

Н.О. Лихоманова  
Чернівецький університет

## ТРАНСФОРМАЦІЯ МІФУ ПРО ОРФЕЯ У РОМАНІ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА “ПЕРВЕРЗІЯ”

Тлумачення традиційної міфопоетичної системи, зокрема, у постмодерністському романі, може відбуватися за двома схемами: міф вживається як метафора або інтерпретується. У першому випадку міф є символом, що підкреслює сюжетно-образну умовність і має характер алюзії, знаку чи авторської вказівки. Закономірно, що внаслідок синхронної зміни історичних епох видозмінюються й типи існуючих культурограм в інші. Видозмінюється своєрідний “досвід” простору – “досвід взаємозв'язку між мовою та простором” [3, с.156]. Міф реалізується як “слід” до першоджерела, як відсилка до набутого досвіду, значення якого внаслідок “опросторювання” (термін Ж.Дерріда) часового проміжку дещо викривлено, й існує поза будь-якими тлумаченнями лише як знак. Отож можна говорити про реалізацію міфу як просторової метафори в контексті постмодерністського письма.

Таке використання міфу досить вживане, але поширеною є друга схема, коли міфологічні сюжети та образи інтерпретуються. Це пов'язано із самою структурою постмодерністського тексту, який найчастіше реалізується за моделлю “письмо-читання”, коли в процесі авторських тлумачень головна реалія міфу — знаковість — втрачається в безкінечній кількості значень, що блукають та губляться в лабіринті текстової безмежності розігрувань міфологічних означуваних та означаючих. При цьому, постархетипна свідомість, що так культивується постмодерністськими авторами, перебуває в залежності від законів ігрової реальності в системі захоплюючого естетичного руйнування, змішування, зміщення та заміщення усталених культурологічних моделей, не маючи на меті встановити істинність тих чи інших її положень. Натомість виникає загальна настанова на виявлення хиткості та мінливості будь-якої істини, адже будь-яка істина вигадана і будь-яка вигадка слугує за істину.

Філософ М.К.Мамардашвілі порівнював існування будь-якого поля тексту, що зумовлений заздалегідь існуючим полем його інтерпретацій, із станом розп'ятого на власному образі Ісуса Христа. Подібно постмодерністська традиція, виходячи з положення “немає нічого поза текстом” [3, с.154], стверджує безмежність тексту та, як наслідок, безмежність інтерпретацій.

Власне саме актом створення нового тексту автор одночасно реалізує

себе як відтворювача (інтерпретатора) безмежної кількості вже раніше існуючих текстів, що або безпосередньо тлумачаться, трансформуються його свідомістю, мовою, письмом, або впізнаються, внаслідок застосування інтертекстуальних засобів: алюзій, ремінісценцій, цитат, просторових метафор і т.ін.

Особливо вживаним інструментарієм постмодерністського тлумачення є деконструкція, яка, як і будь-яка інтерпретація, є одиничною у своєму контексті, і, фокусуючись лише на певних контекстових складниках зовнішньо- та внутрішньотекстової обумовленості твору, не потребує повтору і не потребує роз'яснення.

Звернення до язичницької символіки, світової міфосистеми буття, широковідомих міфічних сюжетів та образів пояснюється насамперед прагненням до розкриття процесу трансформації міфометафори у культуроцентризмі цивілізації. Недовірливо ставлячись до культурологічних надбань, розтинаючи новітні міфологами масмедіального сприйняття, постмодерністська тенденція анатомує людську свідомість, виймаючи назовні її підсвідомі міфологічні картини сприйняття, занурює людину у єдину вічну реальність, роблячи її головним об'єктом "гри в міфології". В результаті, постмодерністський роман певним чином "розвінчує" міф, граючи в нього та імітуючи його, прочитуючи архаїчні символи та відомі сюжети і образи в системі власної міфотворчості.

