990-х* / упор. А.Кокотюха, М.Розумний. К. : Смолоскип, 1997. С. 210–223.
23. Баран Є. «Князь Самотності мовить у світле стебло». *Кур'єр Кривбасу.* 1997. № 91–92. Грудень. С. 38.
24. Баран Є. Літературні дев'яності: підсумки і перспективи. *Кур'єр Кривбасу.* 1999. Серпень. № 116. С. 3–6.
25. Баран Є. Літературна ситуація 1999-го: час єзуїтів. *Кур'єр Кривбасу.* 1999. Березень. № 111. С. 3–5.
26. Баран Є. Літературне дев'ятдесятництво: істерія й історія. *Березіль*. 2000. № 3–4. С. 182–185.

27. Баран Є. На абордаж летючих кораблів [Рец. на зб. Галета О. Переступ і поступ. Поезія. Львів : Каменяр, 1998]. *Літературна Україна*. 1999. № 32 (4848). 23 вересня. С. 6.
28. Баран Є. Навколішки до ідеалу: штрихи до поезії Степана Процюка. *Молода нація.*1997. № 6. С. 247–255.
29. Баран Є. Ніхто з нас не зумів збудити тополиної дріади... *Слово і час.* 1995. № 2. С. 81–84.
30. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова. М. : Прогресс, 1989. 616 с. URL: https://www.twirpx.com/file/54486/ (дата звернення: 25.05.2018).
31. Бедрик Ю. Метафізика восени. К. : Смолоскип, 1996. 78 с.
32. Бедрик Ю. Свято небуття. Львів : Піраміда, 1999. 64 с.
33. Березовчук Л. Поруйнування Єрусалима [Рец. на зб. : Жадан С. Цитатник. Київ : Смолоскип, 1995]. *Критика*. 2000. № 3. Березень. С. 25–30.
34. Біла А. Від ломки до ломки : лірика Сергія Жадана. *Слово і час*. 2002. № 1. С. 35–48.
35. Біла А. В передчутті Dies Irae [Рец. на кн. Мельників Р. Подорож Рівноденням. Харків: Акта, 2000]. *Кальміюс*. 2001. №3–4. URL : http://1576.ua/books/3094 (дата звернення: 21.04.2018).
36. Біла А. XXX від Маріан, або воскресіння Джейн Остін [Рец. на кн. Кіяновська М. Міфотворення. Поезії. К. : Смолоскип, 2000]. *Кальміюс*. 2001. № 3–4. URL: http://1576.ua/books/3094 (дата звернення: 21.04.2018).
37. Біла А.Українська ліра 1990–2000 (популярний огляд поезії fin du siecle). *Дикое поле.* 2002. № 2. URL : http://www.dikoepole.org/numbers_journ al.php?id_txt=91 (дата звернення: 22.04.2018).
38. Божко Л. Мотив подорожі та туристичної поїздки в українській літературі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 4. С. 231–236. URL : http:// nbuv.gov.ua/ UJRNvdakk m_2013_4_48 (дата звернення: 12.08.2018).

39. Бондар А. Істина і мед. Одеса : Астропринт, 2001. 64 с.
40. Бондар А., Ботанова К. Новітня українська поезія: генерація ікс, або отруєння голосом невідомого. *Дивослово.* 1998. № 2. С. 2–5.
41. Бондар-Терещенко І. Двоюрідні люди (Про соціокультурну парадигму 90-х рр. *Літературна Україна.* 2000. № 4 (4968). 27 січня. С. 3.
42. Бондар-Терещенко І. Екстермінація і концептологія літературного дискурсу 1990-х рр. *Слово і час.* 2005. № 9. С. 25–33.
43. Бондар-Терещенко І. Літо коня [Рец. на кн. : М. Кіяновська. Вінки сонетів. Бібліотека альманаху українців Европи «Зерна» Париж-Львів-Цвікау, 1999. 72 с.]. *Кальміюс*. 2000. № 3–4 (11–12). URL: http://1576.ua/books/3092 (дата звернення: 22.04.2018).
44. Бондар-Терещенко І. Сімейні тайни авангарду [Рец. на кн.: Мельників Р. Полювання на Оленя. К. : Смолоскип, 1996]. *Березіль.* 1996. № 11–12. С. 170–173.
45. Бондар-Терещенко І. Структурні особливості літературного дискурсу 1990-х років : автореф. дис. … канд. філол. наук. К. : Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2006. 20 с.
46. Бондар-Терещенко І. Функціональні механізми літературного дискурсу 1990-х. *Слово і час.* 2005. № 2. С. 62–71.
47. Борисенко К. «В край Галасвіта піти». *Українське слово.* ч. 35 (3087). 2001. 30 серпня – 5 вересня. С. 15.
48. Борисенко К. «В цій країні дощі помаранчеві…» (Поезія Ростислава Мельникова в контексті «зламу епох»). *Кальміюс.* 2002. № 1–2 (17–18). URL: http://1576.ua/books/3095 (дата звернення: 20.09.2018).
49. Борисюк І. Вісімдесятники / дев'яностники : особливості ідеологічної трансформації (на прикладі творчості Мар'яни Савки). *Вісник Львівського університету. Сер. філологічна.* 2018. Вип. 67. Ч. 2. С. 91–100.

