

ТРЮК, АТРАКЦІОН І ГРОТЕСК У ПОЕТИЦІ РОМАНУ ЮРІЯ ВИННИЧУКА “ТАНГО СМЕРТІ”

Галина ЛЕВЧЕНКО

Житомирський державний університет
імені Івана Франка

У статті розглянуто прийоми постколоніальної деконструкції ідеологічних культів у романі “Танго смерті” Ю. Винничука: гротескові перебільшення характеристик персонажів, «очуднення» зображених подій, перелицювання напружених саможертвних постатей героїв у крутіїв. Виразно пікарескна структура однієї з сюжетних ліній протистоїть серйозному дискурсу вшанування масових українських трагедій і жертв, що в перебільшеній версії веде до формування національного невротизму.

Ключові слова: карнавальна культура, гра, гротеск, пікарескний роман, трюк, деконструкція.

В статье рассматриваются приемы постколониальной деконструкции идеологических культов в романе “Танго смерти” Ю. Винничука: гротесковые преувеличения характеристик персонажей, «остранение» изображенных событий, превращение жертвенных силуэтов героев в мошенников. Выраженная плутовская структура одной из сюжетных линий романа противостоит серьезному дискурсу возвеличения массовых украинских трагедий и жертв, которое в преувеличенной версии ведет к формированию национального невротизма.

Ключевые слова: карнавальная культура, игра, гротеск, плутовский роман, трюк, деконструкция.

The paper discusses techniques for postcolonial deconstruction of ideological cults in Yuri Vynnychuk's novel *The Death Tango*. These include grotesque hyperbolization of characters, defamiliarization of events, changing self-sacrificial images of characters into swindlers. Pronounced picaresque structure of a plot line is in opposition to serious discourse of aggrandizing large-scale Ukrainian tragedies and victims which in its exaggerated version leads to formation of national neuroticism.

Key words: carnival culture, acting, grotesque, picaresque novel, trick, deconstruction.

Індивідуальна стильова манера Юрія Винничука в романному жанрі (“Діви ночі”, “Житіє гаремное”, “Весняні ігри в осінніх садах”, “Труші в тісті”, “Мальва Ланда”) формується химерним синтезом постмодерної пародії, карнавалізації та використанням мотивів крутіїства з підвищеною увагою до матеріально зацентрованих образів тілесного низу. Роман “Танго смерті” (як і наступні романи “Аптекарь” і “Цензор снів”), окрім звичних постмодерно-пародійних рис, відзначається серйозною інтенцією, яку умовно назвемо психотерапією українських постколоніальних травм. Міркувати в цьому напрямку спонукає вже сама назва твору, й зокрема історія та етимологія танго як танцювального різновиду. У дослідженнях, присвячених походженню цього танцю, впадають у вічі принаймні два важливі аспекти: по-перше, гібридність, яка є продуктом багатонаціональних впливів колоніальних (індіанських, африканських і креольських) та емігрантських – іспанських, італійських (Е. Сабатто, Е. Джорландіні, Р. Горват, Б. Крісоро) [10; 11]; а, по-друге, слово танго, що має африканське коріння і походить із мови привезених до Аргентини рабів, означає *“місце зустрічі”*, тобто місце зустрічей рабів, на яких вони танцювали (Р. Молаас) [10]. Проведення танців і сходин, які називалися “танго”, заборонялося, бо в підтексті вони мали намір підбурювати рабів до бунту і визволення. Х.Л. Борхес в есеї “Історія танго” зауважив: *“Танго та мілонги безпосередньо виражають те, що поети багато разів прагнули виразити словами, а саме переконаність у тому, що в боротьбі є також щось святкове”* [2, с. 570].

