

Наталія Коробкова

НЕОМІФОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС РОМАНУ “МАЙСТЕР КОРАБЛЯ” Ю. ЯНОВСЬКОГО

Протягом XIX–XX ст. у філософії та літературознавстві спостерігаємо посилений інтерес до міфу як константної властивості мислення. Отже, відбулося певне переакцентування уваги з питання “про зникнення міфу на питання про модус його збереження” [1, с. 447]. А відтак цілком природньою видається поява “неоміфологічної” течії (засновники Ріхард Вагнер і Фрідріх Ніцше) (Див: [15]), яка є досить різноманітною як за соціальною та філософською природою, так і за своїми проявами. Враховуючи те, що саме роман стає у XX ст. “полем для міфологізування” (Є. Мелетинський), спробуємо простежити, в який спосіб поетично реалізується міф у романі “Майстер корабля” Юрія Яновського.

Михайло Наєнко цілком слушно зауважив, що у дискурсі сучасного літературознавства “з’явилася низка історико-літературних і теоретичних праць, у яких є спроби цілковитого переосмислення українського літературного процесу, повного виведення його з гурту придатків до ідеології і введення в систему естетичних дисциплін”, “завдяки цьому не множаться міфи про “класове чуття письменника” чи “партійну його відданість” [13, с. 319]. Ще 1929 року Борис Якубський констатував: Юрій Яновський “належить до тих письменників, що супроти загального явища не мають підстав скаржитись на неухвалне ставлення критики до своєї літературної продукції” [17, с. 257] (хоча і будучи неофіційно забороненим). І дійсно, літературні експерименти Яновського не тільки не залишилися поза увагою його сучасників (О. Білецький, Гр. Майфет, В. Підмогильний, А. Ніковський, Л. Старинкевич та ін.), але й досі перебувають в центрі уваги багатьох критиків. Так, останнім часом з’явилася чимала кількість наукових розвідок, присвячених “секретам поетичної творчості” Ю. Яновського. Це, передовсім, дослідження В. Агеевої, Н. Заверталюк, Г. Клочка, М. Ласло-Куцок, Р. Мовчан, М. Наєнка, В. Панченка, М. Пашенка. Відрадною став факт появи 2002 року книги “Патетичний фрегат. Роман Юрія Яновського “Майстер корабля” як літературна містифікація” (упорядник В. Панченко), адже текст роману, поданий у цьому виданні в супроводі давніх та сучасних інтерпретацій, не передруковувався двадцять років.

За Р. Бартом, існують *письменники* (тут і далі курсив *Н. К.*), які натхненно обробляють своє слово, для яких питання «чому світ саме такий?» повністю поглинається питанням як про нього писати? та *ті, що пишуть* [3, с. 135–136]. Щодо творчої спадщини Яновського, то й дослідників можна умовно поділити на тих, хто відніс Яновського до

власне *письменників*, беручи до уваги його стильові особливості, і таких, що вважали його *тим, хто пише*, створює так званий «наївний» текст, який неможливо і непотрібно розкодовувати, бо він, мовляв, декларує утвердження радянського способу життя, «високих ідеалів» комуністичної партії. В. Панченко у монографії, присвяченій життю і творчості митця, доходить слушного висновку: “Немає підстав думати, що участь Ю. Яновського в літературних угрупованнях 20-х якось відчутно позначилися на творчості письменника. До теоретичних гасел панфутуристів він був і залишився холодним” [16, с. 36]. Більше того, за спостереженням Т. Гундорової, “одна з найвиразніших характеристик ХХ століття – всеприсутність і всепроникливість стратегій влади, які здійснюються і підтримуються дискурсивно, завдяки серіям правил і процедур, які діють на рівні підсвідомого і формують це підсвідоме” [5, с. 14]. “Активний вітаїст” ВАПЛІТЕ Юрій Яновський, як і багато інших, дійсно піддається впливу тоталітарного міфу панівного соцреалізму. Але ж, мабуть, у цьому випадку треба говорити саме про вплив на підсвідомість, а не про остаточне її формування. Адже митець належить не лише суспільству, яке намагається підігнати його під певний канон, але й мистецтву, яке диктує йому свої закони. Зараз немає сумніву в тому, що творчість митців “розстріляного відродження” припадає саме на період “естетизації політичного життя” [6, с. 28] і зовсім не вписується у рамки тоталітарного мистецтва. В. Агеєва схильна думати, що у “Чотирьох шаблях” і “Вершниках” “поєднання “повстанських” і “мирних” розділів... перш за все пов’язують з цензурними вимогами, з потребою такого собі соцреалістичного паровоза” [17, с. 303]. У зв’язку з цим видається досить суб’єктивною думка І. Качуровського, висловлена у “Променистих сильветах”, начебто Ю. Яновський належить до тих прозаїків, котрі не витримують “критерій подвійного і потрійного прочитання” [8, с. 7].