50. Борисюк І. Метафори смерті в поезії Сергія Жадана. URL: http://philology.knu.ua/files/library/lit_st/43-1/14.pdf (дата звернення: 29. 04. 2018).
51. Ботанова К. Коли роз'їжджаються ніженьки… *Література плюс.* 1998. № 4–5 (4–5). Листопад–грудень. С. 5.
52. Брацило М. Я зроду тут живу: Рання лірика, спогади сучасників. Запоріжжя : Дике поле, 2018. 248 с.
53. Бриних М. Робокопи української словесності. *Art line*. 1996. № 10–11. С. 37.
54. Бутрій К. Топос саду в ліриці Василя Махна. *Міфосвіт української поезії: ґенеза прочитання:* матеріали Всеукраїнської наукової конференції (м. Херсон, 17 грудня 2015 року). Херсон : ХДУ, 2016. С. 13–16.
55. Веселовский А. Историческая поэтика. Москва : Высшая школа, 1989. 405 с. URL: http://biblio.imli.ru/images/abook/teoriya/Veselovskij_A._ N._ Istoricheskaya_poetika._1989.pdf (дата звернення 15.10.2019).
56. Виноградов В. Про поезію 90-х. *Молода нація*. 1999. № 12. С. 76–79.
57. Виноградов В. Шлях дощу: Поезії 1987–1995 років. К. : Смолоскип, 1996. 94 с.
58. Вишина М. Парадигма ключових понять міфологічного аналізу художнього тексту. *Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки.* № 55. С. 140–143. URL: file:///C:/Users/%D0%90%D0%BD%D1%8F/Desktop/vip55_29.pdf (дата звернення 15.10.2019).
59. Вишницька Ю. Індивідуально-авторська реконструкція есхатологічних міфосценаріїв у художніх творах Сергія Жадана. *Літературознавчі студії.* 2015. Вип. 43(1). С. 147–160. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2015_43%281%29__21 (дата звернення 16.10.2019).
60. Вишницька Ю. Текстова поліварітивність міфологічного сценарію початку як реалізація космогонічних та антропогонічних міфів (на матеріалі поезії Сергія Жадана). URL: http://www.litp.kubg.edu.ua/index.

php/journal/article/viewFile/238/235 (дата звернення: 21.05.2018).

61. Гаджієв Ю. «Боротьба зі степом» маленької людини [Рец. на кн. Скиба Р. мене назовуть листопадом: Поезії. К. : Український письменник, 1992]. *Слово і час.* 1995. № 1. С. 84–85.
62. Гаджієв Ю. Тексти і люди. Людина [Рец. на кн. Андрусяк І., Процюк С., Ципердюк І. Нова дегенерація: Поезії. Івано-Франківськ, 1992] / Юр Гаджієв. *Слово і час.* 1995. № 1. С. 82–83.
63. Галета О. Література як міфотворчість. *Література плюс*. 1999. № 1–2 (6–7). Січень. С. 11.
64. Галета О. Переступ і поступ: Поезії. Львів : Каменяр, 1998. 72 с.
65. Гармаш Л. Теория мотива в литературоведении. Харків: *Наукові записки ХНПУ імені Г.С. Сковороди*. 2014. Вип. 1 (77). Ч. 2. С. 10–23.
66. Гаспаров Б. Литературные леймотивы. Очерки русской литературы XX века. М. : Наука; Восточная литература, 1993. 304 с.
67. Голобородько Я. Маріанна Кіяновська: флористика поетичних культур. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах.* 2011. № 9. С. 109–113.
68. Голобородько Я. Мар'яна Савка – гербарій відчуттєвих рефлексій. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах.* 2011. № 7–8. С. 116–119.
69. Горбань А. Чотири «рецепти» прочитання тексту. URL: http://eprints.zu. edu.ua/6888/1/%D0%90%D0%BD%D1%84%D1%96%D1%81%D0%B0%2 0%D0%93%D0%BE%D1%80%D% B1%D0%B0%D0%%BD%D1%8C.PD F (дата звернення: 20.10.2018).
70. Гундорова Т. Декаданс і постмодернізм : питання мови. *Світовид.* 1995. № 1(18). С. 64–75.
71. Гундорова Т. Де «місце» нового? *Слово і час.* 1997. № 10. С. 53–56.
72. Гундорова Т. Постмодерна бездомність. Постчорнобильська бібліотека: український літературний постмодерн. К. : Критика, 2005. С. 167.

73. Гура Н. Інтерпретація й трансформація міфу: міфопоетичний аспект. URL: http://eir.zntu.edu.ua/bitstream/123456789/1101/1/Gura_Myth_interpretation.pdf (дата звернення: 23.04.2018).
74. Даниленко В. Покоління національної депресії. *Іменник. Антологія 1990-х* / упор. А. Кокотюха, М. Розумний. К. : Смолоскип, 1997. С. 248–262.
75. Демська-Будзуляк Л. Зміна поколінь – реальність проблеми? *Слово і час.* 2001. № 1. С. 28–46.
76. Демська-Будзуляк Л. Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих – спроба ідентифікації. *Кур'єр Кривбасу*. 2002. № 149. Квітень. С. 156–162.
77. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири. *Слово і час*. 1995. № 2. С. 18–27.
78. Деркачова О. Особливості суїцидальної поведінки ліричного героя (на матеріалі творів Ю. Андруховича, С. Вишенського, С. Процюка). *Слово і час.* 2005. № 4. С. 43–48.
79. Деркачова О. Світ крізь призму болю (на матеріалі творів М. Кіяновської та А. Охрімовича). *Слово і час*. 2005. № 12 (540). Грудень. С. 22–27.
80. Деркачова О. Світ у тексті (еволюція стильових систем в українській ліриці другої половини XX століття) : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2013. 300 с.
81. Деркачова О. Трансгендерність і трансгресія у творах Маріанни Кіяновської (на матеріалі збірки «Книги Адама»). *Чоловік і маскулінність у площині тексту* : зб. наук. статей. Бердянськ : Видавець Ткачук О., 2014. С. 28–33.
82. Дністровий А. «Шістдесятники» – «дев'ятдесятники»: тяглість, розриви, конфронтація? *Українська мова та література*. 2005. № 15 (415). С. 16–18.