Обидва аспекти знаходять собі відгук у романі “Танго смерті”. Поліетнічність джерел танго асоціюється з культурною відкритістю Галичини і її центру Львова, як місця подій твору, де мирно уживалися принаймні чотири народи: українці, євреї, поляки та німці. Танго у значенні локуса, що протистоїть офіційній владі, у якому людина виходить за межі визначеної соціальної ієрархії, споріднене з обраною автором поетикальною стратегією, що гарно укладається в європейську карнавальну традицію, як її характеризує М. Бахтін у своїй ґрунтовній праці про Франсуа Рабле та карнавальну культуру середньовіччя і ренесансу. *“Всі ці обрядово-видовищні форми, як організовані на сміховому началі, надзвичайно різко, можна сказати принципово, відрізнялися від серйозних офіційних – церковних і феодально-державних – культових форм і церемоніалів. Вони давали зовсім інший, підкреслено неофіційний, поза-*

церковний і позадержавний аспект світу, людини і людських взаємин; вони наче б будували по той бік всього офіційного інший світ і інше життя, до яких усі середньовічні люди були більшою чи меншою мірою причетні, у яких вони певний час жили. Це – особлива двосвітність, без урахування якої ані культурну свідомість середньовіччя, ані культуру Відродження неможливо зрозуміти правильно” [1].

Така двосвітність притаманна роману Ю. Винничука, сюжет якого вкладається у дві сюжетні лінії, які позмінно актуалізуються через розділ і поєднуються за допомогою прийому обрамлення: герой переважно реалістичної історії про українські 90-ті рр. XX ст. із вкрапленнями містичних та містифікаційно-фантастичних компонентів, дослідник-сходознавець професор Ярош знаходить щоденникові нотатки Ореста Барбаріки – хлопця з іншого історичного періоду, 20-30-их рр. галицького міжвоєнтя, і як згодом виявиться, його духовного двійника у попередньому втіленні. Нотатник Ореста розбудовано як пікареский (крутійський) роман, динаміку якого визначають завершені гротескові й анекдотичні мікросюжети, переважно танатично марковані, приправлені чорним гумором, та послідовна серія крутійств його рідних і друзів.

У цілому, з тексту роману висновується враження, що мотиви крутійських фіглів та штук, як і танатичні гротески, письменник вводить у твір задля протистояння із серйозним дискурсом вшанування національних жертв. В пострадянському культурному просторі, й особливо у його масових формах, намітилася тенденція до ідентифікації національного суб'єкта із образом трагічної жертви колонізації, яка у крайніх формах проявила себе як терор і геноцид через репресії, війни і голодомори. Ідентифікація з жертвою містить у собі небезпечний момент приреченості до пасивного терпіння або стоїчного й безнадійного опору, що веде до хворобливого напруження і врешті до розмаїтих форм ескапізму та плекання національних травм. Унаслідок цього формуються хворобливі звички жертовно-мазохістського характеру зі схильністю до гіпертрофованих жалощів себе і депресивно-пасивних станів. Колективна психіка фіксується на минулому травматичному досвіді, що стає на перешкоді рухові уперед, зміцненню вітальних сил. Такі стани в індивідуальному досвіді відтіняють неврозом. Проте аналогічну схильність до колективного невротизму можна констатувати у ненастан-

них громадських ритуалах пригадування трагічних подій та їх жертв. Ці читацькі висновки можна підкріпити думками самого Ю. Винничука, висловленими у 90-х рр. у програмових есеях “Казки про свободу” та “Малоросійський мазохізм”, які він подекуди актуалізує у блогах та інтерв’ю: *“Роздряпування ран вилилося, зокрема, в увічнення наших найбільших поразок. Берестечко, Крути, Базар – ось місця поклоніння сучасних патріотів. Туди! Туди, де триста, як скло, товариства лягло, поривається серце українця. Не в Оришу чи Конотоп, де розбито було московські війська, не в Дорогочин, де розгромлено хрестоносців, і не туди, де звитяжили Сагайдачний і Хмельницький. Місця поразок стали святинями, увічнілися в назвах вулиць і навчальних закладів. На поразках, а не на перемогах виховується майбутнє нації невільників, які стали вільними”* [5]; або ж *“Всі оті романтичні достоїнності, якими ми так пишаємося, характеризують нас радше не як народ, а якийсь хореографічний ансамбль пісні і танцю. А всі наші історики виписували історію народу беззубого, безвольного, народу-невільника, що навічно прикутий до галери своєї недолі, народу-невдахи і бідака, якого усі б’ють, шарпають і принижують. Уся наша історія писана так, щоби як найбільше висвітлити всі наші муки й приниження. Писана ж бо вона з позиції раба, а не героя”* [4].