Погодьмося з П. Кононенко у тому, що серйозною проблемою, у розв’язанні якої до єдності позицій далеко, – це проблема романтичного начала у творчості митця, що і спонукає до подальших студій над художньою спадщиною Яновського. Відомо, що кожне нове покоління дослідників вносить щось своє в осмислення творчості того чи іншого митця, адже з появою нових літературознавчих шкіл та методологій виникає цілком природне бажання нового прочитання уже відомих творів. З плином часу неодмінно вносяться корективи у літературознавчий дискурс навколо творчого доробку Ю. Яновського, але важко сперечатися з приводу стильової домінанти митця – активного романтизму – звідси й інтерес до його витоків.

Питання творчого процесу, творчого мислення були і залишаються загадковими і для літературознавців, і для психологів. Як слушно зауважив

К.-Г. Юнг: «Таємниця Творчого, як і таємниця Свободи Волі, є трансцендентною проблемою, яку психологія не може вирішити, а тільки описати. Рівно як і творча людина є загадкою, розв'язок якої хоч і шукатимуть найрізноманітнішими способами, але щоразу даремно» [19, с. 132]. Подібну думку устами свого героя висловлює й український митець Ю. Яновський: «творчість – цебто процес, якого логічно викласти не можна» [17, с. 35]. Не дивлячись на це, «нам, людям непосвяченим, завжди дуже хотілося знати, звідки та дивна особа, поет, бере свої сюжети...» [18, с. 109]. За К.-Г. Юнгом, «кожна творчо обдарована людина – це певна двоякість чи синтез парадоксальних властивостей. З одного боку, це щось по-людськи особисте, з другого, це позаособистісний людський процес... В ролі індивіда він може мати примхи, бажання, особисту мету, але в ролі митця він колективна людина, носій і творець підсвідомості діючої душі людства» [19, с. 421]. Відтак творчий процес – це процес відродження міфів.

Усвідомлюючи той факт, що мислення поетичне і мислення міфологічне не є тотожними поняттями, що «література у XX столітті не стає міфом, а міф не стає літературою» [7, с. 24] (на чому наголошували О. Потебня, О. Лосєв, Є. Мелетинський), а «оперування міфологічними мотивами у якості елементів романного сюжету або засобів організації оповіді не є поверненням до первісної міфології» [12, с. 296], зауважимо, що міфологічне і поетичне мислення діалектично взаємопов'язані і далі йтиме саме про риси міфологізму у творчому мисленні Ю. Яновського. Як зазначив Є. Нахлік, «проблема авторського міфоцентризму – це не тільки проблема неспроможності деяких новочасних письменників виділитися з давніх словесно-образних структур, а й (і то, можливо, насамперед) проблема повернення індивідуально-творчого мислення (передовсім романтичного та модерністичного) до глибинних архетипів людського світосприйняття» [14, с. 6]. У художній реалізації могутніх імпульсів своєї творчої натури Ю. Яновський спирався на потужні пласти міфологічної свідомості.