83. Дністровий А. Що таке поезія? *Література плюс.* 1999. № 1–2 (6–7). Січень. С. 4; 16.
84. Дорош І. Моделі катастрофічного світосприймання у творчості письменників–дев'ятдесятників. *Література та культура Полісся*. *Сер. Філологічні науки*. Випуск 84. № 7. С. 298–306. URL: file:///C:/Users/%D0%90%D0%BD%D1%8F/Downloads/Ltkp_2016_84_35.pdf (дата звернення: 26.10.2018).
85. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. Коцура, О. Потапенка, В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гавришенко В., 2015. 912 с.
86. Єшкілєв В. Діти різних конвенцій. *Критика.* 2000. № 5. Травень. С. 24–26.
87. Єшкілєв В. Тінь Станіславського феномену. *Література плюс*. 1999. № 9–10 (14–15). Травень. С. 4–5.
88. Жадан С. Генерал Юда. Київ: Український письменник, 1995. 46 с.
89. Жадан С. Філософсько-естетичні погляди Михайля Семенка : автореф. дис. … канд. філол. наук. Х. : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2000. 19 с. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/suak/corp.exe?&I21DBN=SLIR&P21DBN=SLIR&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=elib_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=ID=&S21COLORTERMS=0&S21STR=RES0000011 (дата звернення: 11.05.2019).
90. Жадан С. Цитатник: Вірші для коханок і коханців. К. : Смолоскип, 1995. 62 с.
91. Зборовська Н. Завершення епохи, або українська літературна ситуація 1980 – 90-х рр. *Кур'єр Кривбасу.* 1996. № 61–64. Вересень–жовтень. С. 76–83.
92. Зуєнко М. Категорія «міфопоетика» в сучасному літературознавстві. URL: http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/4177/1/Zuenko.pdf (дата звернення: 19.10.2018).

93. Зуєнко М. Проблеми міфопоетичного аналізу ліричного твору. *Філологічні науки:* зб. наук. праць. Вип. 10. Полтава: Полтав. нац. пед. ун-т ім. В.Г. Короленка, 2012. С. 21–23. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi- bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN& S21STN=1&S21REF=10&S21FMT= juu_all&C21COM=S&S21CNR=20& S21P01=0&S21P02=0&S21P03=I=&S21COLORTERMS=0&S21STR=%D0%9673714 (дата звернення: 10.05.2019).

94. Іменник : антологія дев'яностих / упор.: А. Кокотюха, М. Розумний. Смолоскип, 1997. 264 с. (Творча асоц. «500»).

95. Камю А. Міф про Сізіфа / укр. пер. О. Жупанський. URL : http://shron1.chtyvo.org.ua/Kamiu_Alber/Mif_pro_Sizifa.pdf (дата звернення: 10.05.2019).

96. Карач А. Критична рецепція неоміфологічних мотивів у поезії дев'ятдесятників. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Сер. Філологічні науки (літературознавство)* : зб. наук. праць / за ред. проф. О. Філатової. № 2 (18). Листопад. 2016. Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2016. С. 125–130.

97. Карач А. Мотив блукань у ліриці Маріанни Кіяновської. *Держава та регіони: Науково-виробничий журнал. Сер. Гуманітарні науки.* № 1 (48). 2017. Запоріжжя : Класичний приват. ун-т. С. 17–21.

98. Карач А. Мотив мандрів у ліриці дев'ятдесятників. *Вісник Львівського університету. Сер. філологічна*. Вип 67. Ч. 2. 2018. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка. С. 139–145.

99. Карач А. Мотив часу в ліриці Маріанни Кіяновської (на матеріалі збірок «ДО ЕР» та «373»). *Таврійські філологічні наукові читання:* матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 27–28 січня 2017 р., Київ : Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 2017. С. 22–24.

100. Карач А. Трансформація античних мотивів у ліриці Юрія Бедрика (на матеріалі збірок «Свято небуття» та «Метафізика восени»). *Науковий*

потенціал та перспективи розвитку філологічних наук: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 8–9 грудня 2017 р., Київ : Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 2017. С. 16–18.