Так, одним із часто маніпульованих сюжетів є міф про Орфея, повсякчасне звернення до якого у літературно-мистецькій традиції пояснюється його особливою семантичною потенційністю. В дечому він також семантично відтворює і загальні філософсько-естетичні настанови постмодернізму, окрім цього своєрідно і різноманітно піддається тлумаченню не лише фабульна сторона міфу, але і головний його образ — дивовижно обдарований співець Орфей. Напр., в одному із епізодів роману Крістофа Рансмайра "Останній світ", який у цілому створений як певна "опросторювана" трансформація міфічних сюжетів та образів, запозичених з Овідієвих "Метаморфоз", зображується як один із героїв — карлик Кипарис — демонструє фільм, сюжетна лінія якого відтворює загибель Орфея, що помирає від побоїв зненависнівших менад, які, закидавши співця камінням, шматують та терзають його тіло. Подібним чином, деміфологізуючи культуру, постмодернізм бавиться з її розчленованими останками — розставляючи та змішуючи, тонуючи та співставляючи, забавляючись колажуванням та монтажуванням, втішаючись та спокушаючись і дещо перебільшуючи значення та розміри власного потягу до танатосу, водночас забуваючи про заборону Геліосом споглядання кісток Орфея. Саме тому, говорячи про фрагментарність, афористичність, роздробленість та колажність постмодерністського письма, метафорично використовують міфологічний сюжет критики

постструктуралізму І.Гассан у праці "Розчленування Орфея" та М.Бланшо у збірнику статей "Погляд Орфея".

Але в постмодерністській інтерпретації саме "мученицької" смерті Орфея все ж таки не відбувається. На відміну від сталої традиції (напр., у Есхіла, Евріпіда, П.Б.Шеллі, Т.Уільямса, чи авангардиста Ж.Кокто), у постмодерністському романі нівелюється звичне співчуття до трагедії героя. Натомість виникає певна гносеологічна зверхність щодо літературної сюжетно-образної системи. Постмодерністський автор не співпереживає героєві, а "розчленовує" його. Постструктуралізований Орфей знаходиться в постійному очікуванні нових текстуальних блукань. Так, у згаданому романі Крістофа Рансмайра кіносеанс, що демонструє смерть співця, переривається, "щойно на стіні з'явилися перші кадри — жертва саме втікала крізь діброву" [5, с.63]. У "Волхві" Дж.Фаулза головний герой після численних знущань, перешкод та розігрувань щасливо повертається в Англію. Герой "Перверзії" Ю.Андруховича Стах Перфецький досить вдало закінчує життя самогубством, стрибнувши в води венеційських каналів (чи, на думку автора роману, з постмодерністською легковажністю містифікує читача, зникаючи, щоб "зійти з поїзда на невідомій станції і щохвилини вигадувати для себе можливості нового початку" [1, с.317].

Перебуваючи у індивідуальному синтезуванні та аналізуванні культури та історії, читач постмодерністського роману губиться в розмаїтті власних та внутрішньотекстуальних тлумачень, подібно до героя роману Джона Фаулза "Волхв" Ніколаса Ерфе, який протягом власної метафоричної культурологічної подорожі, розгадуючи таємниці, блукаючи в лабіринтах безкінечної гри, співставляючи її колізії та героїв із відомими літературними та міфологічними образами і сюжетами, бачить себе вигнаним Адамом, супутником Одісея, шекспірівськими Гамлетом, Фердінандом, Яго, Мальволіо та, нарешті, звичайним "цапом відпусти". Головний герой асоціює свої муки із Танталовими, свої пошуки в лабіринті культурних альясів із Тесеєвими: "я в черговий раз відчув себе героєм легенди, сенс якої не досягнути, але при цьому досягнути сенс — означає виправдати міф" [6, с.420].