Авторові «Майстра корабля» неодноразово закидали, що роман «перевантажений» сюжетними лініями і це створює певну хаотичність оповіді. Ю. Лотман, аналізуючи складні сюжетні літературні твори, прагнув знайти в них щось таке, що відносно сюжету виконувало б роль цементуючої ланки. Цю роль, на його погляд, відіграють «кліше» або архаїчні сюжетні моделі. Вчений гадає, що підвищення різноманітності сюжетів могло б призвести до повної руйнації оповідальної структури, якби це не компенсувалося клішуванням і актуалізацією архетипних сюжетних моделей (Див: [9]). В основі світобудови роману «Майстер корабля» лежить космогонічний міф – побудова корабля як символу перетворення хаосу на космос, «символ втілення творчого начала в

людині, розбудженій до нового життя... символ будівництва нового суспільства за іншими, кращими, гуманнішими законами" [11, с. 171]. Він нерозривно пов'язаний з мотивом мандрування, який у романі "Майстер корабля" характеризується виходом за "соціально-історичні та просторово-часові межі" [12, с. 295], саме ця риса названа Є. Мелетинським однією з ознак неоміфологізму ХХ століття. Персонажі переміщуються не лише у просторі фізичному, вони долають часопросторові обмеження. Пригадаймо "екзотичну географію" (острови Ява та Пао, Румунія, про які розповідає Богдан, хазяїн трамбака, Поля; озеро Комо, Генуя, Мілан, звідки пише Тайах) та відчутну ремінісценцію з міфами про аргонавтів, Йосифа Прекрасного, Мойсея, Нептуна. То-Ма-Кі сприймає спорудження корабля для зйомок фільму як спорудження міфічного Арго, що відрапляється у далекі мандри за золотим руном, а відтак учасники цього творчого процесу уявляються йому "аргонатами". Він бачить, як "Нептун гойдається на кожній хвилі та б'є сандалею щоразу в мол" [17, с. 61], відверто заздрить Мойсею, який одержав заповіді на горі Сінай, а йому, То-Ма-Кі, потрібно самостійно скласти своєрідну конституцію роботи на кінофабриці. До речі, проглянувши ці заповіді, він доходить висновку, "що вони лише формулювали те, що *вже існувало на землі... у мозкових клітинах людей... тисячоліття переливалися кров'ю по жилах*" і породила їх в голові "перша ж пролята кров і перший передсмертний зойк" [17, с. 42]. Отже, автор підкреслює міфологічне сприйняття світу То-Ма-Кі. Такому вільному поводженню автора з часом і простором, безумовно, не суперечить обрана форма оповіді – мемуари То-Ма-Кі, насичені ліричними відступами, перемежуються з листами його синів і Тайах, репортажем (робота над документальним фільмом про прибуття міністрів), "декамеронівськими" оповідками у портовому трамбаку [17, с. 299].

Однією з характерних рис міфологічного мислення, на думку К. Леві-Строса, є широке оперування семантичними бінарними опозиціями, такими як життя-смерть, земля-небо, високе-низьке, сакральне-профане і т. п. У Яновського архаїчна опозицією "життя-смерть" в процесі оповіді набуває вигляду "життя – смерть(умовна) – нове життя". Важливим у цій тріаді видається міфологічний мотив жертвоприношення, який, власне, і зумовлює "нове життя". Таким своєрідним жертвником у «Майстрі корабля» є «старий моторний човен, військового призначення... погнуті борти, дряпани від куль і порвана сталь зруйнованої башти» [17, с. 57]. Усвідомлюючи це як міфічний жертвник, який наповнювався жертвами трагічних сторінок історії України, персонажі роману «врешті пройнялися повагою до цього жертвника, на якому було принесено в жертву людські тіла. Кому? Скільки? Ми не маємо відповіді. Які передсмертні рухи бачила ця сталь, про щось плакали сини чийсь, розкидані в тобі, збиті до бортів ворожим набоєм?» [17, с. 57]. Таким чином, у романі активізується бінарна

