

ZBIÓR
RAPORTÓW NAUKOWYCH

Literatura i kulturoznawstwo, 2014.
Osiągnięć, projekty hipotez.

Kraków

29.12.2014 -30.12.2014

СБОРНИК
НАУЧНЫХ ДОКЛАДОВ

Филология и культурология 2014.
Достижения, проекты, гипотезы.

Краков

29.12.2014 -30.12.2014

УДК 8.2+8.1.1.1.1.1 +8.0.1.8+082

ББК 94

Z 40

Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour»

Druk i oprawa: Sp. z o.o. «Diamond trading tour»

Adres wydawcy i redakcji: 00-728 Warszawa, ul. S. Kierbedzia, 4 lok.103

e-mail: info@conferenc.pl

Cena (zl.): bezpłatnie

Zbiór raportów naukowych.

Z 40 Zbiór raportów naukowych. „Literatura i kulturoznawstwo, 2014. Osiągnięć, projekty hipotezę... (29.12.2014 -30.12.2014) - Warszawa: Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour», 2014. - 152 str.

ISBN: 978-83-64652-79-0

Zbiór raportów naukowych. Wykonane na materiałach Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej Konferencji 29.12.2014 -30.12.2014 roku. Kraków

УДК 8.2+8.1.1.1.1.1 +8.0.1.8+082

ББК 94

Wszelkie prawa zastrzeżone.

Powielanie i kopiowanie materiałów bez zgody autora jest zakazane.

Wszelkie prawa do materiałów konferencji należą do ich autorów.

Pisownia oryginalna jest zachowana.

Wszelkie prawa do materiałów w formie elektronicznej opublikowanych w zbiorach należą Sp. z o.o. «Diamond trading tour».

Obowiązkowym jest odniesienie do zbioru.

Warszawa 2014

ISBN: 978-83-64652-79-0

"Diamond trading tour" ©

SPIS /СОДЕРЖАНИЕ

SEKSCJA 22. FILOLOGIEŃ. (ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ)

1. Бітківська Г. В. 7
ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ДИСКУРС ПОВІСТІ ГРИГОРІЯ ШТОНЯ «ПАС-ТОРАЛЬ»
2. Маслій І. А. 11
ЖАНРОВЕ РІЗНОМАНІТТЯ РОСІЙСЬКОМОВНОЇ ПРОЗИ Г. Ф. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА НА СТОРІНКАХ ВИДАННЯ «ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА»
3. Вишницька Ю. В. 16
ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЕСХАТОЛОГІЧНОГО МІФОСЦЕНАРІЮ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗОВИХ ТВОРІВ ІЗДРИКА)
4. Kovaliova E. 26
LES OEUVRES AUTOBIOGRAPHIQUES DE J.-J. ROUSSEAU COMME UN CYCLE CONFESIONNEL
5. Орлова М.О. 29
ЗОБРАЖЕННЯ ПОДІЙ 1968-ГО РОКУ В АВТОБІОГРАФІЧНИХ ФІКЦІЙНИХ ТВОРАХ: РОМАН У. ТІММА «СПЕКОТНЕ ЛІТО»
6. Руднева Е.М. 33
КУЛЬТУРА ГЛАМУРА КАК ОСНОВНАЯ ЦЕННОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ОКСАНЫ РОБСКИ
7. Редчиц Т.В. 37
ТРАКТУВАННЯ АППЕРЦЕПЦІЇ В ТЕОРЕТИЧНИХ ПРАЦЯХ ГАЙМІТО ФОН ДОДЕРЕРА
8. Ванденко О.А. 39
СПРИЙНЯТТЯ ОБРАЗУ КАРОЛІНИ ШЛЕГЕЛЬ-ШЕЛЛІНГ НІМЕЦЬКИМИ ПИСЬМЕННИКАМИ ХХ СТ.
9. Гавронська-Суслова І. Б. 42
ПРАГМАТИКО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ САННУ КЕЛЛІ 'ALWAYS AND FOREVER'
10. Коваленко О.В., Пустовойченко Д.В. 47
НЕВЕРБАЛЬНІ ЗАСОБИ СПІЛКУВАННЯ В МІЖКУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ ТА КУЛЬТУРА ПОВЕДІНКИ НА ПРИКЛАДІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КРАЇН

11. Маймакова А.Д.	52
ЭТНОЛИНГВИСТИКА И ЛИНГВОСТРАНОВЕДЕНИЕ КАК СМЕЖНЫЕ НАУКИ О ЯЗЫКЕ И КУЛЬТУРЕ	
12. Митяева Н. В.	56
ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ КОММУНИКАТИВНЫХ ПРАВИЛ КВЕСИТИВНЫМИ РЕЧЕВЫМИ АКТАМИ В СОВРЕМЕННОМ АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ	
13. Молчанова С.Е.	60
ВЛИЯНИЕ СОЦИАЛЬНО-РОЛЕВЫХ ОТНОШЕНИЙ УЧАСТНИКОВ ДИАЛОГА НА УПОТРЕБЛЕНИЕ ДИСКУРСИВНЫХ КОННЕКТОРОВ ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЯ	
14. Мусійчук С., Літйонкін Ю.	65
ВІДАПЕЛЯТИВНІ УТВОРЕННЯ ФРАНЦУЗЬКИХ ТОПОНІМІВ (ГЕОГРАФІЧНА ТЕРМІНОЛОГІЯ У МОТИВАЦІЇ ТОПОНІМІВ)	
15. Кузьміна І.В.	69
АВТОБІОГРАФІЯ	
16. Личук С. В.	72
ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНА ГРУПА “ВЕРШИНА ГОРИ, ГОРБА, ПІДВИЩЕННЯ” У ГОВІРКАХ ІВАНО-ФРАНКІВЩИНИ: СЕМАНТИКА, СТРУКТУРА, ЕТИМОЛОГІЯ.	
17. Задорожна О. С.	79
ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ НАВЧАННЯ У ВИКЛАДАННІ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ІНОЗЕМНИМ СТУДЕНТАМ	
18. Петришин О.Л., Лужецька О.М.	83
ФОНЕТИЧНА ВАРІАТИВНІСТЬ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ В КАНАДІ	
19. Олійник А. Д.	89
РОЛЬ МЕТАФОРИ В НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ	
20. Рижкіна А.О.	92
ЛЕКСИКА РОДИННИХ ВІДНОСИН В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ: НА ПРИКЛАДІ СЕМАНТИЧНОЇ ГРУПИ “ПОКОЛІННЯ ДІТЕЙ”	
21. Пустовойченко Д.В.	95
ОСОБЛИВОСТІ ЕПІСТОЛЯРНОГО СТИЛЮ МАРІ ДЕ СЕВІНЬЄ	

