

## ХУДОЖНЄ ВТІЛЕННЯ МОТИВУ КАЗКОВОЇ ПОДОРОЖІ В РОМАНІ ЛЮКО ДАШВАР «БИТІ Є. ГОЦИК. КНИГА 3»

У статті досліджується мотив казкової подорожі в романі Люко Дашвар «Биті є. Гоцик. Книга 3», що тісно пов'язаний із особливостями художнього простору твору. Оприявнюється специфічна часопросторова будова роману, виражена через опозицію «тут» – «там», яка знаково й сюжетно пов'язана із традиційними казковими сюжетами подорожі, а також сюжетом «шахрайського роману». З'ясовано, що простір «там», у зображенні якого автор активно вдається до фантастичних елементів, втрачає звичні ознаки місця і часу, тому переміщення героя з одного простору в інший спричиняє серйозні психологічні зміни, що виражається через усвідомлення ним сили землі й важливості природного плину часу. Виявлено, що фантастичні й макабричні елементи пов'язані виключно з простором «там», у той час як простір «тут» маркований як вітаїстичний.

**Ключові слова:** казкова подорож; двійництво; локус; трикстер; батьківські патерни.

Твори Люко Дашвар неодмінно викликають суперечки як між читачами, так і між критиками. Її твори читають, обговорюють на численних літературних форумах, і важко визначити, кого у цих дискусіях більше – прихильників письменниці чи її критиків. Їй закидають повернення до заїжджених тем, штампованість сюжетних ходів і нелогічність персонажів [див.: 4, 6], але визнають майстерність стилю та яскравість деталей. Натомість дослідники творчості письменниці ці ж особливості інтерпретують як літературну гру авторки: вона навмисно використовує моделі, легко зчитувані реципієнтом, а потім у різний спосіб дає їм нове наповнення. Особливо це стосується традиційної для української літератури теми села. Так, Т. Белімова, детально аналізуючи реалізацію локусу села у творах Люко Дашвар, доводить його значну трансформацію через вибір жанру хорору. А от О. Свириденко, дослідивши вияв опозиції «село-місто» в романах письменниці, говорить про створення авторкою своєрідної космогонії, де село є міфічним духовним центром і носієм сакрального начала, відсуваючи місто на периферію. Ці дослідження доводять важливість часопросторових характеристик для розуміння й аналізу творів Люко Дашвар.

Особливий інтерес для дослідження своєрідності часопростору становить роман «Биті є. Гоцик. Книга 3», оскільки тут просторова опозиція не обмежується містом і селом, а розширюється до протиставлення рідної країни та закордону. Це помітила, зокрема, О. Башкирова, яка у своїй статті зазначає, що процес ініціації головного героя нерозривно пов'язаний із просторовими констан-

тами дороги, лісу та дому, а сюжетна специфіка роману полягає в її очевидній аллюзивності (використання ознак казки, прийомів «роману дороги», очевидні зв'язки з романом «Алхімік» П. Коельо та «Піноккіо» К. Колоді). Л. Кулакевич, досліджуючи фрейм авантюризму в романі Люко Дашвар, переконливо доводить нерозривний зв'язок між переміщенням героїв у просторі та їхнім духовним розвитком, про що свідчить і використання сюжету притчі про блудного сина.

Проте у вказаних дослідженнях недостатньо розкрито вмотивованість використання мотиву казкової подорожі тільки в одній частині роману, до того ж поза оприявненими локусами простір твору не аналізується. Тож, метою даної статті є дослідження мотиву подорожі в романі Люко Дашвар, що зумовлює такі завдання: з'ясувати, якими жанровими ознаками послуговується письменниця, зображуючи подорож героїв у межах країни та за кордоном; чи змінюються часопросторові характеристики при зображенні українського й закордонного просторів; яким чином впливає на героїв факт виходу за межі звичного простору. Методи дослідження: описовий, міфологічний, порівняльний.