опозиція “старий моторний човен” – “новий корабель”, яка на метафізичному рівні символізує усвідомлення необхідності докорінних змін у житті українського народу. Цілком природним у цьому плані видається один з епіграфів до роману – слова Горация з оди “Римській державі”, в якій він прославляє Римську державу, порівнюючи її з кораблем: “О корабле, тебе вже манить хвиля Моря?” Видатного українського романіста, персонажі якого споруджують красень-вітрьильник, відповідно хвилює доля власної держави – України. Але відповіді на питання “Куди плисти українському кораблеві?” українські “аргонавти” не знаходять. К. Леві-Строс вважав рушієм міфологічного мислення протиставлення, а логічним інструментом їх вирішення – медіацію. Міфомислення прагне подолати протиріччя завдяки т. з. ухиленню, міфологічному “бриколажу”. У романі “Майстер корабля” згадана фундаментальна опозиція Життя – Смерть іноді замінюється менш різкою опозицією Молодість-Старість, що знімається образом То-Ма-Кі, який у своїх спогадах повертає до молодих років і наче стає молодшим – “серце мусить більше працювати” [17, с. 18], і хоча “старечі ноги йдуть уже просто до могили” [17, с. 17], він все “горнеться до молодості” [17, с. 175].

Окрім образів та мотивів християнської та античної міфології у художньому світі роману “Майстра корабля” об’єктивується українська міфопоетична система. Така її онтологічна риса як матриархічність у Ю. Яновського має свою оригінальну інтерпретацію. В українському міфосвіті архетипи життєвої сили та плодючості переносилися з рослинних символів на джерело сили самих рослин – на землю. У романі “Майстра корабля” маємо справу з перенесенням архетипу життєдайної сили з Землі на рослинні символи – дерева, які віддзеркалюють хліборобську культуру і з яких вибудовано засіб досягнення “нового життя” – корабель. Не дивлячись на те, що під час спорудження дерева втратили своє коріння і були відділені від землі, вони не втрачають сенсу “вітальної універсальності”, який вони мають у Біблії. У Святому Писанні дерево вказує, де є вода (а отже й життя) у пустелі [Ісайї, 41:19], воно – зримий образ життєвого начала, сили життя, яку Творець розчинив у природі: “І сказав Бог: “Нехай земля вродить траву, ярину, що насіння вона розсіває, дерево овочеве, що за родом своїм плід приносить, що в ньому насіння його землі” [Буття, 1:11]. Та навіть зрубане воно дає паростки, “бо дерево має надію: якщо буде стяте, то силу отримає знову і парост його не загине..., від водного запаху знов зацвіте і пустить галуззя, немов саджанець!” [Йова, 14:7,9]. Тим більше, що кожен корабель має якір, який “заривається в землю” [17, с. 170] і тримає його. Відтак, маємо оптимістичні прогнози щодо будучини українського “Арго”.

Крім архетипу Землі / Рослин в образній системі виразно простежується творча реалізація архетипу Води, Неба, Повітря, Вогню. Їх енергія формує внутрішню сутність людини як мікрокосму і відіграє велику роль у творенні національної моделі світу за міфопоетичними зразками. Земля і Небо сприймаються персонажами у міфологічному сенсі як матір і батько, адже саме шлюб землі і неба у міфомисленні багатьох народів вважався початком світу. Небо сприймається героями роману як сакральний верх світу: “хай простить тому *небо*, хто підозрює мене в ухилянні вбік з широкої дороги” [17, с. 40]. Міфологема Вогню об’єктивована у двох значеннях: по-перше, як життєдайна сила для То-Ма-Кі: “прекрасний вогник, символ вічного переходу енергії і розкладу матерії” [17, с. 17]; по-друге набуває у світі героїв Яновського руйнівної сили, небезпеки, перепонів, які постають на шляху людини. Так, займання корабля перешкоджає Богдану і Баджін повернутися додому, а під час розповіді Богдана про це слухачі відчують запах диму і займається щойно споруджений ними корабель. Отже, вогонь нагадує персонажам Яновського про небезпеку їхнього плавання. Подібного значення небезпеки набуває і міфологема Повітря, що у міфопоетичній системі роману переважно виявляється у поєднанні із морською стихією у вигляді шторму.