22. Шепеля И.В.....	99
ГЕНДЕРНЫЕ СТЕРЕОТИПЫ ОБРАЩЕНИЙ (НА МАТЕРИАЛЕ МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫХ ФИЛЬМОВ О ТРЕХ БОГАТЫРЯХ)	
23. Tashimkhanova D.S., Bekturova Zh. B., Ismailova A.A.....	103
LANGUAGE POLICY IS A SOPHISTICATED CONCEPT	
24. Яковлева Т.Б., Герцев Н.Э., Гасанов Э.С.	107
К ВОПРОСУ О СТИЛЕВОЙ СПЕЦИФИКЕ МОЛОДЕЖНЫХ ТЕЛЕСЕРИАЛОВ	
25. Давиборщ В.В.	110
КОМУНІКАТИВНА ЛІНГВІСТИКА ТА ЇЇ КАТЕГОРІЇ	
26. Balatska O. L.....	113
PRAGMATIC TYPES OF CRITICAL REMARKS IN ENGLISH-LANGUAGE RESEARCH ARTICLES IN LINGUISTICS AND PSYCHOLOGY: A COMPARATIVE STUDY	
27. Діденко Т. М., Зуєнко Н. О.	116
ВПЛИВ НІМЕЦЬКОЇ МОВИ НА ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МЕДИЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ	
28. Дідик В.А., Зуєнко Н. О.	119
ВИРАЖЕННЯ ЕМОЦІЙ ЗА ДОПОМОГОЮ МОДАЛЬНИХ ЧАСТИНОК У НІМЕЦЬКІЙ МОВІ	
29. Огиенко В. П., Кравченко Т.В.....	121
КОМУНІКАЦІЯ І КУЛЬТУРА РЕЧІ В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ	
30. Півовар Н. В.	123
ЗАСТОСУВАННЯ ТЕХНОЛОГІЇ РОЗВИТКУ КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ Й ЛІТЕРАТУРИ З МЕТОЮ ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ УЧНІВ	
31. Попова Л.И.....	127
ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРИРОДНЫХ И КУЛЬТУРНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ СТРАНЫ В СТРАНОВЕДЕНИИ (НА ПРИМЕРЕ ТЕКСТОВ Б.А. ПЕЧНИКОВА ОБ АНДОРРЕ)	
32. Сорока О.А., Зуєнко Н.О.	130
СЛОВА – РЕДУПЛІКАТИ В НІМЕЦЬКІЙ МОВІ	

33. Худжіна Ю., Монашненко А. М. 133
ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ІДИОМАТИЧНИХ ОДИНИЦЬ
34. Гриченко Л.В. 135
БЕССОЮЗНЫЕ СЛОЖНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ ПОБУДИТЕЛЬНОЙ
СЕМАНТИКИ В ПОСЛОВИЧНОМ ФОНДЕ РУССКОГО ЯЗЫКА
35. Сушко Т.Д. 137
ЛІНГВІСТИЧНІ ПРИЙОМИ ВПЛИВУ РЕКЛАМИ НА АУДИТОРІЮ
36. Сушко Т.Д. 139
ПЕРЕКЛАД СТРУКТУРНИХ ЧАСТИН РЕКЛАМНОГО ТЕКСТУ
37. Плеханова Ю.В. 141
К ВОПРОСУ ОПРЕДЕЛЕНИЯ КРИТЕРИЕВ ОЦЕНКИ КАЧЕСТВА
УСТНОГО ПЕРЕВОДА
38. Павловская Л.И. 144
ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ АРТИКЛЯ НА РАЗЛИЧНЫХ ЭТАПАХ
ОБУЧЕНИЯ НЕМЕЦКОМУ ЯЗЫКУ
39. Сереброва Л.Н. 147
УПОТРЕБЛЕНИЕ АРТИКЛЯ С АБСТРАКТНЫМИ ИМЕНАМИ СУ-
ЩЕСТВИТЕЛЬНЫМИ КАК СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПРИЕМ В ХУДО-
ЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
40. Бойко Ю., Монашненко А. М. 149
КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ СПОСОБІВ ПЕРЕКЛАДУ ФРАЗЕОЛО-
ГІЗМІВ В АНГЛІЙСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ МОВАХ



ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
ЕСХАТОЛОГІЧНОГО МІФОСЦЕНАРІЮ
(НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗОВИХ ТВОРІВ ІЗДРИКА)

Ключові слова: есхатологічний міф, міфосценарій, індивідуально-авторська модель, Іздрик, ізоморф, міфологема, медіатор, психологічний асоціатив, символ, текстовий простір, хронотоп

Keywords: individual author's model, eschatological myth, Izdryk, the mediator, the mythological scenario, mythologem, psychological associative, symbol, time-space.

Проаналізуємо індивідуально-авторську реалізацію міфосценарію кінця у прозових творах Іздрика. Апокаліптична модель є однією з домінантних серед міфомоделей, запропонованих сучасними українськими письменниками.