101. Карач А. Трансформація неоміфологічних мотивів у ліриці Марини Брацило (на матеріалі збірки «Я зроду тут живу»). *Scince and Education a New Dimension. Phylology.* Budapest, 2021. № IX (73). February. P. 42–45.
102. Карач А. Трансформація фітоморфних мотивів у художньому світі дев'ятдесятників. *Scince and Education a New Dimension. Phylology.* Budapest, 2020. № VIII (72). November. P. 16–21.
103. Киченко О. Реконструкція міфопоетичних форм як проблема історичної поетики. *Східнослов'янська філологія. Літературознавство*. Випуск 9. Горлівка : ГДПІМ, 2006. С. 15–26.
104. Кіяновська М. Вінки сонетів. Париж–Львів–Цвікау : Зерна, 1999. 72 с.
105. Кіяновська М. ДО ЕР. Львів : Піраміда, 2014. 200 с.
106. Кіяновська М. До питання про функціонування міфа та засоби міфологізації у поезії покоління 90-х. *Молода нація*. К. : Смолоскип. 1988. № 9. С. 134–143.
107. Кіяновська М. Знаки поетичних поколінь у найновішій українській поезії. *Українська літературна газета.* 2011. № 18 (50). URL : http://litgazeta.com.ua/articles/znaky-poetychnyh-pokolin-u-najnovishij-ukrayinskij-poeziyi/ (дата звернення 15. 05. 2018).
108. Кіяновська М. Інкарнація. Київ–Львів : Київська Русь, 1997. 98 с.
109. Кіяновська М. Міфотворення. К. : Смолоскип, 2000. 108 с.
110. Кіяновська М. 373. Львів : Видавництво Старого Лева, 2014. 258 с.
111. Кобзар О. Методологія міфопоетичного аналізу художнього твору (на прикладі міфологічної драми). URL: file:///C:/Users/%D0%90% D0%BD %D1 %8F/Downloads/Litpro_2015_5_43.pdf (дата звернення: 20. 05. 2018).
112. Кобзар О. Міфопоетика як предмет і метод літературознавчого дослідження. URL: file:///C:/Users/%D0%90%D0% BD%D1%8F/Downlo ads/Nznuoaf_2010_15_23.pdf (дата звернення: 20.05.2018).

113. Кобзар О. Міфопоетичний аналіз художнього твору. *Філологічні науки.* Вип. 15. 2013. С. 16–23. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fil_ Nauk_2013_ 15_5 (дата звернення: 19.09.2018).

114. Кобзар О. Поняття «міфопоетика»: динаміка досліджень. URL: http://dspace.puet.edu.ua//handle/123456789/1445 (дата звернення: 19.09. 2018).

115. Коломієць Л. Молода українська поезія 90-х: постмодерністський контекст. *Молода нація*. К., 1997. № 6. С. 257–264.

116. Костомаров М. Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. К. : Либідь. 1994. 384 с. URL: http://194.44.152.155/elib/local/sk584760.pdf (дата звернення: 19.09.2018).

117. Костюк І. Міфологема: історія поняття в науковому дискурсі. *Вісник Львівської національної академії мистецтв.* Випуск 22. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visn yk/pdf_visnyk/22/38.pdf (дата звернення: 15.09.2018).

118. Котик-Чубінська М. Багатоголосся поезії Маріанни Кіяновської. ЛітАкцент. URL: http://litakcent.com/2013/04/03/bahatoholossja- poeziji-marianny-kijanovskoji/ (дата звернення 15.05.2018).

119. Коцарев О. Безнадійні віра і любов Сергія Жадана. ЛітАкцент. URL: http://litakcent.com/2011/04/08/beznadijni-vira-i-ljubov-serhija-zhadana/ (дата звернення: 15.09.2018).

120. Крук Г. Мандри у пошуках дому. Львів : Каменяр. 1997. 40 с.

121. Куценко О. У зимах бажань. К. : Смолоскип. 1996. 64 с.

122. Кушнірова Т. Мотив як літературознавча категорія: ознаки і типологія. *Вісник Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка.* Випуск 1 (34). 2004. Полтава. : ПДПУ імені В.Г. Короленка. С. 3–11 (дата звернення 15. 09. 2018).

123. Лавринович Л. Художній міфосвіт М. Кіяновської: Бог, буття і час. *Міфосвіт української поезії: ґенеза прочитання:* матеріали Всеукр. наук. конф., 17 грудня 2015 р. Херсон: ХДУ, 2016. С. 33–35.

124. Лебединцева Н. Агресія як символ спротиву (Психологічний вимір поезії 90-х). *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях...* 2002. № 3. С. 96–100.

125. Лебединцева Н. Поезія 90-х: новий рівень самоусвідомлення. *Слово і час*. 2000. № 10. С. 41–45.

126. Лебединцева Н. Самотність як домінанта поетичного дискурсу 90-х років. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях...* 2002. № 6. С. 66–70.

127. Лебединцева Н. Тіло як генераційний маркер в українській поезії другої половини XX – початку XXI сторіччя. *Постколоніалізм. Генерації. Культура* / за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. Київ : Лаурус, 2014. С. 268–281. URL: http://uamoderna. com/images/biblioteka/Postcolo nialism.pdf (дата звернення: 16.10.2018).

128. Лебединцева Н. Українська поетична свідомість кінця XX ст.: трансформація архетипу Великої Матері : автореф. дис. … канд. філол. наук. К. : Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2003. 24 с.

129. Логвиненко О. Нова доба нового слова прагне (Школи, напрями, тенденції літератури у дзеркалі деміфологізації). *Літературна Україна.* 1997. № 30 (4748). 4 вересня. С.5.

130. Логвиненко О. «Світає слово на погожий день» (Погляд на молоду українську поезію. *Літературна Україна*. 2001. № 2 (4899). 18 січня. С. 5.

131. Логвиненко Ю. «Дерева і води» І. Андрусяка – ще один крок української модерної поезії. *Слово і час.* 2003. № 11. С. 54–58.

132. Логвиненко Ю. Молода поезія 90-х рр. XX століття : проблеми художнього світобачення. URL: avtoreferat.net/content/view/11009/31/ (дата звернення: 16.05.2018).

