УДК 821.161.2/82-3
DOI https://doi.org/10.32841/2409-1154.2021.50-2.6

Медведчук О. П.,
аспірантка кафедри історії української літератури,
теорії літератури та літературної творчості
Інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка

НЕОМІФОЛОГІЧНА ТРАНСФОРМАЦІЯ МОТИВУ ВІЧНОГО ПОВЕРНЕННЯ У РОМАНІ ЮРІЯ ВИННИЧУКА «ТАНҐО СМЕРТІ»

Анотація. У статті досліджено неоміфологічну трансформацію мотиву вічного повернення у романі Юрія Винничука «Танґо смерті». Визначено, що тема реінкарнації наявна у міфологіях багатьох країн світу і з часом поширилась у релігію, науку й художню літературу.

Проаналізовано специфіку авторської міфоконцепції перевтілення у романі, основною умовою якої є музика із унікальних дванадцяти нот, що дають можливість згадати своє попереднє втілення. Виявлено, що у творі головними міфологемами мотиву вічного повернення є міфологеми життя, смерті й воскресіння та дотичні до них міфеми й образи-символи.

Розкрито символіку образів музики, скрипки і числа дванадцять, які є ключовими елементами авторського міфу про реінкарнацію та втілюють ідеї про зв'язок із минулим, віднайдення шляху до себе, звільнення й очищення душі.

Наголошено на амбівалентному розумінні образу смерті у романі, тобто поділі на смерть-звільнення і смерть-знищення. У зображенні смерті-звільнення у довоєнному Львові письменник виходить із християнського трагізму смерті, наближаючись до традицій Сходу та українських звичаїв Гуцульщини. Образ смерті-знищення у всій повноті свого значення приходить у романну дійсність із воєнними діями 1939 року, і основними її втіленнями у романі є більшовики, особливо енкаведисти, та нацисти. Крім цього, з міфологемою смерті тісно пов'язана тема сну, яка, відповідно до міфологічного світогляду, вважається межовим станом між життям і смертю. У творі символом сну виступають квіти маку.

Розкрито авторське розуміння міфологеми відродження, дотичним до якого є образ орла, та з'ясовано, що тріада міфологем життя-смерті-воскресіння реалізується в романі також на рівні композиції. Наголошено на символічному значенні образів саду, яблуні і сороки у міфологічному контексті мотиву вічного повернення.

Ключові слова: мотив вічного повернення, реінкарнація, неоміфологізм, міфологема, символ, авторський міф.

Постановка проблеми. Одним із головних онтологічних запитань людства є питання, що буде з людиною після її смерті. Спроби розгадати цю таємницю часто лежать саме у площині міфологічного світогляду. А. Бергсон вважав, що «головною метою міфотворчої уяви є протистояння прагненню інтелекту розірвати суспільну зв'язність на користь особистої ініціативи і свободи. Міфологія і релігія є оборонною реакцією природи проти розкладаючої сили інтелекту, проти інтелектуального уявлення про неминучість смерті <…> міфи мають позитивну біологічну функцію в підтримці життя і попередженні ексцесів інтелекту, загрозливих суспільству й індивідові» [1, с. 115]. Це означає, що за допомогою міфів свідомість людини намагається перебороти страх перед невідворотним моментом, який настає у житті кожного.

Однією зі спроб пояснити порядок людського життя у світі є ідея вічного повернення, яка полягає у тому, що душа постійно повертається на землю, проживаючи нове життя в іншому втіленні.

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

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Широкий резонанс та популярність книги серед читачів зумовили появу численних наукових досліджень та розвідок, авторами яких є О. Романенко, Р. Семків, І. Котик, Є. Станішевич, Д. Коваленко, Г. Левченко, О. Пухонська, О. Грищенко та інші. Основну увагу науковці приділили проблематиці, стильовій манері, композиційним особливостям, жанровій своєрідності роману, інтертекстуальності, часопростору. Неоміфологічний же складник твору залишається досі не вивченим, що зумовлює **актуальність** нашої статті.

Метою дослідження є визначення особливостей неоміфологічного трактування письменником теми вічного повернення та її реалізації у творі.