Есхатологічний сценарій у «Подвійному Леоні: історія хвороби» Іздрика моделюється на емоційному крещендо за допомогою хронометричних орієнтирів: «за п'ятнадцять хвилин до кінця <...> за сім хвилин до кінця <...> за три й півхвилини до кінця <...> за хвилину до кінця [1, 7-13]. «Кінець» приймає форми готельної кімнати, куди силоміць поміщають головного героя. Кімната «розтягується» до меж «пустки», схожої на хтонічну, тератоморфну істоту (що матеріалізується то в «вахтерці-відьмі», яка «якось хвацько вчепилася пазурами в повітря і втягла себе всю» в готельний номер, то в атрибути-медіатори часопростіру («шафа», вузьке довге приміщення тощо) [1, 11-17]. «Власне кінець» описується як поступовий відхід-втеча і як дивовижний початок, народжений з «кінця»: «Вже водорості вийшли на узбережжя, і чисте холодне повітря спускалося із засніжених вершин, витісняючи сморід і морок. <...>Вже піднімалися з найглибших океанських западин нові, майже прозорі мешканці, котрі ніколи не бачили сонця, й далекі айсберги розтріскувалися, мов стиглі горіхи, відкриваючи очеревику кришталевого соку. <...> Повсюди наступали тиша і спокій» [1, 21-22]. В одному з розділів «Подвійного Леона: історія хвороби» «Син літньої ночі» руйнівну природу (знищити, щоб очистити) проявляє «вогонь»: «<...> потроху мій дім почав нагадувати піч — гуділо полум'я, розтріскувалися шиби. <...> Раптом великий жмут вогню вилетів із будинку — прогорів дах — і вітер погнав до заростів сухостою, що спалахнув умить, неначе хмиз, а полум'я швидко рухалося в гуцавину» [1, 48]. (Ідентичну функцію – руйнації (навмисного підпалу сигаретним недопалком монастиря, в якому «стоїчно, без звуку, згорають його брати і сестри», в іншому варіанті – «реабілітаційного центру для контужених» [3, 224, 254]) виконує цей першоелемент буття в романі «АМ™: Як досягти безсмертя в домашніх умовах».) Леонід Косович, аналізуючи міфологічну основу «Подвійного Леона: історія хвороби», зауважує, що «вогонь для Леона — це передовсім апокаліптична енергія»

[див. коментар до: 1, 180]. Ключовий амбівалентний символ: творець життя і його руйнівник — протидіє «воді», що є «єдино прийнятною формою матерії», в той час як «вогонь» виступає для Леона «єдиним способом позбутися диктату матеріального макросвіту шляхом його «реконструкції» в первинний матеріал космогенези» [1, 180].

Міфосценарій кінця розгортається у світі галюцинацій та снів, де «внутрішня хронометрія» [1, 25] абсолютно розходиться із зовнішнім, загальноприйнятим розумінням часу й набуває «тієї граничної точності, ясності, за межами якої зникає сама структура часу» [1, 25]. Цей особистісний хронотоп, в якому «країни колишніх снів розсипалися в порох», являє собою «корпускулярну модель» «напівдійсності»-напівсну. «Напівіснування-напівжиття» героя диктує свої правила: «зависання на півдорозі», можливе існування, фантазмагоричні метаморфози [1, 25]. Внутрішній хронотоп ототожнюється з ключовим колоративним ізоморфом хаоса — «мороком»: «Я збагнув тоді: ця п'ятьма — єдине, що виповнює мене. В середині моїй, як у черва, не залишилося більше нічого — тільки порожня й смердюча п'ятьма» [1, 25] й підсилюється межовим станом страху. «Порожнеча» в уяві головного героя проходить ланцюг «архітектурних» метаморфоз: «рельєф собачого піднебіння <...> нагадує склепіння монастирської келії або ж вокзальний неф, неф незнайомою вокзалу, куди потрапляєш морозяної ночі після виснажливих, але марних намагань повернутися додому» [1, 26]. Так замкнені простори («ротова порожнина пса», «монастирська келья», «неф незнайомого вокзалу») ототожнюються мотивами безвиході, відчуття й усвідомлення марноти. Семантичне дублювання «пустки», «порожнечі» візуалізовує «ніщо»-хронотопи, де міфологема шляху стає симулякром, адже відсутня точка повернення додому. «Завішеність» в «якійсь непевній точці», «позатраекторність» руху наратора «Його» / «Мене» стає ознакою позачасовості / позапросторовості мандруючого «я»: «Все вирувало довкола в екстатичному пароксизмі, а він залишився сам у собі, сам по собі, сам не свій, сам нічий, жертва власного гомеостазу, кулька непридатної забавки. Тепер він перебував у місцях, про які нізащо не скажеш «тут», чи навіть «десь», а хіба лиш «ніде» та «ніколи»» [1, 168]. Зовнішній хронотоп «ніби-світу» збігається з внутрішнім хронотопом «я» у точці «ніщо»; мета шляху — у самому русі, а не до певної точки-центру, точки-«повернення»: «Йти без мети, — мета, властиво, йти» [1, 165]. Однак «шлях в нікуди» («*Quo vadis? Куди валиш, козел?*» [1, 169] приводить до неочікуваного сакрального центру — церкви, до того ж церкви, яку будують люди [1, 170].

Усвідомлення пустки змушує наратора «Подвійного Леона: історія хвороби» конструювати можливі світи абсолютного / втраченого щастя, в яких відбуваються зустрічі самотніх «я» Його й Її: «на березі, де дві річки зливаються в одну <...>, «під брамою старого міста <...>, на занедбаній автобусній зупинці <...>, на людній вулиці <...>, на залізничному пероні <...>, у готельному ліфті <...>, на летовищі» [1, 26-27]. Міфологема «Віднайденого Раю» одночасно функціонує у двох світах: минулого й умовного (про це свідчить «рефрен» епізоду «зустрічі»: «ми зустрілися (б) <...>» [1, 26-27]. «Втрачений Рай» же – у хронотопі нездійсненої / нездійсненої зустрічі: «ми (не) зустрілися <...>» [3, 28-29]. Обидві «точки зору» (наратора «Вона» і наратора «Він») збігаються в часовому полюсі минулого, а розходяться в можливості / нездійсненності зустрічі: для Нього – умовне, уявне змикання світів можливе, для