133. Логвиненко Ю. Підстави для абсурду і втеча від абсурду: ранній український постмодернізм крізь оптику біблійної міфології. *Слово і час.* 2008. № 6. С. 57–61.

134. Логвиненко Ю. Трансформація античних міфів у творчості поетів-постмодерністів. *Слово і час*. 2011. № 6. С. 54–60.

135. Лосев А. Диалектика мифа. URL: https://www.mpda.ru/data/823/625/1234/%D0%94%D0%B8%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0%20%D0%BC%D0%B8%D1%84%D0%B0.pdf (дата звернення: 19.08.2018).

136. Лотман Ю. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. 704 с. URL: https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/kulturologija/lotman_ju_m_semiosfera/16-1-0-1227 (дата звернення: 26.12.2019).

137. Лотман Ю. Структура художественного текста. URL: https://adview.ru/wp-content/uploads/2015/09/Yu_M_Lotman_Struk tura_ Teksta.pdf (дата звернення: 16.05.2018).

138. Маслик К. У лабіринті (Високі мислі про сучасну літературу). *Сучасність*. 2002. № 11. С. 90–91.

139. Матвієнко С. Переступ і поступ як ритм. *Література плюс.* 1998. № 4–5 (4–5). С. 4.

140. Матіяш Б. Врожай сучасної поезії. *Книжковий клуб плюс*. 2004. № 11. Листопад. С. 24–25.

141. Матусяк А. Свєтліцкі М. Категорія покоління у сучасних суспільно-культурних дослідженнях. *Постколоніалізм. Генерації. Культура* / за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. Київ : Лаурус, 2014. С. 129–145. URL: http://uamoderna.com/images/biblioteka/Postcolonialism.pdf (дата звернення 16.10.2018).

142. Махно В. Лютневі елегії та інші вірші. Львів : Каменяр, 1998. 64 с.

143. Мелетинский Е. О литературных архетипах. Вып. № 4. Российский государственный гуманитарный университет. М. : 1994, 136 с.

144. Мелетинский Е. Поэтика мифа. 3-е изд. М. : Издательская фирма «Восточная литература», 407 с.

145. Мелетинский Е. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и

сюжетов. *Учен. зап. Тартуского гос. ун-та*. Вып. № 635. Тарту, 1983. С. 115–125. URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/Meletinskii%20E.M.%20Semanticheskaya%20organizaciya%20mifologicheskogo%20%20povestvovaniya%20i%20problema%20sozdaniya%20semioticheskogo%20ukazatelya%20motivov%20i%20syujetov_1983.pdf (дата звернення 16.10.2018).

146. Мельників Р. До п'ятої річниці сучасного літпроцесу. *Кур'єр Кривбасу*. 1999. № 112. Квітень. С. 159–160.

147. Мельників Р. Модель «людина і світ» в контексті міфо-поетичної системи Йогансена : монографія. Майк Йогансен: ландшафти трансформацій. К. : Смолоскип, 2000. С. 65–106.

148. Мельників Р. Подорож рівноденням. Харків: Акта, 2000, 60 с.

149. Мельників Р. Полювання на оленя. К. : Смолоскип, 1996, 66 с.

150. Мельників Р. Рецепція «філософських ландшафтів» поетичного тексту. *Молода нація.* 1998. № 9. С.129–133.

151. Мельников Р. Мистецтво як лимонад, або в пошуках чаші Ґрааля. *Критерії естетичної вартості художнього тексту* : матеріали Міжвуз. наук. конф., 22–24 вересня 1996 р., Львів: ЛДУ, 1996. С. 61–63.

152. Меньок Г. Чекання на ієрархію (рефлексії над антологією «Дев'ятдесятники»). *Слово і час.* 2000. № 6. С. 58–61.

153. Мифы народов мира. Энциклопедия / гл. ред. С. Токарев. URL: http://rghost.ru/42572394 (дата звернення: 16.05.2018).

154. Моренець В. Мова у частинах : Займенник. *Слово і час.* 1998. № 8. С. 56–61.

155. Моренець В. Прощання з ідеологічною «вічністю» (Українська поезія 80-90 років). *Березіль*. 1997. № 1–2. С. 166–172.

156. Моренець В. Сучасна українська лірика : модель жанру. *Сучасність.* 1996. № 6. С. 90–100.

157. Нямцу А. До проблеми функціонування «літературних архетипів» у європейському загальнокультурному контексті. *Слово і час*. 2009. № 2 (578). С. 3–14.

158. Нямцу А. Миф и литература (теоретические аспекты функционирования). Черновцы: «Рута», 2005. 80 с.

159. Нямцу А. Традиционные структуры в современном контексте. *Література в контексті культури*. 2014. Вип. 24 (1). С. 133–140. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/lvk_2014_24%281%29__24 (дата звернення: 21. 09.2018).

160. Нямцу А. Трансформаційна аура міфологічних моделей у літературному контексті. Теорія літератури: концепції, інтерпретації. Київ: Логос, 2012. URL: http://philology.knu.ua/files/library/Teoria_Liter_ 20122015/Teria_lit_2012.pdf (дата звернення: 19.10.2018).

161. Окара А. Література та метафізика: «Іменник. Антологія дев'яностих» (спроба відстороненого московського прочитання). *Молода нація.* 1999. № 12. С. 55–75.

162. Пасічний О. Церква-акваріум-цирк-іподром-театр-сад-інкубатор Остап Сливинського [Рец. на кн. Сливинський О. Жертвоприношення великої риби. – Львів, 1998]. *Слово і час*. 1999. № 11. С. 84–85.