Виклад основного матеріалу. Елементи теорії переселення душ, реінкарнації вперше згадуються у найдавніших священних текстах індуїзму Ведах. У міфології Древнього Китаю є думка, що для того, аби досягнути рівня Будди, душі потрібне не одне земне втілення. Дослідник буддійського вчення Е. Конзе стверджує: «Стан Будди – одна з найвищих досконалостей, якої можна досягнути, і для буддистів очевидно, що для цього потрібне докладання величезних зусиль протягом багатьох життів» (перекл. авт.) [2, с. 156].

Виникнувши з індійських та китайських міфологічно-релігійних вчень, ідея постійного повернення душі посіла вагоме місце в історії та набула масштабного поширення. А у XX ст. вченням про переселення душ всерйоз зайнялися психологи, психіатри та парапсихологи, застосовуючи регресивну терапію та дослідження спогадів дітей. Філософський складник циклічної концепції світу розробляв Ф. Ніцше. Тобто феномен постійного повернення став посередником між міфологією, релігією та наукою.

Очевидно, що таку тему не могла оминути і художня література. Особливо активно до неї звертаються митці XX–XXI ст.:

Джек Лондон, Джеймс Джойс, Г. Гессе, Джером Селінджер, Річард Бах та ін.

Ю. Винничук у романі «Танґо смерті» також розкриває цю тему, проте автор витворює свій власний міф, використовуючи мотив перевтілення душі із міфології, трансформуючи його та надаючи нової семантики. Відповідно до авторської міфоконцепції душа постійно перероджується, отримуючи нове земне втілення, але, щоб згадати попереднє своє життя, людина перед смертю повинна чути мелодію із 12 нот, а тоді почути її в наступному житті: «… аби хтось із цих перевтілених людей прозрів, він мусить почути мелодію» [3, с. 229].

Отже, основною умовою реінкарнації душі у романі є музика із дванадцяти нот, що ніби утворює тунель у пам'яті, даючи можливість згадати своє минуле життя. Віра у надприродні властивості музики також бере свій початок у міфології. В індійських міфах утверджується думка, що звук – це вібрація космічної енергії. Тому в одному із міфів про Крішну, коли він грає на флейті, від мелодії космос починає рухатись і відбувається створення світу [4]. У давньогрецькій міфології відомими є міфи про Орфея, який зачаровував своєю музикою; про сирен, які заманювали мореплавців магічним співом. У міфології Сходу музика нерозривно була пов'язана із поняттям гармонії та духовним світом. Українська міфологія також невіддільна від співу, про що свідчить величезна кількість обрядових пісень.

Дослідниця Асель Омар зазначає, що «музика може викликати перехідні стани шляхом психологічного та емоційного впливу на свідомість, <…> індивід розширює пізнання про навколишній світ, поглиблює чуттєвий досвід» [5]. Тобто музика у міфологічній традиції виступає універсальним провідником у духовний світ, доповнює гносеологічні пошуки ірраціональними складниками.

У романі «Танґо смерті» музика є провідним образом, символізуючи духовність, зв'язок із надприродним, стаючи запорукою відновлення спогадів: «Музика тут відіграє величезну роль, вона очищає і вивільняє душу, дозволяє людині зазирнути у глиб себе…» [3, с. 185]. Крім цього, автор проводить метафоричні паралелі «душа-музика», «тіло-оркестр»: «Річ у тім, що тональність звучання будь-якої ноти відповідає тональності звучання відповідного органу чи частини тіла. Іншими словами, наша душа – це музичний твір, який виконує цілий злагоджений оркестр внутрішніх органів» [3, с. 99]. Тобто Ю. Винничук наголошує на тому, що музика є посередником між духовним і тілесним, вона здатна вивільнити та очистити душу.

Письменник обирає музику танґо, невід'ємним елементом якого є танець, тобто рух. За однією з історичних версій, виникнення слова «танґо» має афроамериканські корені й означає *місце зустрічі*. У такому контексті музика танґо символізує рух до гармонії, зустріч та поєднання споріднених душ.

Підсилюють символізм твору образи скрипки та 12 нот, які є основою для перевтілення душі та відновлення спогадів. Дослідник скрипки С. Муратов запевняє, що вже сама геометрія інструменту має таємне значення, загублене або навмисно приховане, та містить «ключ до семеричної природи людини» – фізичне тіло, енергетичне тіло, емоційне тіло, розум, Вищий розум, Інтуїція-Любов і Воля [6]. А звучання скрипки випромінює такі високі вібрації, що торкаються духовної суті людини. Мелодія скрипки здатна викликати радість і сум, а також спогади, що є ключовим моментом для роману. Тому використання письменником образу скрипки є більш ніж виправданим у контексті зв'язку з переселенням душі.