У романі “Танго смерті” Ю. Винничук здійснює постколоніальну деконструкцію таких невротичних національних культур. Інструментом її постає гротеск, а з іншого боку – бурлескне перелицювання напружених і саможертвних постатей героїв у крутіїв та штукарів. Усі соціальні стани і групи, котрі можна потрактувати як більш чи менш постраждалі унаслідок соціально-політичних перипетій в історії Галичини ХХ ст.: євреї, що стали в’язнями львівського гетто, а згодом янівського концтабору; трагічно загиблі герої Базару; воїни ОУН; галицьке греко-католицьке священство; розмаїття народних умільців і майстрів, що були знівельовані із приходом радянської окупації, – усі ці категорії так чи інакше потерпілих і жертв постають у романі просто-таки невтомними витівниками і штукарями, які не втрачають раціональної розсудливості та здорового практицизму навіть у найтяжчі моменти свого життя. Унаслідок цього, трагічні сторінки історії України набувають у романі розважально-гумористичного звучання, трагізм локалізується і ніби обгортається тріумфальним вітаїзмом.

Для прикладу, батьки головних героїв роману – чотирьох хлопців, які представляють найчисельніші національні групи Галичини – німця Вольфа, поляка Яська, єврея Йосифа й українця Ореста – були бійцями армії УНР і героїчно загинули в 1921 році під Базаром, виборюючи державну незалежність України. *“Базар – для кожного з нас залишився чимось мітичним, вояки, що пішли в той трагічний похід, вирости 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], – мовиться у нотатках Ореста Барбаріки. У такій подачі трагічна історія справляє враження захопливої пригоди, і самі хлопці притримувалися думки, що за жодних обставин не варто було так вмирати, а шукати іншого виходу.

Родина українця Ореста Барбаріки змальована у романі з крутійським шармом та колоритом, що, очевидно, має життєствердно підкреслити національну невмирущість українців. Професійна діяльність і родинний бізнес її представників, цих справжніх *“лицарів випадку”*, пов’язана із заробітками на смертях і описана з елементами чорного гумору: це і винахідливо-талановита праця Ореста у ритуальній службі пана Кнофлика, яка полягала у гримуванні покійників та вигадуванні для них незвичних (часом досить грайливих) поз у труні; і служіння його мами *“високому мистецтву”* складання епітафій та співпраця із Голдою Мількер, яка вміла розмовляти із душами померлих; і бабуся – знаменита похоронна плакальниця, *“сирена Полтви”*, клієнти якої ладні передчасно піти з життя, аби лиш послухати її плачів (як директор галантерейної крамниці пан Апельцинер). 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. *“зрушки”* – 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. Християнська ж культура оточує подію смерті зовсім іншою системою ритуальних дій, у яких ритуальний сміх неприпустимий. Померлий сприймається як позаземна духовна сутність, й увесь умовний антураж поховального обряду – від визначеної позиції тіла у труні до штучних квітів та оздоб катафал-

ка – спрямовується на підкреслення цього трагічного відокремлення померлого від світу живих. У такій християнській звичаєвій парадигмі смерті мільйонів українців, які упродовж трьох століть були жертвами цілеспрямованої колонізаторської політики спочатку з боку Російської імперії, а далі й радянської влади – видається непозбувною трагедією, вийти із якої можливо лише разом із виходом за межі християнсько-містичного сприйняття смерті. І своєрідну версію такого духовного виходу пропонує Ю. Винничук у своєму романі.

Важливою поетикальною домінантою авторського стилю Ю. Винничука виступає гротеск – і як елемент сатиричного перебільшення та загострення комічних рис персонажів, і як якісна деформація життєвих реалій, що прямує до нісенітниць і абсурду, і як фантазійна свобода, звільнення уяви від дотримання законів дійсного світу, коли зображене можна визначити як дійсність, яка “марить». Гротеск у творі найчастіше *“виконує роль свого роду «каталізатора», за допомогою якого існуючі закономірності виявляються з особливою інтенсивністю та наочністю”* [9, с. 86].