Неї – категоричне «так» чи «ні». До полюсного «зміщення» додається ще й часова коловерть, що відцентровується від точки «я»: *«Дійсність, яка раніше несла його <...> в своєму плині, — а він давно вже перестав опиратись і течіям, і чорторіям, — раптом почала оминати чувача — він виявився завішеним в якихось непевних точках, відчуваючи, як все проноситься мимо мутною круговертю, не зачіпаючи його аніскілечки»* [1, 168]. «Я» стає *«тим пунктом, тією точкою опори, упершись в яку, можна перевернути світ»* [1, 168] і, водночас, загубитися, «провалившись» у «пустку» власного «я». «Пустка» також набуває ознак *«мерехтливої темряви»* книжкових полиць [1, 36-37], де слова-речі перетворюються на химерних істот-артефактів зі світу видінь, снів, фантазій, створюючи *«порожнечу, в котру хоч на деякий час можна було скинути нерозуміння і неприйняття довоколишньої мінливості»* [1, 37]. З книг як міфологем-медіаторів, хронотопів, символів, знаків паралельних світів конструюється домінанта космо- та есхатологічних міфів – «хаос» («ніщо», «пустка»), що виступає одночасно і початком, і кінцем шляху. (Та й сам автор «Подвійного Леона» констатує, що *«слова «кінець» і «початок» — не лише синоніми, але й — у деяких справжніх мовах — омоніми»* [1, 170].) «Складається» цей артефактний хронотоп у свідомості Її, у той час як *«захланне черево світу»* [1, 38] відкривається Йому в *«кошмарних снах»* [1, 39]. Рух у «п'єтму» в «Подвійному Леоні: історія хвороби» є блискавичним *«провалюванням в темну ополонку сну»* [1, 82], підсиленням наркотичним та алкогольним сп'янінням головного героя та *«лікуванням» «хвороби»*: *«Більшість моїх тутешніх снів, що минають під знаком Хімічної Зорі, — зізнається головний герой, — річ не надто приємна. Я весь час нібито перебуваю в дійсності, але в дійсності невлучно паралельний до справжньої»* [1, 105]. Однак ці світи – галюциногенного сну й реального буття – «вплітаються» один в одного, містками-переходами між якими є *«дрібнички»*: *«Іноді їхні [снів, реальності] площини наближаються так близько, що я можу годинами розмовляти з дружиною, яка прийшла провідати мене, про наші проблеми, про те, як найкраще все вирішити, про наше майбутнє; і раптом якась дрібничка – недбало вбитий у стіну цвях, або дірка на панчохах підказують мені, що це знову лише сон»* [1, 105]. Саме в такому «зміщеному» хронотопі й відбувається «роздвоєння» Леона на його *«ефірно-астральних» «друзів»-«двійників BEER і BEAR»* й усвідомлення головним героєм *«раю» й «пекла»*: *«Сульфазиновим раєм»* іронічно називається галюциногенний стан від транквілізаторів — ліків проти наркозалежності [1, 129], однак матеріалізація раю й пекла для Подвійного Леона відбувається *«саме тут, у матеріальному світі»*: *«Можливо, наше тут-існування і є своєрідним загробним життям чи радше примусовим відрядженням для душ, кожна з яких – лише лабораторний зріз єдиного, цілісного й вічного спокою. Можливо, втілення є різновидом покарання чи нагороди. <...> До того ж найбільше пекло полягає в неможливості раю, а рай — у звільненні від пекельних мук»* [1, 135]. Така ж матеріалізація притаманна й стану галюциногенного сну: сон сприймається героєм як *«в'язка і липуча матерія»* [1, 138]. Тіло, заражене *«аморфністю»*, приймає форми *«довколишнього рельєфу»* (*«Незабаром я майже повністю перетворився в драглисте покриття камінних сходів <...>»* [1, 139]), матерія, розпадаючись на *«компоненти»* / *«шиматки»*, зменшувалася, а свідомість *«перебувала в <...> мізерній, обліпленій піском і пилом грудці мислячого жиле <...>»* [1, 139]. Так, занурюючись у глибини підсвідомого, матерія – тіло й свідомість – виходить *«за власні межі, просякнуті порожнечєю»* [1, 140]. Занурення в морок власного «я» від-

бувається у воді, що здається Леонові то «білими пелюстками», то «дивним напоєм, що споживає самого себе», то «рідною життєдайною цілістю», то «реальною стихією, в якій тонуло його все ще реальне тіло» [1, 140]. А саме занурення у воду «звелось <...> до безконечної подорожі неіснуючого тіла в неіснуючому морі» [1, 141]. Безмежний водний часопростір у свідомості Леона ототожнюється з його «власною плоттю». Це злиття «неіснуючого тіла з неіснуючим морем» призводить до химерних модифікацій, «коли з краплі води він намагався проникнути в імлісті, неясно окреслені нескінченністю терени, немовби у святі місця <...>» [1, 141]. «Безцільне плавання» [1, 141] морем власного «я» видається насправді пошуком «омріяної норі, печери, ніші» – Віднайденим Раєм. Жахлива мандрівка – «розщеплення» власного «я», «розципання» на друзки власної свідомості та «аморфізація» власного тіла – насправді виявляється своєрідною ініціацією, а перешкоди знайшлися не зовні, а всередині – «<...> він віднаходив себе, приєднувався сам до себе, окупував місце, до якого ніхто інший не зміг би проникнути» [1, 142]. (Хоча сам наратор скептично зауважує: «А ким він був у цьому світі, по суті, як не знайдою й чужинцем. Зашимарканий шукач ініціації. Мисливець за обов'язками. Не дивно, що чашею Ірааля для нього виявилася горілчана пляшка» [1, 171].) Злиття «я» з водою, це «розчинення» усього в усьому – така трансценденталістська ідея-мета-мрія Подвійного Леона – «щоб опанувати світом і тобою <...>, з'єднатись із соком твого життя <...>, де вже ніхто не розлучить повік» [1, 142-143], подібна до «кінця пошуків» Воццека (так називається один із розділів однойменного роману), коли він усвідомлює, що «присутність небесного Бога унаочнює приземлену тотожність усіх трьох – Його, Тебе, Мене, а отже, звільняє від подальших шукань» [2, 43]. Множинне «я» Воццека, «розпадаючись» на безліч «персонажів» (Той, Він та ін.), в той же час є не дискретним, а здатним на метаморфози, що дивують: «Невже й тут відсутня дискретність і твоє перетворення, твій поступовий перехід у рухливе повітря, котре ото ти щойно вдихнув, чи в незворушний камінь, куди впираються твої коліна, є таким же плавним і непомітним, як перетікання води у воду?» [2, 41]. Метаморфози «я», втілення-вживлення-оживлення «я» у «вікно, підлогу, стелю, стіни, й унітаз, і водогін» («усе воно було тобою, а ти був ним усім») відбуваються як у свідомості персонажа, так і в його снах: «<...> люди у твоїх снах не були по-дурному прив'язані до своїх тілесних оболонки, і ти міг вільно комбінувати – поміщати кількох осіб в одне тіло чи розділяти когось одного на кілька різних, тасувати, міняти місцями, приміряти різних людей до тіл різних людей або навіть до предметів чи речей, адже сутність речей теж не була встановленою раз і назавжди, вона виявлялась у своєму спокоєнвічному багатстві всіх можливих варіантів» [2, 42, 46-47]. Ототоженне з усім, релевантне всьому (а не розщеплене і – відповідно – зруйноване цією дискретністю) й таким чином космологізоване, укосмічене «я» спроможне віднаходити Рай. Міфосценарій кінця обертається міфосценарієм початку, де хаос є насправді першопричиною космосу, а «роздвоєння-розщеплення» – поштовхом до «злиття», «цілісності», «збирання до купи». Однак така дискретність-метаморфозність усього в усе не безкінечна: герой «Воццека» (Автор-Він-Той тощо) усвідомлює, що «за останнім десь порогом ти впирався в одне велике неподільне й неіснуюче Ніщо – саяливу подобу чистої енергії, – котре стояло в основі всіх речей і всіх світів, і всього Всесвіту, нарешті» [2, 40]. Так теорія дискретності проектує есхатологічно-космогонічний міфосценарій, в якому кінець ідентичний початку й