Важливою є також символіка числа 12. Вона обіграна у романі неодноразово: 12 нот, 12 дервішів, які танцюють під музику, що підіймає душу над тілом, 12.12.1812 зникає трактат Калькбреннера, який і створив незвичайну музику танго. У міфології 12 – це основне число, що символізує простір і час, воно є втіленням організації космосу (12 місяців, 12 годин дня і ночі, 12 знаків зодіаку, 12 дванадцятилітніх циклів у Китаї), союзу духовної і часової сфери [4]. Давньогрецька міфологія ототожнювала це число із Всесвітом, визначаючи його множенням чотирьох частин світу – горизонталь на три вертикальні виміри – небесний світ, земний і підземний.

Глибоким символічним значенням наділене число 12 і у романі. Адже саме завдяки дивовижним дванадцяти нотам, що вмонтовані у музичний твір, відбувається зв'язок минулого із майбутнім, утворюється тунель пам'яті. А танець, який виконували 12 дервішів, у поєднанні з музикою завів головного героя у неймовірний транс: «…музика не відпускала, вона вилущувала його із середини, вивертала, мов рукавичку, він уже не впізнавав самого себе, здавалося, хтось інший вселився у нього, але не чужий, хтось близький, хоч іще невпізнаваний, кого баглося пригорнути…» [3, с. 187].

Отже, число дванадцять символізує глибокий зв'язок між часом і простором матеріального та духовного світів, відновлення зв'язку із минулими втіленнями душі та забезпечує досягнення гармонії, рівноваги, досконалості.

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

Поєднання автором української, німецької, польської та єврейської національностей, греко-католицького, католицького та іудейського віросповідань відтворює тогочасний колорит львівського життя, з одного боку, та універсалізує всі іманентні смисли наявні у творі – з іншого. Варто зауважити, що скрипка найчастіше має також 4 струни, які здатні охопити всю повноту звуків, у чому вбачаємо приховану аналогію до чотирьох героїв, життя яких демонструє повну сутність тогочасного Львова та буття загалом.

Однією із іпостасей міфологеми життя є ринок, що описаний як живий організм, в якому «все шумує, гуде, злива голосів хлюпотить, розтікається, перетворюючись на різнокрилу какофонію» [3, с. 37]. Синестезія звуків, запахів та кольорів увиразнюють цей образ. На ринку змішалося багато національностей та етнічних груп: жиди, українці, поляки, німці, гуцули, львів'яни; представники різних професій: різники, гончарі, ткачі, пекарі. Образ базару символізує життя у його багатобарвності, динамічності та постійності.

Попри усю життєствердність довоєнних років у Львові, образ смерті зустрічаємо тут майже на кожній сторінці: самогубства, нещасні випадки, хвороби, робота Ореста Барбарики у похоронному бюро. Проте варто відзначити, що така смерть трактується як природний стан буття, невід'ємний від народження людини. Тому ставлення до неї у творі так само

абсолютно природне і часто навіть з гумором: «… там щойно якась хулєра скочила з даху на брук» [3, с. 28], «Так направду, то цілком незле, що людиска трохи вмирают… Бо шо би то було, якби такво нагло всі ся зійшли до мене?... Та я б не мав ані де їх посадити, ані як їх обслужити…» [3, с. 117], люди говорили про смерть «…як про щось зовсім звичне, як, скажімо, про погоду чи про кінські забіги…»[3, с. 119]. Тобто маємо тут образ смерті як логічного завершення земного життя, як звільнення душі. Таке амбівалентне розуміння міфологеми смерті випливає з міфології та знаходить своє втілення у філософії Шопенгауера, який поділяє цей образ на смерть-звільнення і смерть-знищення.

Родина Ореста Барбарики тісно пов'язана з образом смерті-звільнення. Мама складає похоронні вірші: «… чудові віршики для надгробків, справжні шедеври, які не робили байдужим нікого» [3, с. 54], бабуся мала репутацію неймовірної плакальниці: «виконувала художній плач» як ніхто інший, за що її називали «золотим голосом потойбіччя»; дядько був священиком, а сам Орест тривалий час працює у похоронному бюро.