Для космогонічного міфу завжди суттєвою була міфологема дороги, функції якої у творчому мисленні митця переносяться на міфологему морської стихії. Ще С. Маланюк зауважив, що Ю. Яновський “відкрив і завоював нам море, море в значенні не географічному чи навіть геополітичному, а в значенні психологічному, як окремих духовний комплекс, який був ослаблений у нас, або й цілком таки паралізований” [10, с. 329]. Потужний міфопоетичний концепт моря реалізований в образах усіх героїв твору, всі вони по-різному виявляють причетність до нього. Але сприймають море метафорично, персоніфікуючи водну стихію: їх “*вражала набридливість моря. Де б ви не йшли, воно завше синіло між будинками в кінці вулиці*” [17, с. 24]; То-Ма-Кі “ніколи не любив ходити по дорогах” і любив море, за те, “*що на ньому кожна дорога нова, і кожне місце – дорога*” [17, с. 40], не уявляючи, “як може країна жити без моря?” [17, с. 59]. Рибалки інтуїтивно відчують шторм, “втягуючи в себе повітря” [17, с. 61]. Матрос Богдан, що має “перетрушені й пересолені вже всі кишки” і гадає “піти до лікаря і зробити собі зябра” [17, с. 77] (бо, за його словами, “на роду написано втопитись” [17, с. 77]), а вся історія його життя це те, як він топився і як його рятували) з’являється перед нами досить екзотично – його знайдено викинутим морем на берег. Хазяїн трамбака, який після трагічної загибелі коханої жінки подався до монастиря, але відчув магічну силу моря – його келія подібна до каюти: “Навіть на стелі я *несвідомо* залишив щось, подібне

до сволюка в каютах. Стеля була напівкругла. Вікно я зробив як ілюмінатор... і так занудьгував за морем, що провів половину ночі, сидючи біля вікна...” [17, с. 114]. Саме в образі хазяїна трамбака архетип Води виступає як уособлення повноти буття, що має перевагу над першорядним для землеробських народів (до яких віднесено і Україну) архетипом Землі: “За батьківщину ми звикли вважати землю, де нас народила мати, де ми виростили в гніві чи в радості, осягали великий світ. У мене батьківщина – море” [17, с. 114], він навіть воліє бути похованим у морі.

Жіноче начало найяскравіше репрезентоване у художній тканині роману образом прекрасної танцівниці Тайах і підпорядковане більш універсальному образу Води. Більше того, для Яновського характерне ототожнення жіночого начала з водною стихією: “море – це розпутна красива жінка, яка хвилює більше за цнотливих голубок. Ця жінка лише збуджує жагу, вашу шалену пристрасть” [17, с. 51]; “Я нахилиюся до води і мов торкаюся рукою до холодного чола нареченої, до її холодної шиї” [17, с. 42]. І виходячи з цього міфологічного поєднання, бугшпритом, символом-оберігом корабля стає бронзове жіноче створіння, яке “вестиме корабель, підставляючи своє горіхове тіло усім вітрам” [17, с. 168]. А ця жіноча фігурка, вирізьблена на носі корабля, виконуватиме функцію оберіга. Недаремно ж у кіносценарії Сева і То-Ма-Кі безпомічні, понівечені та викинуті морською стихією потерпілі моряки мають за прапор дівочу хустинку – невелике сподівання на життя. Вона нагадує їм про батька-матір, рідну теплу хату. Саме у таких граничних ситуаціях герої Яновського шукають жінку, “щоб затулити в своєму роті крик смерті її устами” [17, с. 45], бо мислять архетипно, підсвідомо ототожнюючи її з матір’ю та продовженням життя. Є. Мелетинський вважав пафосом літературного міфологізму ХХ століття виявлення одвічних констант буття, що просвічують крізь потік емпіричного побуту та історичних змін. Таким началом у мисленні Ю. Яновського є процес народження нової людини, процес людської творчості. Пригадаймо, напочатку роману перед То-Ма-Кі постає картина пологів, що репрезентує універсальну істину – “ось те, що в нас є незмінного з перших років людського розвитку – його ніхто ніколи не перейде і не полегшить. Повсякчасне нагадування тих колосальних просторів, через які пройшло людство” [17, с. 20].