навпаки, а цілісне, злите, неподільне є одночасно є й розрізненим, дискретним, атомарним. Сні-марення-мрії-галюцинації-(хвороблива) уява породжують низку можливих метаморфоз матеріалізованого гідроморфного «я-хронотопу» в романі «АМ : як досягти безсмертя в домашніх умовах»: від романтичних («перетворитись на воду»: «вибухати гейзерами, джерелами, фонтанами <...>» [1, 142-143]) до «прозаїчних» («я б погодився бути довічним бранцем водогонів <...>» [1, 143]). Однак «розв'язка виявилась апогеєм ганьби й безчестя – я перетворився на слимака» <...>» [1, 144].

Міфосценарій кінця моделюється з перших сторінок роману «АМ : Як досягти безсмертя в домашніх умовах» у локусі міста-аргамеддона, що «виглядало дуже дивно, ніби після бомбардування. Властиво, то були самі руїни, але не звичайні, присипані попелом, уламками й военним сміттям руїни, а руїни плекані, доглянуті, свіжо помальовані в яскраві ярмаркові кольори» [3, 7]. Архітектура міста, здавалося, була витвором «крейзанутого архітектора», адже «кожен дріт арматури, що стирчав зі стіни, немовби виконував своє функціональне призначення, кожен фрагмент стіни ніс певне естетичне навантаження <...>, кожна цеглина <...> мала своє чітко вираховане місце», «гвинтові сходи» вели «догори просто неба – стіни не збереглися», вокзал виглядав як «уламки руїни», на бруківці лежали мертві тварини [3, 7-9]. Та й мешкали в місті дивні істоти: «гурт молоді <...>, можливо, це були байкери», серед якого – звабліві дівчата, що пропонували «прийняти ванну [єдино вцілілу у зруйнованому будинку!] втрюх», перехожі, «фенотипи <яких> гвалтовно змінювалися в бік якоїсь перебільшеної потворності <...> тут переважають довгі носи, плескаті лоби, дебільні очі, слиняві роти – суцільна кунсткамера»: «сіамські близнючки», «лиса почваря з накладним носом», «якась дилда в шкірній камізьелці на голе тіло», «огрядне бабисько без видимих дефектів, але з бородою й бакенбардами», «карлиця», «юрба молодиків» [3, 10, 11-15]. Місто-руїна з «потворами» та «нечистю», яка лізла зі щілин у паркеті [3, 19], вибухає, як «аргамеддон». «Вибух» замінованих «вочевидь, «квадратно-гніздовим» способом» будинків», мосту, «над яким ми збиралися пити каву», ратуші лише продовжує низку апокаліптичних руйнацій, що розпочалися в «дивному місті» [3, 16-17]. Однак це місто виявилось «справжнісіньким макетом <...>, виконаним із невірорідною прецизією» уві сні, подробиці якого «непідвладні цейсівській оптиці» [3, 34, 23]. Усю новелу «Демидрол» пронизано «вниз-спрямованою» вертикаллю: Езра летів до Землі, оминаючи / помічаючи «у вікні жінку», «блиск ножа», яким вона розрізала овочі, «табличку на будинку», «камінь, по якому розпляцкалися мої мізки» [3, 22, 33-34]. Саме хронотопи з «Арктичних снів» (в яких «цілком відсутні запахи» [3, 62] стають кінцевим локусом – «скелястим краєм світу» [3, 63]. Автор описує архітектурні варіації часопросторів із сновидінь, об'єднані мотивом замкненості: усі вони «обмежені стінами, що він [Він] їх сприймав просто як бар'єри, пастки, перешкоди для бігу» [3, 62, 63]. Те, що знаходилося за стінами (а вві сні було відчуття, що за тими стінам-скелями вже нічого не може бути), притягувало, й «він намагався ще до пробудження перебраться, втекти в зону вічних снів, однак це ні разу не вдавалося» [3, 63]. У другому романі трилогії «3: 1. Острів Крк. Воцтек. Подвійний Леон» сновидіння «перетасовують» реальні локуси-топоси так, як це вимагає логіка (точніше, алогічність) снів: «Фрагменти різних міст перебували в одному, а самі ті міста були всюди й ніде; ти міг завернути за ріг свого обшарпаного муніципального