Поховальна контора пана Кнофлика має назву «Харон», що відсилає нас до античної міфології, адже Харон був провідником померлих через річку Стікс у світ мертвих. Похоронні церемонії контора організовувала не гірше, ніж театральні видовища, на які збиралися всі бажаючі. Вся оповідь про роботу Ореста у цій організації помережана чорним гумором, який подекуди тісно переплітається з абсурдом. Наприклад, втішання юного оздоблювача вдови Цегельської, яка оплакувала чоловіка: «Зверніть увагу на цей свіжий вираз обличчя, на ці добрі усміхнені й радісні вуста…» [3, с. 111], або засмученого пана Торбу, який ховав дружину: «Ваша дружина відійшла в кращі світи повна сил та енергії, її тіло, незважаючи на хворобу, пашіло здоров'ям… Бачите ці ямочки на щоках? А ці рум'янці?.. Навіть вуста її окреслені помадою таким чином, щоб демонструвати нам ледь помітний усміх задоволеної життям людини» [3, с. 113]. До смерті-звільнення можемо віднести також убивство інспектора поліції, яке описане в романі без будь-якої трагічності, попри те що це насильницька смерть. Тут маємо звільнення у дещо іншому смисловому наповненні, оскільки мета була не у звільнені душі загалом, а у звільненні землі, міста, людей від явного втілення зла – жахливого садиста, який, орієнтуючись в анатомії та психології людини, доводив ув'язнених до божевілля, знущався над ними, за що його прозвали Сатаною.

Випадкова смерть вісьмох радянських військових у квітах також більше схожа на смерть-звільнення, аніж знищення. Оскільки дядько Йоська жид Зельман Мількер не мав на меті убити, а лише вшанувати визволителів. Цю ситуацію автор змальовує доволі комічно, незважаючи на трагічне закінчення. Вдячний жид «не міг стримати свого полум'яного комуністичного пориву» [3, с. 259] і перевіз п'яних воєнних до себе додому, щедро прикрасивши вітальню, де вони спали, різноманітними квітами: «… йому хотілося зробити щось надзвичайне, щось таке, аби визволителям запам'яталося на все життя» [3, с. 259]. Проте вийшло зовсім не те, чого так хотів жид: визволителі не змогли нічого запам'ятати, бо не прокинулися: «смерть їхня була прекрасна, куди приємніша, ніж на полі бою, адже задихнулися вони найпрекраснішими ароматами осені» [3, с. 260]. Таку смерть можемо вважати ненавмисним звільненням душ від беззмістовного та гріховного життя їхніх фізичних тіл.

Єдина смерть, про яку йдеться у сучасному Львові, – це смерть тітки Мирка Яроша Лютеції, яка була коханою Яська у минулому та виконувала смертельний вирок тому самому інспектору поліції. Її смерть також виглядає, як звільнення: «тета Лютеція усміхнулася крізь сон і, простягнувши руки комусь назустріч, прошепотіла: «Нарешті… ти повернувся…» [3, с. 12].

У зображенні смерті в такому смисловому наповненні письменник виходить із християнського трагізму смерті, наближаючись до традицій Сходу та українських звичаїв Гуцульщини. На думку Г. Левченко, «Ю. Винничук здійснює сміливі маніпуляції із самими атрибутами українського поховального обряду, які спрямовані на максимальне відчуження і віддалення покійника від спільноти живих. В окремих українських регіонах (зокрема, на Поліссі, Гуцульщині) існувала традиція т. зв. «грушки» – забави біля тіла покійного, веселих розваг і танців – що походить від архаїчних поховальних обрядів, т.зв. ритуального сміху, сенс якого позначає продовження життя, інтеграцію смерті у життя як одного із неминучих його проявів» [7, с. 268].

Інший варіант міфологеми смерті – смерть-знищення спершу згадується на початку твору, коли розповідається про розстріл у 1921 році більшовиками 360 «непокірних вояків», серед яких були батьки головних героїв. Убивство бійців армії УНР описується з відтінком героїчного пафосу, що зумовлено тоді ще дитячою свідомістю Ореста Барбарики, який веде оповідь. Хлопчики міфологізують подвиг батьків: «Базар – для кожного з нас залишився чимось мітичним, вояки, що пішли в той трагічний похід, виросли в нашій уяві до величі аргонавтів, які рушили за золотим руном, бо вони теж пішли за золотим руном свободи, але загинули всі до одного за Україну» [3, с. 15].