Яновський неодноразово підкреслює особливе значення людини, яка відчуває себе невіддільною від природи. Саме у природності, у бутті без “декорацій” він вбачає найвищий сенс існування: “Дивлячись, як обставляють та прикрашають різні декорації, я багато дечого передумав. Я навчився відрізняти людей від тих речей, серед яких вони живуть. Я знав, що можна вийняти чоловіка з декорації, яку він собі сам або інші йому збудували, і порозмовляти з таким чоловіком, позбавленим

оточення” [17, с. 37]. Прикметним у цьому плані є образ природної Людини діда Сева, “у білій полотняній сорочці в полотняних штанах, босий і без шапки”, що має “суворі риси завойовника, серце мандрівника і творця” [17, с. 47]. Цей образ космологізується і набуває рис універсальності: “Він з однаковою гордістю стоятиме серед велетенських машин, він стоятиме на палубі океанського корабля, що йде у невідомі країни, він стоятиме з однаковою гордістю і серед немірного степу, спираючись на палицю” [17, с. 47].

Провідним мотивом творчості Яновського є боротьба людини із стихією, її одвічне міфологічне прагнення позмагатися і подолати непереможні сили природи: “Чи є в світі щось подібне до такого незрівнянного змагання із стихією?” [17, с. 69]. Персонажі роману прагнуть подолати природну стихію, але швидше вони представлені як органічна частина природи, аніж як її завойовники. Приміром, То-Ма-Кі здатний через кіноекран відчутти повітря саду і запах яблуні і порівняти старшого сина із “задикуватим зимовим днем”, а молодшого із “неврівноваженою морською паводю” (засвідчуючи тим самим метафоричну домінанту його мислення): каюти, що є ознакою технічного прогресу все одно “пахнуть степом і землею” [17, с. 91], а “твердий камінь естакади, брук на вулиці і ліхтар...нагадує прекрасну думку про матір і коня Савку” [17, с. 44].

Близька до міфологічної свідомість автора тексту, як і архаїчна міфологічна, відзначається циклічним ставленням до часу (ідея незмінності змінного). Організуючим у цьому плані виявляється образ То-Ма-Кі, який ритм людського життя співвідносить із ритмом природним, уявляючи молодість як весну, зрілість – літо, старість – осінь, смерть – зима. Такий природний феномен як сонце стає у міфологічному світі роману знаком часу і періодичності: “Нависло над заходом сонце... Сонце зайшло. Уважна урочистість події – день почав називатись вечором” [17, с. 72]. Ідеї циклічності підпорядковано повторюваний мотив смерті матері, яка дає життя своїй дитині: жінка То-Ма-Кі, народивши молодшого сина, померла, поява Богдана на світ теж щільно пов’язане із смертю його матері. Підкреслимо, сам То-Ма-Кі не боїться фізичної смерті, відчуває своє продовження у синах.