Блукаючи у лабіринтах ігр та імітацій, Ніколас нарешті знаходить свою роллю, розуміючи, що він і є Орфей, який спускається в Тартар за Еврідікою, якою є, в свою чергу, одна з героїнь роману, що слухняно, мов тінь Еврідіки, виконує накази царя Гадеса — Кончиса.

"Там правив цар Гадес (Кончис), цариця Персефона, носійка руйнування (Лілея)... Був у Тартарі і вищий суддя — Мінос (бородатий головуючий?), та, звичайно, Анубіс — Цербер, чорний пес із трьома головами (три обличчя?). Саме в Тартар спустилась Еврідіка, розлучена з Орфеєм" [6, с.654-655] — інтерпретує події герой роману, який, намагаючись діяти за сюжетними канонами певного міфу, щоразу потрапляє у фабульні перипетії іншого.

Дещо інакше трансформується образ давньогрецького міфічного співця у романі Андруховича "Перверзія". Його герой, хоч і славетний тим, що "всього імен його було сорок і жодне з них не було справжнім" [1, с.157], але не перебуває в пошуках своєї власної ролі, позаяк він і є сучасним Орфеем з усіма необхідними ознаками цього образу. Його неперевершене музичне обдарування викликає захоплення та здивування оточуючих. Окрім цього, у відповідності з сюжетними колізіями міфічної оповіді, у романі трансформується також образ померлої Еввідіки, яка і після смерті назавжди залишилась у серці головного героя та на зображенні у його медальоні.

Сучасний Орфей — інтелектуал і поет, підсвідомості якого не дають спокою язичницькі, християнські та історичні образи, що гукають та промовляють до нього із вирію культури. Він живе у сучасному світі, але зумовлена приналежність до міфу примушує його діяти за законами міфічної реальності. Лише випадково опинившись на виставі у Венеції, він дістає змогу виконати свою ролу, а не жити нею, зіграти самого себе, увійшовши "у дійсність... опери, як до себе додому" [1, с.193], адже сюжет "опери buffa у формі pasticcio" під назвою "Орфей у Венеції" ґрунтується саме на тих подіях, що сталися з Перфецьким.

Одним із небагатьох обов'язкових складників, що загальноорганізує композиційний, концептуальний та сюжетний рівні постмодерністського тексту як літературного явища, є наскрізна культурологічна метафора книги (іноді, або й поряд із нею, і метафора саду). В руслі традиції будує свій роман і Андрухович. Адже саме символ "книги" найбільш адекватно виражає поліфонійну багаторівневість культури взагалі та ілюструє модель діяхронічних відносин індивіда та історії.

Досить часто сюжетна лінія постмодерністського твору побудована на основі детективної інтриги. Як правило, головний герой знаходиться в пошуках певної книги, або в процесі проведення розслідування, предметом пошуку якого і виявляється книга (наприклад, у романі У.Еко "Ім'я троянди"). Власне, перебуваючи в ситуації пошуку "слова", герой приходять до власного інтуїтивного відтворення культурологічних моделей та світових есхатологічних уявлень (вдалим прикладом цього є роман К.Рансмайра "Останній світ").

Подібним чином розкривається і символ "саду", який набув свого повноцінного значення ще в період існування Римської імперії. Так, Овідій у "Метаморфозах" пише, що "природа наслідує мистецтво", а не навпаки. Замкнений, упорядкований простір знакової системи саду, вмотивованість кожної його деталі, природня вивіреність кольорів відтворює завершений мікрокосмос книги як Книги Буття. Доречно пригадати і оповідання Х.Л.Борхеса "Сад стежок, що розходяться", в якому представлена інтелектуальна метафора саду-книги, саду-бібліотеки. Зрозуміло, чому сюжетноорганізуюча подорож по Венеції головного героя "Перверзії" також закінчується подібною мандрівкою.