Образ смерті-знищення у всій повноті свого значення приходить у романну дійсність із воєнними діями 1939 року. Друга світова війна докорінно змінює обличчя Львова: практично зникає гумор, навіть чорний, змінюється настрій, кольори. Автор увиразнює зміни за допомогою антонімічних описів: якщо до війни «у всіх на вустах грала усмішка», «всі почувалися як одна велика родина», «ціле місто було усміхнене і радісне», то з початком воєнних дій бачимо «настрій гнітючий», «темно-бурі знизу і жовті згори клуби диму». Традиційні звуки міста замінюють людські крики, гудіння літаків, вибухи та дзвін розбитих шибок: «…було місто впокорене і полонене, місто-невільник, смуток і зневіра, з'явилися на обличчі львів'ян» [3, с. 257].

Письменник міфологізує початок воєнних дій описом появи у Львові містичних демонічних істот, які, за словами пані Конопельки, прокидаються лише напередодні війни: «… раптом уздріли дивну процесію – кілька десятків присадкуватих типів у довгих плащах і зелених шоломах тюпали нам назустріч <…> плащі їхні мокрі, а з-під плащів визирають не мешти чи чоботи, а плавники, смерділо від них гнилими водоростями і йодом, вони сунули своєю вайлуватою незграбною ходою, жодної уваги не звертаючи на нас, лише очі їхні зблискували зеленим світлом, очі, в яких не було нічого живого, бо й світло те було мертвим»[3, с. 214]. Ознаки цих істот: гниль, сморід, мертве світло очей – відповідають жахливій атмосфері війни, яка наближалася.

Ще одним втіленням смерті-знищення у романі є образ більшовиків: «Дивляться на нас, як вовки. Очі злі, недобрі, писки якісь вугласті, гейби витесані з брили…»[3, с. 237],

«вигляд їхній був якийсь дикий, мовби вийшли вони з підземелля у своїх землистого кольору довгих шинелях і так само довгих аж до колін «гімнастьорках», а широчезні галіфе, що метлялися при ході, кирзаки, з яких визирали сірі брудні онучі» [3, с. 248]. Невід'ємними характеристиками більшовиків у романі є бажання руйнувати, специфічний запах, відсутність культури, брудні нігті, жовті зуби, вони «поводяться, як дикуни». Усі ці ознаки близькі до опису хтонічних істот, які, відповідно до давньогрецької міфології, «вийшли із земних надр і наділені вбивчою потенцією пекла» [8].

Не дивно, що їхній присутності опираються не тільки місцеві мешканці, а й будинки, де поселились «визволителі»: дзеркала лякали «відображеннями своїх колишніх господарів і з часу до часу жахали несподіваними видіннями, мовби не з цього світу» [3, с. 304], меблі «скрипіли, гучно тріскали посеред ночі, вганяючи господарів у ступор, змушуючи зриватися і прислухатися, одвірки нахабно підстерігали й підступно наставляли свої канти, об які так боляче лускатися плечем або лобом, пороги спиналися догори, щоб перечепити ногу, водотяги і каналізація забивалися, кахлі в лазничці вкривалися слизом, на якому ковзали босі ноги, а в слухавці інколи чувся шепіт, загрозливий і нерозбірливий шепіт»[3, с. 304]. Весь живий і неживий світ, «який загарбали, але не підкорили», опирається засиллю поневолювачів.

Образ цих «геть інших» людей набуває максимальної жорстокості та демонічності у зображенні енкаведистів, які, тікаючи від іншої демонічної сили – нацистів, готові були «чавити своїх вояків, що, відступаючи, заважають їм рухатися вперед» [3, с. 316] та залишали по собі руйнацію, пожежі й тисячі по-звірськи закатованих полонених: «гори замордованих в'язнів, не тільки чоловіків, але й жінок, дівчат, ба навіть дітей» [3, с. 320].

Письменник неодноразово проводить паралелі із пеклом: «ліпше загинути під кулями, ніж повертатися у те пекло», «їдучий дим волочився вулицями, а полум'я пожирало все», «враження, що ти потрапив у пекло», «чорти кляті з пекла!» та ін. Така нелюдська жорстокість та гріховність ні з чим іншим, окрім пекельного зла, асоціюватися не може. Атмосфера жаху та розпачу увиразнюється тихим плачем Орестової бабусі, яка вперше в своєму житті не удавано голосила, а «плакала без слів <…> і плач той був найжалобніший з усіх, які вона за свого життя відбула, бо втратила відразу двох синів» [3, с. 322].