Більшість персонажів твору гротесково пристрасні, незалежно від того, у якому смисловому регістрі їх змальовано. І в своїх захопленнях – будь це улюблений фах, повсякденний заробіток, хобі чи кохання – вони обов’язково в тому чи іншому епізоді твору продемонструють свою фантазійно перебільшену гротескову суть. Так, тітка професора Яроша Люція мала велике хобі – приготування конфітурів, яке асоціативно пов’язувала із найбільшим коханням її життя. Тому щорічні приготування конфітурів супроводжувалися фантазіями про повернення коханого. І попри те, що конфітурів було й так уже багато приготовлено, вона їх варила і варила, доки одного разу не померла, отруївшись газом від плити, на яку ті конфітури збігли й загасили вогонь. Вона ж цього не зауважила, бо якраз переживала у своїй уяві зустріч із коханим. Така смерть, безумовно, виглядає гротесково і навіть парадоксально життєствердно, бо кипуча господарча діяльність героїні, якій вона зберігає вірність до самої смерті, а надто ж її плоди – заготовлені харчові запаси – не один рік допомагатимуть безробітному професору Ярошеві втримуватися на плаву.

Не менш гротесково подано образ Орестового вуйка Льодзя, який *“був членом ОУН, і в нього на поясі під блязкою завше бовталоя*

кілька гранат” [3, с. 570]. Він, для прикладу, ділився із небожем своїми намірами підірвати якогось польського міністра, а його відповідь на питання “навіщо?” була вичерпно проста: “Як то навіщо? Бо такий отримаємо наказ. А наказ треба виконувати” [3, с. 69]. Очевидно, що така позиція подана для сатиричного перебільшення узгодженості в діяльності Організації Українських Націоналістів, яка сягає гротескової межі, демонструючи некритичність мислення й світоглядну обмеженість персонажа. Аналогічні надмірності притаманні також іншим дійовим особам у романі.

Крім гумористично-сатиричних перебільшень у характеристиці персонажів, Ю. Винничук вдається до гротесково-фантазійної трансформації реальності через доповнення реалістичних зображень фантастичними елементами, які, до того ж, у тих чи тих випадках наближаються до символу. Для прикладу, радянська окупація, яка дотепер асоціюється у мешканців регіону із найбільшим занепадом та приходом “визволителів”, які “почали визволяти львів’ян з їхніх помешкань і майна» і «почалася епоха уплотнення” [3, с. 318], постає рівнозначною німецько-фашистській за грабунками, руйнацією й масовими вбивствами людей. Про настання цих важких часів сигналізує з’ява фантастичних істот на вулицях Львова, які відсилають читача до роману Карела Чапека “Війна з саламандрами”: “Однієї ночі, коли ми з друзями вертали пішки з горішнього Личакова, де добряче набамбурилися у кнайпі «Під вивіркою», то раптом зустріли процесію – кілька десятків присадкуватих типів у довгих плащах і зелених шоломах тюпали нам назустріч, дивилися вони не просто перед себе, а чомусь на бруківку, коли вони порівнялися з нами, ми побачили, що плащі їхні мокрі, а з-під плащів визирають не мешти чи чоботи, а плавники, смерділо від них гнилими водоростями і йодом, вони сунули своєю 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. <...> була то остання ніч серпня 1939 року” [3, с. 224]. Гротеск дозволяє автору передати мовчазний опір загарбникам самих речей, якими людина оточена у побутовому повсякденні: “Особливу ненависть у братів зі сходу викликали дзеркала, які нізащо не бажали розлучатися з відображеннями своїх колишніх господарів і з часу до часу жахали несподіваними видіннями, мовби не з того світу” [319], меблі скрипіли і гучно тріскали посеред

ночі, “одвірки нахабно підстерігали й підступно наставляли свої кан-ти, 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 слухавках інколи чувся шепіт, загрозовий і нерозбірливий, шепіт, який потім ще довго сидів у вухах і не вивітрювався” [3, с. 319]. Це був тихий або й мовчазний супротив світу, “який загарбали, але не підкорили” [3, с. 319].