163. Потебня А. Слово и миф. Москва: Правда, 1989. 624 с.

164. Пролегомени до деміургії : [інтерв'ю з В. Єшкілєвим / розмовляли О. Бойченко та Н. Лихоманова]. *Кур'єр Кривбасу*. 2000. № 128. Липень. С. 99–107.

165. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. Москва : Лабиринт, 200. 336 с.

166. Процюк С. Апологетика на світанку. Ужгород : Ґражда, 1995. 111 с.

167. Процюк С. Есеї про дев'ятдесятників. *Слово і час*. 1995. № 4. С. 37–51.

168. Процюк С. Покоління дев'яностих. Кон'юктурні теми і риторичні запитання. *Літературна Україна*. 1992. № 41 (4502). 15 жовтня. С. 5.

169. Ревакович М. Ґендер, географія, мова: у пошуках ідентичності в сучасній українській літературі. Сер. «Університетські діалоги»,

№ 15. Львів: Центр гуманітарних досліджень; Київ: Смолоскип, 2012. 72 с.

170. Розумний М. Лірика дев'яностих. *Літературна Україна*. 2002. № 39 (4984). 31 жовтня. С. 3.

171. Росінська О. Сакральний і профанний простір у поетичному світі Маріанни Кіяновської. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору.* 2012. Вип 18. С. 138–150. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apulf_2012_18_14 (дата звернення: 24.10.2018).

172. Савка М. Алогізми і парадокси чи шлях чіткої логіки (Збірка поезій Маріанни Кіяновської «Інкарнація»). *Молода нація*. 1998. № 9. С. 144–147.

173. Савка М. Малюнки на камені. К. : Смолоскип. 1998. 89 с.

174. Сварич Н. Лірика Івана Андрусяка: еволюція художнього стилю. *Мова і культура.* 2012. Вип. 15, т. 8. С. 171–176. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi- bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe? I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Mik_2012_15_8_28 (дата звернення: 20. 09. 2018).

175. Сварич Н. Символіка художніх образів у поетичному контексті ранньої лірики Івана Андрусяка. *Науковий вісник МДУ імені В.О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство).* № 4.14 (111). С. 149–152. URL: http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2014/10/30.14.14.pdf (дата звернення: 20.05.2018).

176. Свенцицька Е. Пустельні риби. Донецьк: Юго-Восток. 1999. 60 с.

177. Семків Р. Чим закінчиться «полювання сенсу»? [Рец. на кн. : Мельників Р. Полювання на Оленя. К. : Смолоскип, 1996]. *Український засів.* 1997. № 1–3. С. 91–92.

178. Силантьев И. Поэтика мотива. М. : Языки славянской культуры, 2004. 296 с. URL: https://www.twirpx.com/file/1415403/ (дата звернення: 20.10. 2018).

179. Сікалов В. Українська молода поезія : втрата релігійної основи. *Art Line*. 1998. № 1. С. 68–69.

180. Скачко Г. Український гербарій дев'яностих. *Слово і час*. 1998. № 8. С. 54–56.

181. Скиба Р. Тінь сови. Відродження. 1994. 48 с.

182. Соловей О. Ex Oriente або полювання на кита, вагітного Йоною [Рец. на кн. Мельників Р. Подорож рівноденням: Поезії. Харків: Акта, 2000]. *Кур'єр Кривбасу*. 2002. № 149. С.170–173.

183. Соломахіна Ю. Засоби репрезентації міфологічного дискурсу в художній літературі. *Сучасна філологія: теорія і практика.* 2015. С. 41–44. URL: http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/fil/05march2015/08.pdf (дата звернення: 20.07.2018).

184. Соломахіна Ю. Питання інтерпретації міфу в авторському тексті. *Молодий вчений*. 2014. № 4(07)(2). С. 24–26. URL: http://nbuv.gov.ua /UJRN/molv_2014_4%2807%29%282%29__7 (дата звернення: 20.07. 2018).

185. Старовойт І. Вже не прозорі. Львів : Фенікс, 1997. 52 с.

186. Старовойт І. Взаємопричетність тексту (Іван Андрусяк та його книга «Отруєння голосом»). *Молода нація*. 1997. № 5. С. 80–84.

187. Старовойт І. Нове покоління вибирає? *Література плюс.* 1998. № 4–5 (4–5). Листопад-грудень. С. 5.

188. Тарнашинська Л. Алеями камінного саду (Наздогнати тінь запрошує Василь Махно). *Літературна Україна*. 1999. № 26 (4842). 1 липня. С. 6.

189. Терлецький В. Рік останнього вчинку (про поезію та її майбутнє). *Літературна Україна.* 2002. № 4 (4949). 31 січня. С. 6.

190. Тимченко А. Мотивна структура поезії Володимира Свідзінського : дис. на здоб. наук. ступ. канд. філол. наук. Х. : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2010. 209 с.

191. Тимченко А. Структура мотиву: до питання теоретичного осмислення. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. Випуск 17. К. : Інститут

літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2010. С. 5–8 URL: http://ekhnuir.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/1374/2/%D0%A1%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BA%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0%20%D0%BC%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%B2%D1%83.pdf (дата звернення: 20.05.2018).

192. Ткачук М. Метафора, що вивертає світ. *Кур'єр Кривбасу*. 1999. № 114. Червень. С. 176–184.

193. Токарев С. Религия в истории народов мира. 4-е изд. М. : Политиздат, 1986. 576 с.

194. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М. : Аспект Пресс, 2003. 334 с.

195. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М. : Издательская группа «Прогресс». «Культура». 1995. 624 с.

196. Топоров В. О ритуале. Введение в проблематику. Архаический ритуал в фольклорных раннелитературных памятниках. Москва : Наука, 1988. С. 7–60.

197. Турган О. До проблеми шляхів міфологізації літератури. URL: http:// web.znu.edu.ua/herald/issues/archive/articles/2179.pdf (дата звернення: 20.08 2018).

198. Тюпа В. Анализ художественного текста. М. : Академия, 2009. 336 с.

199. Українські літературні школи та групи 60–90 рр. XX ст. : *Антологія вибраної поезії та есеїстики* / упор., автор вступ. слова, бібліограф. відомостей та прим. В. Ґабор. Львів : ЛА «Піраміда», 2009. 620 с.

200. Ушкалов Л. Соліloквій про дерева та води (покрайні записи) [Післям. до кн. Андрусяк І. Дерева і води. Харків : Акта, 2002]. Сковорода та інші. Причинки до історії української літератури. К. : Факт, 2007. С. 443–447.

201. Ушкалов Л. Спроба філології мандрів. *Література плюс.* 1999. № 9–10 (14–15). Травень. С. 13.

202. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст*. / за ред. М. Зубрицької. Літопис : Львів, 1996. С. 109–135.

203. Фрэзер Дж. Золотая ветвь. URL: http://yanko.lib.ru/books/sacra/fraser-1volums-l.pdf (дата звернення: 21.04.2018).

204. Фрис І. Неоміфологізм в слов'янських літературах XX ст. *Проблеми слов'янознавства.* 2007. Вип. 56. С. 228–236.

205. Фрейденберг О. Мотивы. Поэтика сюжета и жанра. Москва : Лабиринт, 1997. С. 221–229.

206. Хализев В. Литература и мифология. Теория литературы. Москва : «Высшая школа», 2004. С. 115–126.

207. Хализев В. Мотив. Теория литературы. Москва : «Высшая школа», 2004. С.279–283.

208. Холодний М. «А мені між снігів заболіли твої млисті ім'я і лице» (про поезії Павла Вольвача). *Дзвін.* 1999. № 5–6. С. 151–152.

209. Холодний М. Я – за моду. Літературний авангард. *Кур'єр Кривбасу.* 1996. № 45–46. С. 3–5.

210. Цепкало Т. Естетико-філософські концепції міфопоетики: історичний аспект. *Науковий вісник Миколаївського національного університету ім. В.О.Сухомлинського. Сер. Філологічні науки (літературознавство).* 2016. № 2. С. 253–259. URL: http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2017/01/51.18.16.pdf (дата звернення: 20.05.2018).

211. Ципердюк І. «Нова дегенерація»: невдалі спроби тотальної втечі. *Сучасність.* 1996. № 3–4. С. 12–14.

212. Черниш Г. Про час та часові візії у творчості Бориса Щавурського. *Слово і час.* 2006. № 3. С. 71–76.

213. Шаган О. Регенерація міту. *Література плюс.* 1998. № 4–5 (4–5). Листопад–грудень. С. 3.

214. Шаф О. Біблійний дискурс у творчості Сергія Жадана : концептуальність та функціональність. *Український смисл*. URL:

https://ukrsense.dp.ua/index.php/USENSE/article/view/41 (дата звернення: 12.05.2018).

215. Шаф О. Мотив мандрів у творчості Сергія Жадана в контексті «маскулінної безпритульності». *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*. 2012. Вип. 14. С. 91–98. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tkht_2012_14_14 (дата звернення: 19.04.2018).

216. Шаф О. Специфіка жіночого письма в поезії й прозі Маріанни Кіяновської. *Історико-літературний журнал*. 2010. № 18. С. 84–88.

217. Щербаченко Т. Жінка кінця XX століття в «чоловічій» і «жіночій» поезії дев'яностих. *Молода нація*. 1998. № 9. С. 153–159.

218. Элиаде М. Аспекты мифа. URL: http://yanko.lib.ru/books/sacra/eliade-aspektu_mifa.pdf (дата звернення: 25.04.2018).

219. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / сост. В. Андреева и др. М. : ООО «Издательство Астрель», ООО «Издательство АСТ», 2004. 588 с. URL: file:///C:/Users/%D0%90%D0%BD%D1%8F/Downloads/andreeva_v_kuklev_v_rovner_a_simvoly_znaki_emblemy.pdf (дата звернення: 17.04.2019).

220. Юнг К. Г. Очерки по психологии бессознательного. М. : Когито-Центр, 2010. 352 с.

221. Якобсон Р. Работы по поэтике / сост. и общ. ред. М. Гаспаров. М. : Прогресс, 1987. 464 с.

222. Якубовська М. У дзеркалі слова. Есеї про сучасну українську літературу. Львів: Каменяр, 2005. 751 с.

223. Eliade M. Myth and Reality. URL: http://the-eye.eu/public/concen.org/Mircea%20Eliade%20-%20Myth%20and%20Reality%20-%20pdf%20%5BTKRG%5D/Mircea%20Eliade%20-%20Myth%20and%20Reality%20-%20pdf%20%5BTKRG%5D.pdf (дата звернення: 17.04.2019).

224. Gould Ch. Mythical Monsters. URL: file:///C:/Users/%D0%90%D0%BD%D1%8F/Downloads/MythicalMonsters_10018602.pdf (дата звернення: 18.04.2019).