Наступною іпостассю міфологеми смерті-руйнації є нацисти, яких після жахливого нашестя більшовиків місцеві зустрічають як визволителів: «люди зустрічають їх з квітами, дівчата роздають усім по квітці, а то й цілі букети, обнімають, цілують…» [3, с. 319]. Проте нацисти виявились ще одним підступним, хитрим втіленням смерті, оскільки заманювали у свої пастки і безжально розстрілювали євреїв, але робили це таємно: «стало відомо, що жидів, яких буцім забрали до Палестини, вивезли в Лисинецький ліс <…> і там у піщаному кар'єрі розстріляли» [3, с. 338].

Якщо більшовики, відступаючи, залишили по собі знак смерті – Янівський табір, то таким пекельним місцем після відступу нацистів стала Долина Смерті, де було розстріляно більше восьми тисяч євреїв: «протягом тижня звозили жидів і заганяли в Долину Смерті, де тримали цілий тиждень без води і без їжі, назбиралося їх там біля восьми тисяч, а 8 травня усім наказали роздягнутися догола, загнали в провалля під горою і там усіх розстріляли» [3, с. 341].

З темою смерті тісно пов'язана тема сну, яка у міфології вважається межовим станом між життям і смертю. У романі сон – це простір між реальним та ірреальним світами, в якому відкривається здатність героїв відновити втрачену пам'ять про минуле життя: «Сни вилущують з нас втрачену пам'ять, але ми мало що зі своїх снів пригадуємо» [3, с. 101].

Символом сну в романі виступають квіти маку, які вирощує Йозеф Мількер. Автор наголошує на трепетному ставленні чоловіка до квітів, він розмовляє з ними і навіть цілує: «він не тільки поливав їх, а ще й примовляв, а котрусь квітку й цілував своїми сухими вустами» [3, с. 53]. Така любов до маків мала підстави, оскільки в їхній тіні мала відбутися зустріч із друзями.

Зв'язок цієї квітки зі сном та смертю походить також із міфології. Мак вважається однією з найдавніших культурних рослин, адже археологи знаходили його насіння під час розкопок житла первісних людей. Саме тому згадки про нього містяться у дуже багатьох міфах. Міфологія шумерів асоціювала квітку із щастям і спокоєм. Стародавні греки вірили, що мак створив бог сну Гіпнос, щоб заспокоїти Деметру, коли Аїд викрав її дочку Персефону. Маками було прикрашене житло сина Гіпноса – Морфея, вінок з маків носив бог смерті Танатос [9, с. 308]. У римській міфології вважають, що зернятка маку з'явилися зі сліз Венери, яка оплакувала смерть Адоніса. Німецька міфологія описує мак як квітку, що позначає кордони іншого світу. В українській ритуально-міфологічній культурі насіння маку часто використовується в обрядах, виступаючи захисною силою від нечистих духів. А після Першої світової війни з'явилася світова традиція вшановувати пам'ять жертв війни саме квіткою маку. Таким чином, він стає ще й символом пам'яті.

Відповідно до авторського задуму, душі друзів мають зустрітися саме в тіні маків. Тому старий Мількер виростив свої маки високими та напрочуд великими: «маки були незвичні – не тільки червоні й лілові, але й білі, рожеві, жовті, бордові, а ще вони були значно вищі <…> окремі з них сягали стелі і були завбільшки з голову»[3, с. 97]. А Мирко Ярош, збираючись прочитати таємний манускрипт у стамбульській бібліотеці, бере із собою ніж, над яким проведений ритуал із допомогою маку: «Якщо кожну сторінку перегортати ножем, який був освячений дванадцять разів, і посипати так само освяченим маком, то злі сили, які живуть у книзі, не зашкодять» [3, с. 180]. Так автор актуалізує українські міфологічні вірування про захисні сили насіння маку та знову наголошує на символічній семантиці числа дванадцять. Отже, образ маку в романі вбирає у себе весь спектр міфологічної семантики, символізуючи сон, спогади, спокій, межу іншого світу та захист від злих сил.

У міфології сон часто ототожнювався ps смертю, а сон закінчується пробудженням, яке співвідноситься з воскресінням. Знаковими у цьому випадку є слова одного з головних героїв роману Йозефа Мількера: «Смерть не завжди є смертю. Інколи це дивовижна інсценізація, перфоменс» [3, с. 97]. Тобто в романі зображується триєдність життя-смерть-воскресіння, що дорівнює одному циклу існування душі та є основою мотиву вічного повернення.