Особливо насичені фантазійним гротеском описи праці Ореста Барбаріки у знаменитому Оссоленіумі – національній бібліотеці Польщі, заснованій графом Оссолінським 1817 року у Львові в приміщенні колишнього монастиря сестер ордену кармеліток взутих і подарованій громаді міста. Цілий цей образ бібліотечного життя видається узагальнювальною алегорією цивілізованого життя, загроженого некерованими деструктивними впливами соціальних катаклізмів. Сама бібліотека – простір динамічний і непередбачуваний, тут є загадкові “закриті фонди”, у яких навіть можуть пропадати люди, а під підлогою хлюпоче морська вода, пробиваючись інколи в приміщення запахами моря, вологими водоростями, підважуючи підлогу спиною невідомої велетенської морської істоти, ймовірно, левіафана, у біблійному чи Гоббсовому потрактуванні як держави-монстра. Головний бібліотекар – пані Конопелька – одразу рекомендує Орестові як новому співробітникові “*пильнуватися і рухатися суворо за стрілками, ніколи не збиваючись з маршруту, інакше можете потрапити туди, звідки вже повернення нема*” [3, с. 136]. Її наречений так зник у бібліотеці, пішовши досліджувати таємниці морського дна. Кожна зустріч із директором бібліотеки щоразу дивує пані Конопельку, як уперше, бо вона переконана, що він давно помер. Колежанка Ореста Міля (вона ж оунівка Волошка) каже про подібність бібліотеки до потяга-привида, “*де стелажі – вагони, що перевозять безліч давно померлих авторів... Вони й пронумеровані, як вагони, і кожна полиця – окреме купе. Тому не варто втрачати пильності*” [3, с. 171].

Поведінка книг у цій бібліотеці також не звичайна: вони ходять, літають, тріпочучи сторінками, можуть нападати на людей, як хижі птахи, і спаровуються, як метелики. А одного разу пані Конопелька дає героєві книгу, яку можна сприймати як його “книгу життя”: “*Книга була важка, мов налита свинцем, на сімдесят сьомій сторінці мерехтіло*

світло, раз по раз щось зближувало, і вчувався шум дощу, світло в книзі то згасало, то спалахувало, рвучкий вітер стрясав сторінками і дмухав мені просто в обличчя запахом озону, воронячими гніздами і полином, блискавка мовби жирила сторінки, не давала їм розлетітися, я перегорнув сторінку, шум вітру став гучнішим, на вісімдесятій сторінці він уже глушив слова пані Конопельки” [3, с. 150-151]. На містичний зв’язок долі персонажа із книгою вказує її фраза: “Ніколи не беріть до рук книгу, в якій заходить сонце, бо то може бути ваше сонце” [3, с. 151]. Такий гротесково очуднений образ бібліотеки нагадує образи скрипторію та бібліотеки у романі У. Еко “Ім’я рози”. Щоправда, в романі італійського письменника очуднене сприйняття бібліотечного локусу зумовлене впливом наркотичних речовин на персонажів, у контексті чого прізвище головної бібліотекарки пані Конопельки у романі Ю. Винничука, як і захована поміж книгами легендарна колекція вин (“Вина тут зберігаються ще з австрійських часів. Їх пан директор перевіз сюди з винних погребів пана Сапегу і розташував по різних полицях, а мапа цих вин зберігається лише в нього. І не тільки вин. Попід самою стелею де-не-де висять шинки, ковбаси, шпондерки і дозрівають...” [3, с. 165]) видаються іронічними алюзіями на роман “Ім’я рози”.

Поруч із гротеском досить часто зринає у романі “Танго смерті” штукарство персонажів, у сенсі вдатного виконання ними ефектних і ризикованих трюків, які через свою регулярність і залучення багатьох людей становлять цілі містифікаційні видовища. Містифікація та тим чи іншим чином організований ілюзіон часто постають засобами заробітку. Для прикладу, Голда Мількер “чула голоси з потойбічного світу, її клієнтами були переважно вдови або невішні матері. <...> Особливих клієнтів Голда вела на цвинтар і спілкувалася з покійниками уже безпосередньо, притуливши вухо до гробівця” [3, с. 56]. Крім цих ефективних терапевтичних трюків чи спиритичних сеансів Голда “ще ворожила на картах таро, на каві і на кісточках кролика, які вона називала кісточками святого Марцелія” [3, с. 57].