Як вже зазначала О. Башкирова, події роману фактично «замикаються» в системі «батько-син», що оприявнюється у різний спосіб. Перш за все, у використанні фабули притчі про «блудного сина», яка насправді визначає композиційну особливість твору. Л. М. Кулакевич у статті так виділяє притчову канву роману: «Основний "сюжетний ген" (Ю. Лотман) притчі – свавілля сина і неприйняття ним авторитету

батька, що зумовлює відхід від родинного дому, – оприявнюється вже на початку роману: самовпевнений молодик, що не бажав, як тато, гарувати біля свиней, від'їжджає на навчання до Києва, хоч і не прагнув цього» [5, с. 7]. Але ця теза потребує уточнень. Варто звернути увагу, що сюжетна канва притчі використовується у романі двічі. Перший раз Гоцик тікає від батька, маскуючи свої інтенції необхідністю навчатися. Увесь час навчання у Києві герой живе на батьківські гроші й повертається додому, залишившись без матеріальної підтримки. Та примирення триває недовго, і Гоцик, вкравши батьківські гроші, тікає, тепер до Європи. Наприкінці роману Гоцик повертається і мириться з батьком. Таким чином, притча про блудного сина є легко зчитуваним обрамленням роману в цілому й змістовою межею між частинами сюжету.

Та було б неправильно розглядати роман Люко Дашвар виключно як притчу, адже у творі відсутній виразний дидактичний компонент, чітко сформульоване повчання з боку оповідача чи свідка-деміурга – необхідна ознака притчового жанру. Тут доречніше було би сказати про використання знайомої схеми, що у свідомості будь-якого представника християнської культури тісно пов'язана з біблійним сюжетом. Тож не можна однозначно визначити, чи письменниця свідомо вибудовує сюжет роману за канвою відомої притчі, чи сюжет притчі проковує компоновання фабули роману за традиційним сюжетом. Але однозначно можна стверджувати, що притчова канва ділить весь сюжет роману на дві частини, кожна з яких має специфічні ознаки.

Умовна перша частина побудована за типовою схемою соціально-психологічного роману, де виразно окреслюється конфлікт між батьком і сином, виражений перш за все у неприйнятті батьківського способу життя, його зосередженості на свинях (на початку роману саме вони втілюють усе неприйнятне для Гоцика: «Ох, ті свині! Якби не вони, так би й лишився у рідній Нехаївці. Свиней Гоцик ненавидів з дитинства...» [3, с. 9]). Фактично вся перша частина – історія розпаду звичного світу Гоцика, його усвідомлення духовної кризи: «... жер, трахав, байдиковав чотири роки у Києві тільки задля того, аби заповнити чорну порожнечу непотрібною прикрою метушнею» [3, с. 17]. Кульмінацією цього розпаду можна вважати від'їзд матері на заробітки. Остання подія є надзвичайно значимою для композиції роману, оскільки з цього моменту головний герой чітко формулює дихотомічність власного світу: простір роману розпадається на дві складові – «тут» і «там» – марковані батьківськими патернами. «Тут» – батько, робота, свині, «там» – мати, борщ, багатства, море. На початку подорожі головного героя приваблює виключно напрямок «там»: «Озираючись в бік кордону – де там тато, Нехаївка, універ і Костянтинівська. Додому не хотілося... Ні! Зиркнув у протилежний бік. Де там мама...» [3, с. 34].

Очевидно, що втеча героя за межу країни змінює не просто локус його перебування, а й саму реальність, тобто закони існування у цьому просторі – умовна друга частина роману наповнена відверто фантастичними елементами. Здається, що й притчовий сюжет у другій

частині роману «спрацьовує» повною мірою саме завдяки тому, що Гоцик виходить за межу, потрапляє «туди», в іншу реальність, переживаючи «метафоричний аналог смерті» [2, с. 16].