Ю. Винничук актуалізує трохи інший аспект воскресіння, оскільки у творі переродження душі є безумовним етапом її існування. Увага акцентується ж, скоріше, на воскресінні пам'яті, здатності згадати своє попереднє я, інакше його герої не бачать сенсу у перевтіленні: «Що з того, що моя душа буде жити в іншому тілі, якщо МЕНЕ вже не буде? Це вже буде

інша людина, з іншими інтересами і захопленнями. Це вже не буду Я» [3, с. 100].

Саме мелодія з 12 нот може пробудити спогади про минуле життя і зробити таке воскресіння можливим. За допомогою танґо, яке грав перед смертю своїх товаришів та близьких Йозеф Мількер і грає на вулицях міста його учениця Ярка, стало можливе воскресіння пам'яті у дядька Йозефа Зельмана Мількера; під звуки цієї музики у тіні маків відбувається довгоочікувана зустріч Йозефа із Орестом-Ярошем, Лією-Данкою, Рутою-Яркою.

Із міфологемою воскресіння пов'язаний також образ орла. Сумний птах у зоопарку, що приїхав із Варшави, був замученим, сидів у клітці без будь-якого прагнення жити, оскільки в неволі втратив сенс існування: «…очі його були такі сумні, що здавалося, він уже не живе, хоч і продовжував жити… тлів, як жаринка» [3, с. 20]. Тому такий жахливий вигляд птаха, що асоціюється із високим польотом, силою, свободою, не викликав у чотирьох друзів ніякого іншого почуття, аніж бажання його звільнити, що вони одразу й роблять.

Цей момент у романі, на наш погляд, є символічним, оскільки орел у міфології часто ототожнюється із силою духу та пов'язаний із безсмертям. Наприклад, у «слов'ян орел – божа птиця, владика небес. Він живе найдовше з усіх птахів і має здатність до омолодження: коли настає старість, він відлітає на край світу і, викупавшись там в озері з живою водою, знову знаходить молодість» [10]. У контексті теми реінкарнації такий символічний образ є знаковим та означає духовну силу героїв, здатність піднятися над матеріальним, можливість переродження і воскресіння. Коли хлопці стали дорослими і опинились перед вибором: смерть чи неволя, вони також не захотіли стати поневоленими, адже можливість бути вільними означала для них життя та була основою їхньої духовної сутності.

Міфологема відродження актуалізується також у професійній діяльності Мирка Яроша, який вивчає мертву мову і культуру Арканум, ніби воскрешаючи її знову: «Безмертя <…> матеріалізується у словах, слово має магічну силу. Господь творив світ за допомогою слова. І коли я починаю розмовляти арканумською, то в мені оживають тисячі арканумців. Арканум не загинув, він воскрес і живе в тих, хто його вивчає» [3, с. 76].

Варто зауважити, що тріада міфологем життя-смерті-воскресіння реалізується в романі також на рівні композиції. Адже автор чергує розділи про минулий і сучасний Львів, втілюючи постійне повернення на тестовому рівні, та завдяки циклічності художнього часу актуалізує неоміфологічний хронотоп роману.

Символічне значення, на нашу думку, також має сад біля будинку Яроша, який раніше належав його тітці. Ю. Винничук дотримується українських міфологічних уявлень про те, що кожен дім повинен мати сад, який виконує роль захисника та оберега. Але тут автор наповнює цю міфологему ще однією семантичною ознакою – сад як носій пам'яті, свідок минулого: «сад навіював йому особливий медитативний настрій, більшість дерев були старі, посаджені ще до війни» [3, с. 60], «Як я люблю старі дерева… Від них променіє якесь особливе тепло, адже вони бачили так багато на своєму віку» [3, с. 273].

Особливої семантики також набуває яблуня, на якій в'є гніздо сорока, адже цей момент є в обох часових проміжках. У минулому Орест перед атентатом, прокинувшись після ночі з Люцією, бачить у вікні «яблуню і сороку, що вила гніздо» [3, с. 194]. Через десятки років, вже у сучасному Львові, у тому ж саду на цю яблуню дивиться Ярош: «виднілася яблуня і вертлява сорока на гілці, що вила собі гніздо» [3, с. 267]. Автор знову наголошує на циклічності часу, постійному поверненні. До того ж варто зауважити, що яблуня, так само як і мак, одна з найстаріших культурних рослин на Землі. З нею пов'язаний не один міфічний сюжет античної, китайської, слов'янської та скандинавської міфології: яблука Гесперид, острів Авалон із садом з яблунь безсмертя, яблуко розбрату, богиня Ідун, що володіла яблуками, які дарували вічну молодість.