Дідусь Ореста Луцилій працював відлунням у заповіднику на Високому Замку (“Уся дідусева робота полягала в тім, аби, сидючи в печері, уважно слухати усі вигуки туристів та повторювати кінцівки” [3, с. 70]). Цікаво, що ім’я цього персонажа із пікарескої лінії роману дублюється в умовно серйозній його частині, але вже як ім’я відомого арканумсь-

кого письменника (арканумська цивілізація і мова – давня літературна містифікація Ю. Винничука), автора трактатів “Книга порад”, “Книга “Ятір”, “Книга “Мурашник”, “Зниклі слова” (усі витримані в гротесково-фантастичному стилі, не поступаючись образам книг, змальованих, для прикладу, Дж. Ролінг у романах про Гаррі Потера) із описами яких знайомиться професор Ярош. У цьому дублюванні імені читається натяк на пригодницький грецький слід – героя роману “Метаморфози або Золотий віслук” Луція Апулея. Тим більше, що за грецьким міфологічним і літературним мотивом метаморфози криється теорія метемпсихозу, котра у різних релігійних версіях зринає у розмовах і міркуваннях професора Яроша – зокрема, як ісламська ідея реінкарнації. Саме ця ідея вічної трансформації й переродження життєвих форм проводиться у романі як рятівна альтернатива православної християнській містиці, яка дуже строго поділяє світи цей і потойбічний, життя до і після смерті.

Романна оповідь перебуває в пошуку каналів зв’язку із минулим і знаходить їх у людях, письмових пам’ятках і музиці, моделюючи утопічний простір людської пам’яті і спогадів. Йосиф Мількер і тітка професора Яроша Люція – це своєрідні люди-мости поміж 20-30-ми і 90-ми роками ХХ століття, яким випало перетривати війни, окупації, репресії і дожити до часів державної незалежності України. Іншим каналом зв’язку між епохами є образ “танго смерті” – музичного твору, наділеного магічною властивістю дарувати людині, яка чула його перед смертю, здатність до пригадування подій свого попереднього життя та притягувати до неї тих людей, що були їй особливо дорогими в тому житті. Містична музика, котра дозволяє людській душі мандрувати крізь простір і час, формує хронотоп, у якому досягається таємниця реінкарнації, душа покидає свою матеріальну оболонку і рухається до возз’єднання, злиття із душами найдорожчих людей, із якими розлучили її час і смерть. Це містична версія утопії, як визначає її Жан Делюмо, котра реалізує романтичну мрію про зустрічі у засвітах із рідними й коханими. *“У християнських країнах тенденція, породжена в глибинах чуттєвості, прагнула, зокрема, починаючи з XVIII століття, надати вагомості зустрічам у потойбіччі з тими, кого ми любили на землі. Це бажання живе в нас і досі. Навіть якщо нам і бракує тепер образів, щоб описати рай, ми знаходимо втіху в тому, щоб розмістити людей, особливо тих, яких ми любимо, в сяючій і заспокійливій близькості до Бога любові”* [6, с. 242].

Будь-яка неординарна побутова сцена у романі Ю. Винничука наділена потенціалом масового видовища, коли юрба стає свідком чийогось самогубства через кохання чи невдалого суїциду через обірваний балкон, курйозно-експресивного з'ясування стосунків чи атентату, масового злочину (мертві тіла у тюрмі на Лонцького та у єврейському гетто) чи вуличного концерту (гра Ярки на скрипці, виконання танго оркестром у Янівському концтаборі), недільних прогулянок львів'ян чи відвідин театру радянськими офіцерами та їх дружинами у нічних сорочках замість вечірніх суконь. Останній згаданий епізод, який вже набув статусу часто переказуваного у публіцистиці анекдоту, нав'яний фрагментом зі спогадів Юлії Солнцевої, дружини Олександра Довженка: *“На маленькій вулиці Львова якийсь натовп варшав'ян і мешканців Львова стежив за нашими військовими з дружинами. Дружини одягли нічні сорочки, думаючи, що це сукні з мереживом, і з гордістю носили їх. Ми пройшли, опустивши голови, підійти й сказати їм – ми не змогли. Публіка гоготіла <...>. Дуже шкода, що ми з нашими добрими намірами і часто відсутністю культури потрапляли у важке становище і псували все, що створювала наша пропаганда і наш високий духовний світ радянської країни”* [7, с. 299]. В усіх згаданих сценах лунають народні голоси, просторічне мовлення, а гротеск іде в парі з анекдотами і розиграми, які можуть справляти не завжди приємне враження, проте в контексті народної сміхової культури їх місце органічне і виправдане.