Блукаючи у фабульних лабіринтах венеційських вулиць, прозрінь, споглядань, алюзій, карнавалів, культур, “Стах Перфецький опинився у книзі, ні, у Книзі, в її саду, серед кущів і квіття старих дереворитів, серед птахів і бджіл грецького письма, серед мови койне, серед захоплюючих історій, серед запахів — старого паперу, вина, шрифтів, акварелей, золотих тиснень. Сад був задушливим і тьмяним, а трава в ньому сягала Стахові до пояса й вище, і всюди сичали змії.

Він уже майже наздогнав Її — бо був певен, що то Вона, хоч і бачив лише зі спини, — він біг за Нею вже давно, та все не міг наздогнати, трава дедалі вищала, сичання — голоснішало, пахло плодами всіх дерев, зображених на сторінці, отже, він таки наздогнав її, щоб тільки спитати, та не дізнатися, щоб тільки глянути, та не побачити, щоб тільки руку простягнути, та не торкнутися...” [1, с.273].

Мотив проходження крізь лабіринт (спускання у підземелля, печеру, тунель і т.д.) — власне символ сходження в потойбічний світ — є наскрізним мотивом у постмодерністських творах (Х.Л.Борхес, У.Еко та ін.) із обов’язковими наявними елементами пошуку, віддзеркалення та відпунювання. Іронізуючи, Стах Перфецький (він же Орфей) алегорично представляє сучасний культурологічний лабіринт: “...вона зачала по підземеллях. Андеграунд не для кожного. Бувають люди, що платять за нього життям” [1, с. 291], розповідаючи про смерть своєї коханої (що у романі безсумнівно виконує роль мовчазної тінеподібної Еврідіки). “Хоч я думаю, що тут не обійшлося без змії...” — алюзивно вказує далі на міфічний сюжет автор.

Розповідаючи про своє минуле, головний герой згадує прогулянки “дошовим лісом, вірші, вино”, танці “під губну гармоніку і дримбу”, незвичайні імена вигаданих дітей (зокрема, хлопчика із “таким довгим іменем Живіть — У — Злагоді — Та — Достатку”). Очевидно, що у минулому ранній Орфей Перфецького був хіппі — “Нас часто затримувала міліція, або дружинники. Їм не подобалося, що ми цілуємося в парку. Або просто лежимо одне біля одного на траві, просто лежимо. Тому ми завжди носили при собі паспорт і шлюбне свідоцтво. Що ми чоловік і жінка” [1, с. 290].

Щоправда, в романі образ міфічного співця дещо трансформований. Замість кефари в руках у сучасного Орфея гобой. “Перше, що я завжди роблю, опинившись у незнайомому досі приміщенні, — каже він, — це шукаю музичний інструмент. Я люблю фортеп’яно, гітару, віолончель, акордеон, маракаси, флейту, я люблю ще безліч музичних інструментів” [1,с.24]. Подібно до героя відомого міфу, Стах Перфецький пробирається у фамільну гробницю повз охоронця (як і міфічний Орфей до Тартару повз підземного пса Цербера).

Звичайно ж, батько та мати коханої — це володарі потойбічного світу — Аїд та Персефона, що охороняють сон мертвих. “Решту вересня я щодня приходив до неї. Під виглядом гробаря. Знаєш, як

відкриваються старі гробниці? Я навчився це робити. Я розламав віко її труни. Я цілував її і розмовляв з нею вголос. Потім я приносив до неї гобой, вона чомусь любила його найбільше... Мені здавалось, що вона починає рухати головою. Здається, я божеволів, але це приносило мені віру. Потім якесь падло заклало мене — вочевидь, почувши одного разу з гробниці звук гобоя, вирішили про це доповісти її старому ... за кілька днів він виставив навколо гробниці озброєну варту, а потім назавжди замурував її" [1, с. 293-294].