будинку, а перед очима вже виникала венеціанська святомарківська площа <...>, звідки <...> можна було потрапити на львівський вокзал, що знаходився в Стрию <...>» [2, 47]. Простір уві сні приймав усілякі гіпертрофовані форми: так, «одного разу весь простір усесвіту звівся до розмірів якогось тісного темного подвір'я чи галереї з облупленими стінами, низькою аркою та замкненими дверима в кінці переходу <...>» [2, 46]. Архітектурними особливостями оніричних просторів є намішаність, нашарування, алогічні поєднання-переходи деталей: наприклад, «жодного коридору у звичному розумінні слова не існує, бо за вузьким коротким передпокоем відкрилася нагло панорама претензійних сходів, балюстрад, терас і галерей, що вели в усіх мислимих напрямках і в усіх можливих вимірах під найнесподіванішими кутами: кам'яні плити, сферичні склепіння, фрески, фронтони, парад фігуративу <...>» [2, 66]. Загерметизованість, химерність простору (низька стеля, зачинені двері, темніть, тіснява), а також безкінечна повторюваність «сюжетів», «нескінченність надр нічної віртуальної вітальності» («Репризи, репризи, прокляті репризи, петлі, і кола, і пастки репризи») [2, 91] спричиняють психологічні стани «страшної безвиході й приреченості» [2, 46]: «У цьому світі на тебе чекала тільки смерть. І виходу звідси немає й не буде ніколи» [2, 91]. (У реальному вітальному часопросторі Воццека мотив безвиході об'єктивується в образі «обмеженого простору» вокзалу – матеріалізованого страху героя: «металева скриня», «металеві камери» «вагонів, комфортабельних салонів літаків, авто й кораблів», вокзалів нагадують інфернальним світлом, пекельною тишею «підвали» потойбіччя (до речі, у цьому ж контексті – сюжетному фрагменті з'являється образ підвалу, в який герой роману замикає дружину й сина) [2, 99, 100].) Своєю химерністю й мінливістю архітектурні «споруди» близькі «ландшафтам» оніричних картин, «примхливим, рухливим і нетривким» [2, 88]. Есхатологічними ознаками цих «ландшафтів» є їхня танатологічна маркованість: «якийсь занедбаний будинок у глибині закинутого парку. Там не було архітектури (хіба деталі – обпалене недопалками підвіконня, шматок стіни із вбитим у неї самотнім цвяхом, випадваюча дощечка паркету)<...> – усе мало цей відтінок тремтливо-млистої, вицвілої емульсії» [2, 88]. Колоративна складова хронотопів снів експлікує мотив відмирання, руйнації. Есхатологічним маркером снів у творах Іздрика є міфологеми-медіатори, міфологеми-провідники ірреальними (оніричними, хтонічними, тератоморфними тощо) світами. Найчастіше це – сходи- й коридори-лабіринти, як-от у снах «Воццека»: «перекинуті навсбіч сходи <...якими > ти опускався нижче й нижче» та «довжелазні коридори» [2, 67, 97]. Напрямок руху сходами (або в інший спосіб) найчастіше – вниз (див., до прикладу: [2, 68]). Міфологема шляху реалізується уві снах гідроморфними образами та мотивами пірнання-занурення. «День» «Воццека» починається саме з авторської етимології «сну»: «сон – то рідина, розтоплений бурштин, прозора каніфоль, <...> снити – то пірнати. Не літати. Та навіть і не пірнати, а занурюватися потроху. Та навіть і не занурюватися, бо ця тепла млість тебе затопить, залле спочатку вуха, потім очі й ніздрі й буде поволі підніматися, аж поки ти не опинишся на дні найглибшої западини, де й життя, мабуть, ніякого немає <...>» [2, 85]. Гідроморфним провідником у часопросторі снів стає «мутна річка дрімоти» [2, 94], в яку провалюється свідомість Воццека та інших героїв творів Іздрика. «Нестримна, незнана, небачена раніше річка» у снах Воццека стає апокаліптичним прецедентом: «Бурхливий киплячий потік <...> несе в собі пісок і дерева, камені, худобу й птаство, і куці, і сміття, молитви й хулу,

заввиграшки прокладаючи русло в сипкому, наче крупа, ґрунті, миттєво змінюючи ландшафт, утворюючи кручі й урвища на своїх сомнамбулічних і рухливих берегах» [2, 72]. Гідроморфна першостихія стає есхатологічним прецедентом, що залишає після себе «апокаліптичну картину <...> панораму – із-тільки-сну-притаманною-логікою» [2, 73]. «Чорні і нечисті хвилі» символічно експлікують смерть, знищення, погибель («сюжетна лінія» есхатологічного сценарію сну Воццека «Велика вода» побудована саме на руйнації як ключовій функції амбівалентного образу води: «розгул стихій» обвалює землю, перетворюючи береги ріки й схили на урвища – «непоборну і фатальну перешкоду» → під «місивом води, дерев, каміння» гине хлопчик із вовченням [2, 73, 74]. Так, «вода» (об'єктивована образом-психологічним асоціативом хаоса – каламутною річкою, смертоносним потоком тощо) є міфологемним кодом апокаліптичного сценарію у снах головного героя трилогії. Філософським розвитком руйнівного сценарію з гідроморфною домінантою стає «лекція про мудаків <...>, прочитана Тоєм в університетській аудиторії», «гнівний, запеклий та бурхливий спіч на огуду демократії» [2, 75-80], де порушується «проблема винищення мудаків», що перетворюється, за Тоєм-Воццеком, на «есхатологічну проблему, адже мудаки – практично всі» [2, 80].

Нижньою точкою «занурення» в міфосвіті сну стає «просторовий» ізоморф смерті «прірва» («западина», вир, яма, «наддніпрянський вертоград», коловерт»). Авторські роздуми приводять до такого припущення: «Може, сні – це провалля, у які час від часу зривається твоя свідомість? Тоді, щоб повернутися, тим більше доведеться дертися вгору, чіпляючись за непевні куці, спираючись на непевні камені, минаючи шматки імлі» [2, 86]. Іздрик, моделюючи міфосни з ключовим гідроморфним кодом, актуалізує юнгівське архетипне підсвідоме. Ще однією ознакою хронотопів сну є їхня надмірність, переавантажентність, обтяженість «надлишковими деталями <...>, від яких <...> цей загадковий світ і справді може розлетітися на шматки <...>» [3, 64, 67]. Усі «конструкти» снів можуть приймати будь-які форми та виконувати будь-які функції, як-от у снах «Воццека»: «Ти міг розмовляти з жінкою за столиком відкритого кафе, а сам бути й тим столиком, і тією жінкою, і вимощеним бруківкою майданом, котрий виднівся з тераси, і господарем кафе, що поливає бруківку перед входом, збиваючи відстояну вранішню пилуку, і самою пилукою чи водою, а більше нічим, бо більше нічого й не було в тому сні, світ складався лише з перелічених речей, і з перелічених речей складався й ти» [2, 47]. Ідеєю трансцендентності – усе в усьому, ти – в усьому, усе є тобою – просякнуто текстові міфосни усіх творів Іздрика: «Світ цей і справді був світом невпинних недвозначних і безугавних метаморфоз: повертаючись туди, ти щоразу ловив себе на відчутті, що твоя мова, поведінка, звички, навіть одяг уже виглядають децю анахронічними» [1, 88]. Окрім того, метаморфози стосуються й мікрокосму, здатного стискатись / розширюватись, приймаючи усілякі форми-субстанції та виконуючи функції природних стихій-руйників: «<...> світлолюбне «я» відступало, локалізувалося, ти вже відчував себе щоразу меншим і меншим, дрібнішим – дрібним – дуже дрібним, компактним, твій внутрішній зір <...> легко проникав у мікросвіт, і сам «ти» вже належав мікросвіту, зосередившись десь у районі сонної артерії, аж раптом пульсації цієї артерії, пульсації, що про них ти зовсім забув і які для змізернілого тебе набували масштабів землетрусу, викидали тебе на поверхню сну разом з уламками розтритоного метафоричного палацу, а ледь