Отже, слід зазначити, що вплив міфологічного мислення у його різноманітних проявах на власну художню творчість часто не помічається, тим більше – не використовується митцями свідомо, а здійснюється нібито незалежно від їх суб’єктивних намірів та задумів. За К.-Г. Юнгом, розуміємо міфотворчість перш за все як явище психічне, як певний тип мислення, закорінений у глибинах підсвідомості. У романі “Майстер корабля” виявляємо такі риси неоміфологізму: витворення картини світу,

орієнтованої на міфологічні зразки – відчутна національна специфіка побудови світу, окрім того, наявна характерна для міфологічного мислення логіка “бриколажу”; послідовність подій не підкорюються правилам логіки, порушується закон причинності, герої діють інтуїтивно (К. Леві-Строс); архаїчна сюжетна модель стає засобом організації оповіді (Ю. Лотман); персонажі сприймають світ через міфологічну призму відчуття – для них метафора – це необхідний спосіб вираження свого сприйняття світу, вони перетворюють світ на метафору (О. Потебня, Е. Кассіер, Є. Мелетинський), надають конкретним предметам і явищам рис універсальності – і це пов’язано передовсім з міфологізмом мислення самого автора; герої роману активно прагнуть подолати стихію, проте вони аж ніяк не завойовники, а органічна її частина; у романі порушено часо-просторові та соціально-історичні межі (Є. Мелетинський); у художньому моделюванні дійсності роману наявна циклічна модель міфічного часу, де часові параметри визначаються співвідносістю вічності і життя, а не життя і смерті; відчутні ремінісценції з античною та християнською міфологією; митець виокремив вічне і незмінне у людському бутті (Є. Мелетинський), для нього це краса народження нової людини і “невгамовна рука” творця, що вмере, “а витвори її житимуть” [17, с. 54].

1. Андреас Б. Кильхер. Языковой миф Каббалы и эстетический модернизм // Немецкое философское литературоведение наших дней. Антология.– СПб, 2001.– С. 447–458.
2. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.– Львів, 2000.
3. Барт Р. Писатели и пишущие // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика.– М., 1989.– С. 133–141.
4. Біблія.
5. Гундорова Т. Интеллектуальна дистопія Ю.Луцького //Луцький Ю. Літературна політика в радянській Україні 1917–1934 рр.– К., 2000.– С. 9–14.
6. Гюнтер Х. Железная гармония (Государство как тотальное произведение искусства) // Вопросы литературы.– 1992.– № 1.– С. 27–42.
7. Зварич І. Міфологічна парадигма художнього мислення. Автореф. дис. на здобуття наук. ст. доктора філологічних наук.– К., 2003.
8. Качуровський І. Променисті силъвети. Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки.– Мюнхен, 2002.
9. Лотман Ю. О сюжетном пространстве русского романа 19 ст. // Учёные записки Тартусского университета.– Вып. 746. Труды по знаковым системам.– Тарту, 1987.– С. 102–110.
10. Маланюк Є. Книга спостережень: Статті про літературу.– К., 1997.
11. Мовчан Р. Неоромантичний дискурс «Майстра корабля» Ю.Яновського // Вісник: (Літературознавчі студії) - Міжнародний інститут лінгвістики і права.– К., 2001.– С. 166–174.

12. Мелетинский Е. Поэтика мифа.– М., 1995.
13. Наенко М. К. Історія українського літературознавства.– К., 2001.
14. Нахлік Є. Міфотворець чи міфомедіум? // Слово і час.– 2002.– № 3.– С. 3–12.
15. Нефьодов М. Неоміфологізм // Лексикон загального та порівняльного літературознавства.– Чернівці, 2001.– С. 369–371.
16. Панченко В. Ю.Яновський: Життя і творчість.– К., 1988.
17. Патетичний фрегат. Роман Ю.Яновського “Майстер корабля” як літературна містифікація /упор. В. Панченко/.– К., 2002.
18. Фройд З. Поет і фантазування // Антологія світової літературно-критичної думки /За ред. М. Зубрицької.– Львів, 2002.– С. 109–117.
19. Юнг К.-Г. Психологія та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки /За ред. М. Зубрицької.– Львів, 2002.– С. 117–139.