Досить імовірно, що Орфей був реальною особою — співцем та музикантом, який володів надзвичайним музичним обдаруванням, а отже й таємницями природної гармонії, таланту якого скорялися не лише люди, але й боги та природа. Проповідник вишуканості, який володів такою магічною силою, що грою на музичному інструменті міг зрушувати з місця скали, вгамовувати бурі, зачаровувати ріки та диких звірів, примушувати ліси рухатися слідом за ним, немов із божественною силою проникав у сутність речей та робив їх гармонійними і керованими.

Тому імовірно припустити, що Орфей немов би символізував предтечу християнського доброго пастира. До того ж, прямою паралеллю із християнською символікою є мученицька смерть міфічного героя, яку він приймає за свої вірування. Цілком зрозуміло, що ці характеристики Орфея дали змогу ранньохристиянській церкві тлумачити його образ як міфопоетичний прототип Ісуса Христа. Причому культивування постаті Орфея було своєрідним засобом протистояння діонісійському культові. Від дикого, язичницького ритуалу, що символізував фізичне начало людини, низьку емоційну природу особи, релігійне культивування перейшло до духовного начала, визначивши об'єктом поклоніння образ Орфея, що тлумачився як своєрідний предтеча християнства. Але між культивуванням Орфея та Христа була одна особливо важлива розбіжність. На думку американського дослідника Дж.Л.Гендерсона, "орфічні таїнства не давали згаснути минулим діонісійським віруванням. Духовний імпульс виникав при цьому від напівбога, який втілює найбільш важливу якість релігії, що є породженням культури землеробства. Цією якістю, яка успадкована із звичної раніше структури сприйняття богів плодovitості, що з'являються лише на один сезон польових робіт, була циклічність — вічно повторюючийся цикл народження, росту, дозрівання та падіння. Християнство... нівелювало містерії. Христа породила патріархальна, кочова, пасторальна релігія, пророки якої являли Месію істотою абсолютно божественного походження. Син Людський, хоч і народжений від діви на землі, вів свій початок з небес..." [7, с.141].

Прослідкуємо як аналогічно реалізується цей аспект у розгортанні образу Перфецького (позначеного чи непозначеного іменем Орфея) в Андруховича. Адже його Орфей також "нагадує Діоніса, але звернений

до Христа" [7, с.143], що неодноразово демонструється в "Перверзії". Як добрий пастир та миротворець, Орфей урівноважує діонісійство та християнство, бо і Діоніс, і Христос виконують подібні ролі: в одному випадку ритуал пов'язаний із циклічністю земного світу — природнього, у другому — із небесами і має есхатологічний характер. Діонісійство та християнство несуть яскраво протиставлені ознаки земного — небесного, тобто бінарної опозиції верх — низ, яка у постструктуралістській традиції набула більш актуалізованого, теоретично обгрунтованого значення.

Подібну функцію урівноваження виконує і Стах Перфецький, позаяк головний герой роману не лише демонструє вираження окремих ознак діонісійства, орфейства і християнства, але і пародійно поєднує їх у собі.

Образ риби — наскрізний у дискурсі роману — є також своєрідним знаком рівноваги: символом зв'язку між небом та землею. До того ж, за висновками дослідників християнської релігії, риба є "примітивним християнським символом на основі анаграми, отриманої з імені риби: "ixtic", початкові літери якої розшифровувались як Ісус Христос Син Божий Спаситель" [4, с.444]. Так, автор роману характеризує Перфецького як "великого майстра риб'ячих вислизань зі всього, навіть із власної шкіри" [1, с.316]; він отримує в подарунок перстень у вигляді риби, "що замикає саму себе кільцем"; "риба хоче плавати", — каже Станіслав, зникаючи у водах венеційських каналів. Все це лише деякі з моментів використання образу "риби", який в даному контексті може уособлювати у постаті Перфецького християнське начало.