відчутне *тертя епітелію об полотно подушки перетворювалося на скрегіт і тріск стихійного лиха*» [1, 97]. Світ міфосну побудований за своїми законами і логікою, що суперечить світу реального буття, – уві сні все підпорядковане певній «грі»: *«От і сьогодні привиділось ЙОМУ [в кінці новели НИМ виявився «досвідчений і хитрий арктичний вовк»], ніби знайомі з попередніх візій люди (а за дивною логікою снів, ВІН був цілком подібний до них і нічим посеред них не виділявся) намагаються включити ЙОГО в якусь свою, незрозумілу гру»*. «Гра» концентрується навколо *«великої, темної, як полярна ніч, речі, <що> щурилася білими і чорними зубами»* – такого собі тератоморфного зооатрибута, який має навчити Його *«видобувати звуків з багатьох речей»* [3, 67, 64]. Оніричні хронотопи, до того ж, мають не лінійну, не ланцюгову природу з'єднання, а «матрьошкову», що найяскравіше проявляється у «фіктивних пробудженнях» Воццека (означених як «синдром Любанського»): *«Видіння поміщалися одне в одному, як матрьошки, як магичні китайські кульки, і не було цьому ні кінця, ні краю. Із кожним разом імітація дійсності була все досконалішою, довершенішою, тож не залишилося жодної надії на кінець диявольської каруселі»* [2, 95]. А час (який «біжить», «стоїть» чи «повзе» у снах: *«плин часу міг застигнути, розтягнути миттєвість у рік і в десять, мовби хтось насолоджувався, споглядаючи в надзвичайному сповільненні, як лезо бритви розсікає неіснуюче тіло очного яблука»* [1, 38-39]) спроможний матеріалізуватися, як, наприклад, «паркани», що сприймаються героєм *«матеріалізованим втіленням запізнення»* [1, 115] чи «блискавичні кліматичні метаморфози: коли я вибіг з універмагу, стояло розпашіле літо, потім за кістками загорожі під музейними стінами я завважив жовтий настил листопаду, а ще пізніше, перебігаючи на червоне світло дорого, вскочив зненацька в кучугуру підталого снігу <...>, снігу перших березневих днів <...>» [1, 115]. Так тексти моделюють «безпардонно сюрреалістичні сновидіння», просякнуті танатологічною, хтонічною, тератоморфоною символікою.

Есхатологічний хронотоп з'являється також у світі галюциногенних видінь: часопростір у «АМ™: як досягти безсмертя в домашніх умовах» моделюється й трансформується «наживо»: *«Однак невдовзі конструкція завмерла, ріст зупинився, і зафіксувався дивний стоп-кадр: палата нагадувала непролазні тропічні джунглі, освітлені сливе повним місяцем з-за ґрат, стояла мертва тиша, лиш у кутку тихо й хитро хихотів відеоспостережник»* [3, 105]. Усі ознаки цього хронотопу вказують на його хтонічність, ірреальність, артефактність, а також ізоморфізм із хаосом. Патогенність «заґратованого» часопростору семантично дублюється «мертвими» знаками і підсилюється моторошними метаморфозами: техногенні атрибути поводять себе як артефактні: *«<...> з торців фіговими по всіх трьох осях координат, у всіх шести напрямках почали виростати, переплітаючись, багатожильні кабелі чорного й червоного кольорів, кабелі у свою чергу випускали тонші ізольовані дроти, а ті – ще тонші, так продовжувалося у кілька етапів, аж поки не почали сукатися майже невидимі ниті, все це клубочилося, перепліталося – не як клубок змій, ні, радше як вітамінізоване волосся модельки, розвіяне рекламним вітром <...> дивним чином пасма скручувалися у нові сталки і знов утворювали багатожильні кабелі, канати, шнури, жмути цих шнурів зросталися, склеювалися й уже нагадували штучну павутину <...>»* [3, 104]. «Transcross», змодельований «наживо» із «LCD-кристалів» (що «мають щось на кшталт генетичної пам'яті») і запущений за допомогою