Таким чином, у розділенні простору роману можна побачити й інтерпретацію казкової космогонії, де простір поділений на світ звичайний, людський, живий і незвичайний, казковий, світ мертвих. Другий світ тільки схожий на людський, але це лише ілюзія. Його химерність створюється, по-перше, за допомогою географічної невизначеності, адже герой ставить на меті «уникати широких шляхів, великих міст і тутешніх правоохоронців...» [3, с. 34]. По-друге, шляхом втрати конкретними локаціями своїх упізнаваних ознак, вони фактично постають невідомою місцевістю: «Клятий південь із сонцем, теплом і радістю – шез! Ніби й не Італія зовсім – Скандинавія» [3, с. 68]. По-третє, сама подорож героїв несподівано моделюється як вигаданий простір літературного твору – роману Коельо. Почетверте, наявність локусів, у яких порушено природний хід подій. Наприклад, несподівані зміни інтер'єру в лісовій хатині, а також у будинку Міліці. В останньому локусі ілюзорність структурованого простору посилюється відсутністю часу, оскільки у домі безсмертної «не буває ночі» [3, с. 107].

Навіть при побіжному аналізі тексту стає очевидним, що світи «тут» і «там» асоціативно пов'язані відповідно зі світом живих (упорядкованим, упізнаваним, структурованим) і потойбічним світом (ілюзорним, хаотичним, хтонічним)<sup>1</sup>. Усе, що «тут» – живе, земне, а «там» – інше, непевне, мертво. Цей зв'язок оприявнюється, у першу чергу, тим фактом, що Гоцик *тікає* з дому (причому для героя ніби немає необхідності потайки йти з дому, адже звичайний ухід, навіть якщо він спровокує черговий конфлікт із батьком, не був би новим досвідом для головного героя). Утеча як така, а особливо з дому, часто розглядається як метафора смерті: утечу можна трактувати як витіснення із упорядкованого космосу. Таким чином, Гоцик символічно «помирає» для звичного йому світу й опиняється в іншому – «потойбічному».

Тікає з дому й напарник Гоцика у його подорожі, Ілія. Спільна подорож для обох героїв починається з художнього варіанту «казкового лісу» [2, с. 3] (невизначений ліс у Польщі) – традиційною казковою межею між світами. Тут же герої по черзі зустрічаються з варіантом лісової відьми (дівчина-лисиця у лісовій хатині).

Іще одним традиційним казковим прийомом, що закріпився й у художній літературі, є утворення пари подорожніх, відмінних (а часом і протилежних) за характером: Ілія – представник «іншої» побутової культури, та Гоцик – утікач з «цього» світу.

Аналізуючи відносини Гоцика та Ілії, О. Башкирова визначила їх (послугуючись термінологією Є. Мелетинського) як «міфологічних близнюків». Проте, беручи до уваги більш детальний аналіз мистецького двійництва в однойменній роботі С. Агранович та І. Саморукової, у відносинах головних героїв

<sup>1</sup> Тут важливо зазначити, що говорячи про потойбічні образи й казкові сюжети, ми маємо на увазі саме архаїчний їх вияв, синкретичний, позбавлений моралізаторської маркованості.

можна простежити риси такого літературного типу, як «двійники-дублери», варіантом якого в міфології є «трикстер-культурний герой», а в літературі – відносини «служба-господар». Головною особливістю подібних персонажів С. Агранович та І. Саморукова назвали наявність двох світів, у яких вони існують: «Подвійність світу у випадку двійників-дублерів набуває особливого характеру. Один із двійників генетично походить від архаїчного уявлення про світ живих, інший виступає як субститут світу смерті» [1, с. 30].

Подібну конструкцію відносин можна простежити і в романі Люко Дашвар. Гоцик та Ілія від самого початку зображені на контрасті. Їхні характери й спосіб життя значно відрізняються, так само, як і їхній особистісний розвиток. Ілія зображений як особа, що намагається вийти з дитячого віку, вирвавшись з-під материнської опіки. Натомість Гоцик уже проходить етап диференціації від батька й формування власної Персони. Але головна антигетичність героїв виявляється в їхніх інтенціях: вітаїстичних (у первинному значенні цього слова) – у Гоцика й макабричних і навіть танатичних – в Ілії.