Необхідно відзначити, що цей символ є досить вживаним, оскільки, пародіюючи сталу літературну традицію "рибальства" (реалізовану у творах Р.Мелвіла, Е.Гемінгвея, Х.Кортасара та ін.), постмодернізм виявляє та актуалізує первинний зміст цього архетипного явища. Зокрема, пригадаємо епізод, що відтворює момент вбивства риби (чи алегоричного вбивства Перфецького?), полювання на риб (чи на самого Перфецького?) іхтіолога Різенбокка, що сприймається як продовження теми полювання на Чорну Рибу із постмодерністського роману Володимира Єшкілева та Олега Гуцуляка "Адепт" та культурологічного коментаря того ж Володимира Єшкілева "Делоський нирець" до графічного сексптиху Іздрика "Полювання на Велику Рибу", який є своєрідним сучасним художнім аналогом одного із перших проявів давнього міфограмного письма із властивими йому первинними архетипами "полювання", "мисливця" та "здобичі". У Іздрика ця міфограма трансплантується в обмежений простір архетипу "Оселі", де "абстрагований мешканець абстрагованої Оселі намагається вбити Велику Рибу Таємниці" [2, с.13]. Тому вся історія людства визначається як Велике Полювання на Велику Рибу (Живі Знаки істини), адже "здобиччю може бути тільки МЕРТВА РИБА, тобто сукупність вже

мертвих (готових для свідомого сприйняття) знаків, котрими можна ГРАТИСЯ" [2, с. 14].

Деякі епізоди із роману Андруховича також можуть слугувати текстуальним антуражем графіки Іздрика, оскільки вони демонструють осучаснені методи полювання і вбивства Великої Риби, якою відчуває себе, чи є насправді, Перфецький. Саме в цьому і виявляється один із елементів наскрізної християнської образної символіки роману.

Простежимо, як відповідно демонструється реалізація діонісійського первня в образі головного героя. Однією з характерних ознак Діоніса була притаманна йому властивість перевтілення. Подібно до цього, Стах Перфецький, хоч і не перебуває, за аналогією із перевертнем Діонісом, у різноманітних зооморфних образах, але має змогу діяти кожного разу під новим іменем, "а всього імен було сорок і жодне з них не було справжнім, бо справжнього не знав ніхто, навіть він сам" [1, с.157]. Окрім цього, дія роману відбувається в атмосфері карнавалу із карнавальними атрибутами та традиціями і, нарешті, назва семінару, задля участі у якому власне і потрапив у Венецію Перфецький, звучить як "Посткарнавальне безглуздя світу: що на обрії?". Цей семінар, під час якого і відбуваються події роману, проходить за законами та традиціями повноцінного карнавалу із властивими йому неодноразовими обрядовими причащеннями вином, що особливо притаманно діонісійству. До того ж, представлена опера "Орфей у Венеції", дія якої хоч і "відбувається в усі часи і всюди" під колажовану музику різних композиторів, але достатньо повно відтворює карнавальну атмосферу жанрових ознак Великих Діонісій із властивим для них елементом поетичних змагань на честь бога Діоніса.

Особливо дотепно поєднання діонісійських, орфейських та християнських нашарувань демонструється у розповіді Антоніо Делькампо, вікарія церкви Сан Мікеля, про свою зустріч із Стахом Перфецьким [1, с.108-126]. Зустріч відбувається ввечері у великопісну середу на міському цвинтарі. Під час так званої "сповіді" Стах грає на органі, бандолеоні, мандоліні, гітарі, лютні, при цьому бесіда їх спрямована здебільшого до тем богословських "з кількома пляшками юної вальполічели, головкою сиру та іншими предобрими перекусками", а згодом "вже не з вальполічеллою, а з соаве", а пізніше з "чимось нарешті міцнішим — темним венеційським токаєм".