«кнопки» як «певного техногенного архетипа», здатний матеріалізувати віртуальні «набутки цивілізації», як-от електронні листи, радянські антиалкогольні плакати типу «П'янству – бой!», «похабні куплети» тощо – тобто спроектувати, чергуючи «агітацію й психоаналіз», галюциногенні візії хворого в наркодиспансері [3, 109, 110-127]. Так, «трансформер» у «high technology» матеріалізує апокаліптичні картини душевного розладу алкогольнозалежного Я-Окру аж до усвідомлення внутрішньої пустки-п'їтьми [3, 254, 263]. Не менш деструктивні «мутації» відбуваються й з іншими атрибутами техногенного світу: автом «Боро», шаховим апаратом [див. відповідні розділи книги «Боро плюс» та «Надлишкові деталі»: 3]. Однак апогеєм жорстокості, цинізму й абсурду є сценарій кінця, що втілюється в розділі «Павільйон» під час зйомок «науково-популярного порнофільму», фіналом яких є «мертва тиша» й потойбічний «тихий спів» [3, 294, 157-174]. Закінчується ж другий розділ книги «АМ™: як досягти безсмертя в домашніх умовах» своєрідним складанням пазлів¹ гри, кожен із яких – «постать, силует, абрис» – є лише «астенічними привидами по кутках кімнати», фігурами, що «від найлегшого доторку <...> розсипалися на тисячі, мільйони, мільярди бездушних, безтілесних кульок» [3, 175-181]. Остання глава третього розділу «Третина вод, третина слів, третина кімнат» у «темному вузькому коридорі» збирає водночас усі калейдоскопічні часопросторові «пазли», з'єднані між собою текстовими «нитками»-«зачіпками» образів-«перевертнів», мотивів-«реверсів». Складається враження, що текст постійно себе нашаровує, створюючи своєрідний внутрішній інтертекст (так, наприклад, «гвинтові сходи» неодноразово семантично дублюються у «надлишкових деталях», як, скажімо, малюнка на шпалерах). Хронотопи-«пазли» дублюють докосмічний «хаос», в якому «було темно, а час і відстань, як це буває після викуреної з «лівими» трави, розтягувалися в безкінечність» [3, 267]. Ось що пише про текст-пазли у Передмові до видання «3:1. Острів Крк. Воцек. Подвійний Леон» Юрій Андрухович: «Пам'ятаю, як усе, що вмістилося в цій книжці, народжувалося й писалося. На світ Божий з'являлися якісь розрізнені шматки. <...> Я мав з цим проблеми: у моїй свідомості з почутого ніколи не складалася цілість. <...> Поява остаточної цілості <...> заскакувала мене зненацька. Раптом виявлялося, що «розрізнені шматки» якимось фантастичним і цілком не зрозумілим для мене чином взяли і склалися в єдине романне тіло. І кожен з них тепер як влитий саме на своєму, єдино можливому місці – ні додати, ні відняти. Постмодернізм зобов'язував до виготовлення абсолютно точних, бездоганних пазлів» [2, 5]. Роман (та й взагалі всі твори Іздрика) подібний до кубика-рубика, в якому «естетика чистого абсурду» [3, 218] поєднується з маскарадною грою фігур-масок псевдо-я і пояснюється внутрішньою логікою ребуса-гри, а «дійові особи», зазнаючи усіляких метаморфоз та модифікацій, гинуть (або закінчують життя самогубством, що може бути «фіксацією парного суїциду <...> на вулиці святого ... гм... Петра» [3, 226], або стають жертвами «законів кіноіндустрії», як у розділі «Павільйон», чи навмисного підпалу «агентом-пацієнтом-послушником» «вокзалу-концтабору-монастиря» тощо). Апологізація смерті втілюється в філософських «претензійних сентенціях на кшталт такої: «Наш досвід показує, що більшість речей закінчується смертю» [3, 270, 257] та в розщепленні «я» на безліч віддзеркалень.

1 Невищадковим є образ конструктора LEGO, який час від часу «вигулькує» в тексті роману «АМ™: Як досягти безсмертя в домашніх умовах».

Одночасно художні тексти Іздрика маніфестують нездійсненність глобальних есхатологічних сценаріїв, адже: «<...> нічого не стається, і світ не вмирає, не зникає, не провалюється від сорому власної недосконалості <...>» [2, 128] і запрограмованість їх (текстів) на самознищення. Наратор «Воццека» («він, сам-собі-той, сам-собі-автор, сам-собі персонаж») «надумав сконструювати такий текст <...>, який би був настільки герметичним і замкнутим, наскільки ж симетричним і самобивчим <...>, два тексти чи дві частини одного, які заперечували б одна одну. Кожна з них могла б щось твердити, означати, розповідати, та оте «щось» неодмінно б руйнувалось, знищувалось іншою» [2, 132]. Далі автор пропонує власний сценарій такого текстового автознищення: «усунути спочатку автора, чия постать бовваніє незримою тінню за кожною сторінкою кожної книжки, а потім піддати руйнації саму мову». Інструментом же (і чи не основним) такої подвійної руйнації виявляється мова – «независний монстр, <що> пожерши всіх, почне пожирати сама себе, вивертатиметься, мов рукавичка, мимоволі звільняючи щойно проковтнутих бранців, і знову починатиме все спочатку, і знову нищитиме всіх, щоби в кінці добутися до себе» [2, 133]. Вербальний світ, моделюючи всі можливі світи, за допомогою вербального інструментарію й коду перетворюється на творця-руйнівника, нівелюючи початок і кінець, зовнішнє і внутрішнє, життя і смерть. Така самоцінна амбівалентність слова-знака, слова-символа, слова-медіатора, слова-деміурга та таке інше ототожнює його з міфологемою дзеркала: «Неможливо відрізнити саме дзеркало від його відображення в іншому. Можна тільки вдивлятися в цю порожнечу, вгадуючи ще одну, а за тією ще й іще» [2, 133]. Дзеркало-хронотоп у цьому розумінні стає дублікатом (семантичним синонімом, образним ізоморфом) хаоса, пустки, смерті, кінця-початку. Юрій Андрухович, готуючи читача до сприйняття складного, «майже довершеного світу» Іздрика, пише в Передмові до «триптиха» «3: 1»: «Цей світ є словами, їхньою сукупністю, їхнім геніальним зіштовхуванням, мовою, всіма її відстійниками, каналами і пастками, але водночас цей світ є кінематографом, музикою, фотографією, відеокліпом, молитвою, розпачем і снами, тобто все-таки мовою. Цей світ густий і насичений, прописаний (прожитий?) до найменших деталей, переповнений відлуннями безлічі інших світів, книжок, слів і снів» [2, 7].

Отож, міфосценарій кінця моделюється Іздриком у текстових хронотопах снів, видінь, галюцинацій за допомогою міфологем гідроморфного, зооморфного, тератоморфного, артефактного, хтонічного, техногенного світів та патогенних, танатологічних мотивів. Однак, есхатологічна міфомодель змикається (і подекуди навіть міняється місцями) з космологічною, що підтверджується символічною образною домінантою шляху-коловерті, шляху-пошуку.

Література

1. Іздрик. Подвійний Леон: istoria хвороби / Передмова Ігора Бондара-Терещенка. Коментар Леоніда Косовича / Іздрик. – І.-Ф. : Лілеф-НВ, 2000. – 204 с.
2. Іздрик Ю. Р. 3:1. Острів Крк. Воцтек. Подвійний Леон [Текст] / передмова Ю. Андруховича / Ю. Р. Іздрик. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2009. – 320 с.
3. Іздрик Юрій. АМ™ / Юрій Іздрик. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2010. – 320 с.