Вітаїстичність Гоцика неодноразово акцентується в романі: він активний, у нього багато сил, щоб подорожувати, він мислить конкретними категоріями. І до Європи він відправляється не за абстрактними враженнями чи знаннями, а за маминим борщем. Сам герой абсолютно впевнений у своїй силі й привабливості для жінок (що також асоціативно пов'язано з плідністю як вітаїстичною ознакою): «Інша справа – я. Хвалитися не буду, але дівки... А вони, чувак, силу люблять» [3, с. 65]. Однією з домінуючих ознак вітаїстичності героя є його тяжіння до веселощів, сміху (це взагалі один з найдавніших, архаїчних ознак життя у міфології та ритуальних традиціях людства). Так Гоцик бажає розвеселити дорогих для нього людей: «Татові порося купити!.. Мале чорне азійське. Насмішка над татовими льохами. Може, усміхнеться?..» [3, с. 174]. Рятуючи Марічку, вимагає: «Робіть щось, щоб віру повернути. Радість...» [3, с. 190]. Та й сам він ходить «п'яний-веселий» [3, с. 118]. При цьому вчинки головного героя не прив'язані до моральних маркерів. Таку ж радість у нього викликають бійка («давно не бився. Так давно, що затужив...» [3, с. 127]) і різні види шахрайства, героя тішить його сексуальна влада над жінками виявляється на інтуїтивному рівні (інстинктивно відчуває, як треба поводитися, щоб затягти жінку в ліжко). Тож в образі Гоцика легко можна вгледіти ознаки архетипу трикстера у його літературному варіанті пікаро. До того ж, перетворення подорожі Гоцика на інваріанту «шахрайського роману», пікарески тонко означено самим вектором подорожі головного героя: Гоцик прямує в Іспанію, а саме звідти історично походить пікареска.

Енергія Гоцика настільки сильна, що у сприйнятті Ілії головний герой зливається зі стихією, фактично сам стає стихією. Наприклад, коли Гоцик «...сам видобував вогонь, топив очі у червоному полум'ї» [3, с. 117] і порух його рук ніби живив багаття. Вигадуючи для Гоцика нову біографію, Ілія називає його Юреком Землепашцем (один з варіантів утілення родючості), легко «уявляючи Гоцика по коліна у жирній багнуці»

[3, с. 66]. Тож логічно, що духовне й особистісне зростання головного героя оприявнюється саме через його розуміння сили землі: «Чи то всі, хто на землі живе, святі? От і синьйор Бонвіссуто у своїй Італії...» [3, с. 197]. Приналежність до землі формує й особливий хронотоп – чітко визначене місце й структурований, логічний час: в описі життя Гоцика до подорожі в Європу час чітко визначений, як і під час проживання в домі Деметрію Бонвіссуто. А от у будинку безсмертної час зникає як такий, на що вказує сама Міліца: «там, де немає ночі, немає і майбутнього» [3, с. 103]. Коли герої оселяються у будинку на узбережжі, там не тільки «розмивається» час, але й втрачається зв'язок із землею, тому відразу до розкішного будинку виражається через прагнення ознак землі: Відчуває відразу до будинку: «Стайні немає. Сонце кляте. Сіль зі шкіри не сходить. Нудно... Хоч свиней заводь» [3, с. 169]. Дорослішання героя, розуміння несправжності «того» світу визнається через усвідомлення себе в іншій, дієвій реальності: «То я прокинувся» [3, с. 168], – говорить Гоцик перш ніж покинути будинок на узбережжі.

Таким чином, усвідомлення героєм сили землі нерозривно пов'язане з упорядкуванням внутрішнього часу й сили землі як важливих космогонічних елементів, що дозволяє Гоцику сформулювати нову життєву максиму: «...по землі бажано ступати босими ступнями, аби не втрачати з нею зв'язку, рухатися тільки пішки, бо то і є природна швидкість, з якою варто йти по життю» [3, с. 190].