225. Levi-Strauss C. Myth and Meaning. New York. Schocken Books, 1995. URL: https://www.bookdepository.com/Myth-Meaning-Claude-Levi-Strauss/9780805210385 (дата звернення: 12.04.2018).

226. Levi-Strauss C. Structural Anthropology. New York. Basic Books, 1963. URL: https://monoskop.org/images/e/e8/Levi-Strauss_Claude_Structural_Anthropology_1963.pdf (дата звернення: 12.04.2018).

227. Levi-Strauss C. The Savage Mind. URL: https://monoskop.org/images/9/91/Levi-Strauss_Claude_The_Savage_Mind.pdf (дата звернення: 17.04. 2019).

228. Levi-Strauss C. The Structural Study of Myth. *The Journal of American Folklore.* Vol. 68. № 270. Myth : A Symposium (Oct. – Dec., 1955). P. 428–444. URL: https://www.people.iup.edu/sherwood/Archived-Courses/ENGL752SuII-05/Docs/Structural_Study_of_Myth.pdf (дата звернення: 18.04. 2019).

229. Magoulick M. What is Myth? URL: https://faculty.gcsu.edu/custom-website/mary-magoulick/defmyth.htm (дата звернення: 18.04.2019).

230. Malinowski B. Magic, Science and Religion and Other Essays. URL: https://monoskop.org/images/4/41/Malinowski_Bronislaw_Magic_Science_and_Religion_and_Other_Essays_1948.pdf (дата звернення: 19.04.2019).

231. Tylor E. Primitive Culture : Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom. URL: https://www.forgottenbooks.com/en/books/PrimitiveCulture_10009300 (дата звернення: 19.04.2019).

ДОДАТОК А

до дисертації Карач Анни Василівни на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії)

«НЕОМІФОЛОГІЧНІ МОТИВИ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ 1990-Х РОКІВ: ТРАНСФОРМАЦІЯ І ХУДОЖНІ ФУНКЦІЇ»

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у фахових наукових виданнях України

1. Карач А. Мотив мандрів у ліриці дев'ятдесятників. *Вісник Львівського університету. Сер. філологічна.* Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2018. Вип 67. Ч. 2. С. 139–145. (0,51 д. а.)
2. Карач А. Критична рецепція неоміфологічних мотивів у поезії дев'ятдесятників. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Сер. Філологічні науки (літературознавство)* : зб. наук. праць / за ред. проф. О. Філатової. Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2016. № 2 (18). Листопад. С. 125–130. (0,57 д. а.)
3. Карач А. Мотив блукань у ліриці Маріанни Кіяновської. *Держава та регіони: Науково-виробничий журнал. Сер. Гуманітарні науки.* Запоріжжя : Класичний приват. ун-т, 2017. № 1 (48). С. 17–21. (Index Copernicus International, Google Scholar). (0,54 д. а.)

Статті у періодичних іноземних виданнях

4. Карач А. Трансформація фітоморфних мотивів у художньому світі дев'ятдесятників. *Science and Education a New Dimension. Phylology.* Budapest, 2020. № VIII (72). November. P. 16–21. (Index Copernicus International, Google Scholar, Crossref, Ulrichs Web Global Serials

Directory, Union of International Associations Yearbook, Scribd, Academia.edu). (0,84 д. а.)

5. Карач А. Трансформація неоміфологічних мотивів у ліриці Марини Брацило (на матеріалі збірки «Я зроду тут живу»). *Science and Education a New Dimension. Phylology.* Budapest, 2021. № IX (73). February. P. 42–45. (Index Copernicus International, Google Scholar, Crossref, Ulrichs Web Global Serials Directory, Union of International Associations Yearbook, Scribd, Academia.edu). (0,49 д.а.)

Наукові праці, які засвідчують апробацію результатів дисертації

6. Карач А. Трансформація античних мотивів у ліриці Юрія Бедрика (на матеріалі збірок «Свято небуття» та «Метафізика восени»). *Науковий потенціал та перспективи розвитку філологічних наук:* матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (8–9 грудня 2017 року, м. Київ). Київ : Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 2017. С. 16–18. (0, 14 д. а.)
7. Карач А. Мотив часу в ліриці Маріанни Кіяновської (на матеріалі збірок «ДО ЕР» та «373»). *Таврійські філологічні наукові читання:* матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (27–28 січня 2017 року, м. Київ). Київ : Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 2017. С. 22–24. (0,15 д. а.)

ДОДАТОК Б

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Міжнародні конференції

1. V Міжнародна науково-практична конференція студентства й наукової молоді «Філологія XXI століття» (Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди, 23–24 квітня 2015 року). Очна участь.
2. Міжнародна науково-практична конференція «Таврійські філологічні наукові читання» (Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 27–28 січня 2017 року). Заочна участь.
3. Міжнародна науково-практичної конференція «Науковий потенціал та перспективи розвитку філологічних наук» (Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 8–9 грудня 2017 року). Заочна участь.
4. Міжнародна науково-практична конференція «Urgent problems of Philology and Linguistics – 2020» (Будапешт, Society for Cultural and Scienific Progress in Central and Easten Europe, 15 листопада 2020 року). Заочна участь.

Всеукраїнські конференції

5. Всеукраїнська наукова конференція «Генераційний феномен як бунт і де(кон)струкція» (Львівський національний університет імені Івана Франка, 27–28 квітня 2018 року). Очна участь.