Як бачимо, релігійний аспект змалювання образу Орфея не відповідає традиційним культурологічним уявленням і зазнає трансформації. Точніше, головний герой роману не є тим ідеалізованим, наближеним до канонічного, Орфеєм, який зміг би слугувати за передумову християнського культу. Перфецький одночасно містить у собі три обличчя цивілізації — християнське, діонісійське і орфейське, що наглядно демонструється у вищерозглянутому епізоді. Таке змішування зумовлено постмодерністською схильністю до



пародіювання. Але в даному випадку пародія не руйнує і не заміщує міфічний образ. Натомість малюється відображення основних орієнтирів підсвідомості людини, що знаходиться в ситуації заангажованості цивілізаційними досягненнями та правилами. Ми прослідковуємо у особі Перфецького поєднання трьох рушійних течій культури та історії — релігійної (християнство), природньої (діонісійство) та мистецької (орфейство).

Якщо у інших романах, що частково розглядаються у даній статті, давньогрецький міф про Орфея реалізується як метафора ("Останній світ" К.Рансмайра), чи розгорнутого елемента єдиної композиційної організації тексту (як у романі Дж.Фаулза "Волхв"), то у творі Андруховича міф зазнає різнобічної трансформації.

Сюжетно-образна система міфу безпосередньо пародіюється у двох напрямках. У епізоді, коли Перфецький розповідає про власне минуле, образ Орфея та фабула міфу не змінюються, а лише чітко проєктуються на сучасність, зберігаючи ті важливі сюжетні деталі, за допомогою яких об'єкт інтерпретації стає впізнаним. У другому випадку, в епізоді, де зображується демонстрація сучасної опери "Орфей у Венеції", зберігається лише зовнішня образна система міфу. Використовуючи певні фрагменти міфічної фабули, автор пародіює не безпосередньо образ Орфея та події, що пов'язані з ним, а саму естетичну систему постмодернізму з її схильністю до фрагментарного зміщення просторово-часових параметрів, композиційної колажності, використання ремінісценцій та алюзій, підвищеної цитатності, стилізованої гібридизації жанрів та літературних напрямків, загальної настанови на інтелектуальну гру та власне пародіювання.

Здебільшого, інтерпретація фабули міфу не є провідною в процесі формотворення сюжетно-образного рівня організації тексту, а лише сприяє більш яскравому наскрізному алюзивному планові міфотворення. Окрім цього, в романі має місце трансформована постмодерністською грою реалізація ранньохристиянської теорії сприйняття образу Орфея, яка на тлі української культури отримує особливе семантичне навантаження. Об'єктом художньо-поетичної трансформації в романі є відомі міфологеми з сталими коннотативними ознаками, наприклад, Венеція з карнавалами та маскарадами, чи традиційний образ Орфея, детально розглянутий вище, які внаслідок жанрової зумовленості твору набувають відтінок правдоподібності. Між тим як українська культура та історія свідомо міфологізується. Вдалою ілюстрацією для розкриття цього аспекту є доповідь головного героя на конференції, в якій демонструється один із напрямків постмодерністського художнього генерування — творення сучасного міфу. В даному випадку ним є трансплантований для європейської свідомості український культурологічний міф.

1. Андрухович Ю. Перверзія. – Івано-Франківськ, 1997.
2. Єшкілев В. Делоський нирець // Плерома. – №№ 1-2. – 1996.
3. Жак Деррида в Москві. – Москва, 1993.
4. Керлот Х.Е. Словарь символів. – Москва, 1994.
5. Рансмайр К. Останній світ. – Київ, 1994.
6. Фаулз Дж. Волхв. – Москва, 1995.
7. Хендерсон Дж.Л. Древние мифы и современный человек // Человек и его символы. – Москва, 1997.

Стаття надійшла до редколегії 14.11.98.

### Summary

The article dwells upon the general tendencies of the use of mythological plots and images in the postmodern novel and poststructural criticism. Two major directions have been pointed out: realization of the myth as a spatial metaphor; and its traditional interpretation. Some theoretical statements are grounded in relation to the pattern of transformation of the ancient Greek myth about Orpheus in the novel by Yuri Andrukhovych "Perverziya".