Усвідомлення Гоциком сили землі тісно пов'язане зі зміною семантики мікрообразу свині, що також створює своєрідний змістовий контраст із притчею про блудного сина. У тексті Євангелія від Луки син вирішує повернутися до батька після того, як він був змушений пасти свиней і навіть мріяв харчуватися з ними. Тобто, свині в канонічному тексті втілювали глибину зубожіння й духовного падіння героя. У романі ж Дашвар дорослішання, психологічне зростання головного героя виражено через зміну його ставлення до свиней. Протягом усього твору образ батька у свідомості головного героя тісно пов'язаний зі свинями, що викликає в героя огиду. Проте в подальшому поступове примирення головного героя з батьком простежується у постійних зіставленнях літніх чоловіків-господарів із батьком. Так, прощаючись із Деметрію Бонвіссуто, Гоцик каже: «Ви на тата мого схожі. Тільки у нього свині, а у вас виноград» [3, с. 196]. Таким чином, поступово негативне забарвлення образу свиней і образу батька зникає. А у фіналі роману прийняття самого батька та його роботи посилюється семантичними змінами:

– Ну... Раз так, то ходімо, – мовив.

Гоцик усміхнувся розчулено.

– Куди? До свиней?

– Чому «до свиней»? Просто – до праці [3, с. 260].

Тут важливо додати, що свиня – давній символ сміхової, а значить вітаїстичної культури. І те, що герой приймає для себе роботи зі свинями, також може трактуватися як усвідомлення героєм своєї природної сутності.

Натомість Ілія в тексті роману постає як художній варіант казкового двійника, з яким пов'язане усе нежиттєве, потойбічне чи макабричне. Перша згадка про Ілію в романі вказує на брак його життєвих сил: «Хворобливий, кволий Ілія народився у квітні» [3, с. 39]. Існування героя описане як непевне: навіть у власному імені Ілія відчуває сумніви щодо власного існування: «Іль я?» [3, с. 39]. Він усе життя живе під захистом матері, що в культурі й психології пов'язане з символікою поглинання, темряви, глибини тощо.

Ілія свідомо намагається змоделювати замкнений простір навколо, оточуючи себе книжками й мріями, впускаючи до свого життя реальність тільки у слухний час: «...Ілія вирішив виходити з дому тільки увечері, коли густий морок темряви нівелює реальність до одноманітної і одностайної, як комуністичний мітинг, сліпоти» [3, с. 41]. Його інтенції, зведені в діяду «безсмертя і золото» [3, с. 86], асоціативно пов'язані з архаїчними уявленнями про смерть (безсмертя як руйнування космосу зі впорядкованим життєвим циклом, а золото – давній символ смерті). Мрії Ілії виводять його зі світу людей: «Ні, жити! У високому, неприступному для нахабних, насмішуватих очей замку з кам'яними стінами» [3, с. 40], а причинами подорожі героя стають упевненість у правдивості прочитаного літературного твору й слова таргана у власному вусі (тарган також прагне померти, коли хтось «знехтує життям і помре заради кохання» [3, с. 119]). Гоцик сприймає Ілію як свою протилежність, описуючи свого супутника як ходячого мерця: «Ти і так убогий. Кістки стирчать, щоки ввалилися. Глянеш, тільки здивуєшся – як ще ногами соваєш?.. нещастя, а не мужик» [3, с. 65]. Та й сам собі Ілія вигадує ім'я Амброзій, тобто «безсмертний» – міфічний, нелюдський образ.

У зображенні Ілії можна спостерегти ознаки «культурного героя», але в межах його замкненого світу. У своїх відносинах із Гоциком він намагається обґрунтувати власну вищість: «За все треба платити, Гоцику! Зі всі примхи і глупства! За вбивство! За ідіотську забаву... І хіба то нелогічно, що тебе покараю я? Це – правильно. У тому є вища справедливість і логіка. Однаково ти б розтринькав скарби на дурню. На радість, на коней, на жінок... А я... Я усе прорахував» [3, с. 147]. Від початку їхніх відносин намагається звести Гоцика до рівня служки, чим дуже пишається: «Зумів обернути ворога на друга. Більше – на підлеглого. Винайняв. Купив! Орендував з бельбегами!» [3, с. 61].