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

Висновки. Ю. Винничук у романі «Танґо смерті» оновлює мотив вічного повернення, витворюючи його на символіко-семантичному, образно-змістовому та формальному рівнях, використовуючи міфологеми та міфеми з різних міфологій, витворюючи свій власний оригінальний міф про реінкарнацію душі.

Однією з головних характеристик художнього стилю Ю. Винничука є неоміфологізм, тому подальше ґрунтовне дослідження цієї теми дасть цілісне наукове уявлення про творчість письменника, яка є унікальним феноменом західноукраїнської культури.

Література:

1. Усачов В. А. Звернення до тематики міфу у світовій культурі на рубежі XIX – XX століть. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2012. № 4. С. 114-120.
2. Конзе Э. Буддизм: сущность и развитие. СПб., 2003. 288 с.
3. Винничук Ю. Танго смерті. Харків, 2018. 364 с.
4. Трессидер Дж. Словарь символов. Москва, 1999. URL: https://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder_d/slovar_sim/index.htm (дата звернення: 12.07.2021).
5. Омар Асель Музыка в мифологии тенгрианства. 2011. URL: https://runivers.ru/philosophy/logosphere/195042/ (дата звернення: 16.07.2021).
6. Муратов С. Символизм скрипки. *Искусство скрипичного конструирования.* URL: http://samlib.ru/m/muratow_s_w/symbolismofviolin. shtml (дата звернення: 09.07.2021).
7. Левченко Г. Трюк, атракціон і гротеск у поетиці роману Юрія Винничука «Танго смерті». *Сучасні літературознавчі студії*. 2017. Вип. 14. С. 264-275.
8. Міфологічний словник / за ред. Е. Мелетинського. Москва, 1991. URL: http://bibliograph.com.ua/mif/199.htm (дата звернення: 08.07.2021).
9. Судник Т.М., Цивьян Т.В. Мак в растительном коде основного мифа. *Балто-славянские исследования*. Москва, 1981. С. 300–317.
10. Символ орла. *Астрологія.* URL: https://divanio.com.ua/?p=13030 (дата звернення: 18.08.2021).

Medvedchuk O. The neomythological transformation of the eternal returning motif in Yuri Vynnychuk's novel «Tango of Death»

Summary. The article is devoted to researching of the neomythological transformation of the infinite reincarnation motive in Yuri Vynnychuk's novel Tango of Death.

The neomythological transformation of the motive of the infinite return in Yuri Vynnychuk's novel Tango of Death has been researched in this article. It has been defined that the theme of reincarnation was present in the mythologies of many countries all over the world and eventually spread to religion, science and fiction.

The specifics of the author's concept of the reincarnation myth in the novel has been analyzed. Unique twelve notes music that gives opportunity to recall past incarnation is the main condition of this myth. It revealed that the key mythologisms of the infinite reincarnation motive are the mythologemes of life, death and rebirth as well as the myths and symbolic images related to them.

It has been revealed that the symbolism of the music images, the violin images and the number of twelve images that are the key elements of the authorial myth about reincarnation and implement ideas of connection with the past, finding a way to yourself, the soul release and clearance. The ambivalent understanding of the death images that divided to death-release and death-destruction is the focus of attention in the novel. The author takes into consideration the Christian tragedy of death approaching the traditions of East and Ukrainian Hutsul area traditions in the depiction of death-release in prewar Lviv. The full image of the death-destruction appears in the novel reality during the warfare in 1939. The Bolsheviks, especially the NKVD agents and the Nazis are used as the main tool to implement this image. Moreover, the theme of the dream is closely related to death mythologeme. According to the mythological ideology, the theme of the dream is hover between life and death. Poppy flowers become the symbol of the dream in the novel.

The author's concept of reincarnation mythologeme that is close to the image of eagle is fully disclosed. The life-death-reincarnation ternary has been implemented on the composition layer as well. It's pointed out that the image of the garden, the apple tree and the magpie are used in a symbolic meaning in the mythological context of the infinite reincarnation motif.

Key words: the eternal returning motif, reincarnation, neomythologism, mythologeme, symbol, author's concept.