Підсумовуючи сказане, варто наголосити на підкреслено ігровому характері розглянутих прийомів – гротеску як гри авторської уяви, крутійських трюків персонажів та публічних атракціонів як гри людської волі і нарешті некерованої гри буттєвих сил – соціальних катаклізмів. У зв'язку з цим пригадується думка Р. Каюа про гру як своєрідне укриття, де людина стає господарем своєї долі: *“Добрим гравцем є той, хто має досить душевної рівноваги, щоб не плутати сфери гри й життя; той, хто показує, навіть програючи, що для нього гра лишається грою, тобто розвагою, котрій він не надає значення, не варто того благородного серця, перед випадковостями якої він вважає непристойним схилитися”* [8, с. 206]. А отже, гру можна визначити *“як вільну діяльність, у якій людина звільнена від боязні за свої вчинки. Вона визначає її важливість. Людина сама встановлює умови й мету. Звідси її невимушеність,*

стриманість, добрий настрої” [8, с. 206]. І схоже, що саме таке укриття прагне надавати своїм читачам Юрій Винничук, запрошуючи у подорож вигадливим світом своїх романів, які крім оповіджених історій, щедро приправлених гротесками, трюками й атракціонами як сюжетними каталізаторами, пропонують складну міжтекстову гру, що неабияк інтригує і формує перспективи подальшого вивчення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Електронний ресурс] /Михаил Михайлович Бахтин. – Режим доступу до видання: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Baht/index.php
2. Борхес Х.Л. История танго /Хорсе Луис Борхес // Борхес Х.Л. Сокровенное чудо /[Пер. с исп. И. Бабкина, М. Былинкиной, Ю. Ванникова, Е. Лысенко, Т. Шишовой]. – СПб. : Азбука-классика, 2002. – С. 567-582.
3. Винничук Ю. Танго смерті: [роман] /Ю.П. Винничук; [худож. оформлювач О.М. Иванова]. – Харків: Фоліо, 2013. – 379 с.
4. Винничук Ю. Малоросійський мазохізм [Електронний ресурс] / Юрій Винничук. – Режим доступу до видання: <http://maidan.org.ua/arch/hist/1311018576.html>
5. Винничук Ю. Українській політиці бракує українського Піночета, а літературі – української Джоан Ролінг [Електронний ресурс] /Юрій Винничук. – Режим доступу до видання: <http://ru.telekritika.ua/tag/615/>
6. Делюмо Ж. У пошуках раю /Жан Делюмо; [з фран. пер. Борисюк З.П.] – К.: Юніверс, 2013. – 264 с.
7. Довженко без гриму: листи, спогади, архівні знахідки /[Упоряд. В. Агевої, С. Тримбача]. – К.: Комора, 2014. – 472 с.
8. Каюа Р. Людина та сакральне /Роже Каюа. [Пер. з фр.] – К.: «Ваклер», 2003. – 256 с.
9. Николаев Д. Границы гротеска /Д. Николаев //Вопросы литературы. – 1968. – № 4. – С. 76-97.
10. Танго [Електронний ресурс] Режим доступу до видання: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%BE#.D0.95.D1.82.D0.B8.D0.BC.D0.BE.D0.BB.D0.BE.D0.B3.D1.96.D1.8F>
11. Tango Geschichte, Literatur & Philosophie [Електронний ресурс] Режим доступу до видання: <http://tango-a-la-carte.de/tango-vita/tango-geschichte-literatur-philosophie>.