Проте співіснування з Гоциком як джерелом енергії змінює Ілію, у тому числі й фізично: «...довгі мандри не минулися, розвинули м'язи, розправили плечі, і хоч на зріст Ілія однаково програвав Гоцикові, та в усьому іншому...» [3, с. 157]. Його інтенції стають амбівалентними: це і прагнення золота («Ілія хотів би... все золото» [3, с. 118]) – символу потойбічного, мертвого світу, і живе тяжіння до людини («такого вірного товариша, бо бували дні, коли щастя розквітало в Іліїній душі тільки від того, що товче пилуку разом із Гоциком» [3, с. 118])

Коли Гоцик іде, Ілія знову ніби замикає свій світ у єдиній кімнаті великого будинку, причому вибирає її,

відчуваючи контрастність до іншого простору: «що за люди і чому скнили тут... у ті часи, коли перший поверх збирав гостей...» [3, с. 216]. Ця інтенція Ілії настільки очевидна, що її відчуває навіть Гоцик: «Наче ховався тут Ілія від усіх бід. Наче тільки тут йому було добре» [3, с. 234]. Так само він намагається сховати, поглинути те, що для нього важливо. Ілія ховає скриньку з материними коштовностями, скарб, якого так прагнув, замикає Ізідору в будинку. І навіть після смерті «замикає» її: «А Ізидори не бачив! Ілія не давав! Затулив од всього білого світу...» [3, с. 232].

«Нежиттєвою» виявляється ще одна представниця «того світу» – Ізидора, що також оприявнюється через часопросторові деталі. Наприклад, Ізидора ніби знищує час навколо себе: «Дні й ночі перемішалися в Гоциковій голові. Прокидався не зі сходом – від збуджених гарячих пальців Ізидори» [3, с. 167], «немає ясності в чорній ночі. Ізидора тепер спала вдень» [3, с. 222]. Її спроба створити свій простір – побудувати шестигранну каплицю (шестигранник – символ достатку, гармонії, свободи, задоволення й симетричного, тобто впорядкованого світу) як варіант власного космосу – від самого початку виявляється неможливою. Спочатку просто не вистачає території для втілення задуму, а потім Гоцик з'ясовує, що навколо каплиці просто немає ґрунту: «Заходилися копати. А землі – нема. Одне каміння, їй-богу» [3, с. 172]. Убивчою виявляється й сама будова, бо спочатку поглинає живе дерево (давній символ живого світу), а потім ховає і самих господарів. І тільки смерть Ілії та Ізидори нарешті гармонізують простір, бо ховає героїв не тільки Гоцик, коли наносить каміння, але й сама пророда, коли буря наносить землю й пісок. Та й могильний пагорб виглядає настільки природно, ніби завжди тут існував.

Бажання героєм позбутися усього чужого, тобто «мертвого», обумовлює й усі вчинки Гоцика, пов'язані з поверненням на Батьківщину, тобто у світ живих. Аби вийти з чужого світу, він позбавляється усього, що належить «тому» світу. Гоцик відмовляється від коня, якого йому пропонує Міліца з роду Црноєвичів (хоч андалусієць був одним зі знаків мрії, що покликана Гоцика у дорогу), свідомо залишає назавжди скарб («Бо то істина: що поклала у землю людська рука, того чіпати не слід. Ні кісток людських, ні золота» [3, с. 259]). А ще він декілька разів проводить своєрідний аналог очищення вогнем: спалює свої документи і зображення (субститут особистості), а раніше спалює все, що пов'язане з Ілією та Ізидорою. Одяг палив, черевики, стіл... Кидав до ясного багаття посеред кам'янистого подвір'я, усе роззирався, ніби мав знищити геть усе, чого торкалася рука Ілії. Чи Ізидори» [3, с. 235].

Отже, у романі Люко Дашвар мотив казкової подорожі є доміантним, саме він зумовлює таку глобальну просторову опозицію «тут» – «там», реалізовану через протиставлення України й закордону, що у різний спосіб втрачає свою конкретику через «розмивання» ознак простору й часу. Перебування головного героя у такому непевному світі змушує переоцінити все, що належить простору «тут», і створити власну космогонію, у центрі якої знаходиться земля (читай Україна) і природний плин часу.

Список використаних джерел

1. Агранович С. З., Саморукова И. В. Двойничество. Самара : Самарский университет, 2001. 132 с.
2. Башкирова О. Повстання проти «влади батьків» як ініціація в сучасній українській романістиці (на матеріалі трилогії Люко Дашвар «Биті є»). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2017. 06 вер. (№ 9). С. 10–18.
3. Дашвар Люко. Биті є. Гоцик. Книга 3. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2012. 272 с.
4. Дубинянська Я. Переможців не судять. *ЛітАкцент*. URL: <http://litakcent.com/2009/10/13/peremozhciv-ne-sudjat/> (дата звернення: 10.03.2019).
5. Кулакевич Л. М. Фрейм авантюризму в романі Люко Дашвар «Биті є. Гоцик. Книга 3» *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки*: зб. наук. ст. Бердянськ : БДПУ, 2016. Вип. XI. С. 221–231.
6. Свириденко О. Опозиція село/місто в організації художнього простору прози Люко Дашвар. *Теоретична і дидактична філологія* : збірник наукових праць. Переяслав-Хмельницький. 2015. Вип. 20. С. 89–98.
7. Стронговський І. Закони жанру. *ЛітАкцент*. URL: <http://litakcent.com/2008/12/22/zakony-zhanru/> (дата звернення: 10.03.2019).

Г. Н. Колісник,

Український державний хіміко-технологічний університет,  
г. Дніпр, Україна

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ МОТИВА СКАЗОЧНОГО ПУТЕШЕСТВИЯ  
В РОМАНЕ ЛЮКО ДАШВАР «БИТЫЕ ЕСТЬ [БЫТИ Е]. ГОЦИК. КНИГА 3»

В статье исследуется мотив сказочного путешествия в романе Люко Дашвар «Битые есть [Быти е]. Гоцик. Книга 3», тесно связанный с пространственными особенностями художественного пространства в произведении. Раскрывается специфическое пространственное строение романа, выраженное через оппозицию «здесь» – «там», которая знаково и сюжетно связана с традиционными сказочными сюжетами путешествия, а также сюжетом «плутовского романа». Выяснено, что пространство «там», в изображении которого автор активно использует фантастические элементы, теряет привычные признаки места и времени, поэтому перемещение героя из одного пространства в другое вызывает серьезные психологические изменения, что выражено через осознание им силы земли и важности естественного течения времени. Выяснено, что фантастические и макабрические элементы связаны исключительно с пространством «там», в то время как пространство «здесь» маркировано как виталистическое.

**Ключевые слова:** сказочное путешествие; двойничество; локус; трикстер; родительские паттерны.

Н. Kolisnyk,

Ukrainian State University of Chemical Technology,  
Dnipro, Ukraine

ARTISTIC IMPLEMENTATION OF A FAIRY-TALE JOURNEY MOTIVE  
IN THE NOVEL *BYTI YE. GOTSIK. BOOK 3* BY LUKO DASHVAR

The article analyzes the artistic embodiment of a fairy-tale journey motive in the novel by Luko Dashvar *Byti Ye. Gotsik. Book 3*. The purpose of this article is to study the motive of travel in the novel by Luko Dashvar, which predetermines the following tasks: to find out what characteristic features of the genre the writer uses to depict the journey of the heroes within the country and abroad, to study in what way time-spatial characteristics are changing when representing Ukrainian and foreign spaces and how the heroes are influenced by the fact of going beyond their usual space.

The hero's journey is often interpreted as an artistic realization of the prodigal son parable, and sporadic fairy-tale elements are applied to intensify the parable element.

But this parable is only readily framed by the romance in general and the content boundary between different parts of the plot. Instead, the fairy-tale motive of travel and some fabulous elements carry the main content load of the novel. The entire first part is devoted to the story of the collapse of the usual world of Gotsyk, his awareness of the spiritual crisis, the culmination of which is the departure of the mother from the household in search of new work opportunities. Since then, the protagonist clearly formulates the dichotomy of his own world: the space of the novel is divided into two components – «here» and «there» – marked by parental patterns. «Here» – father, work, pigs, «there» – mother, borsch, wealth, sea.

The second part has some bright fairy tale features: the worlds «here» and «there» are associatively associated with the world of the living, orderly, recognizable, structured, and beyond the world, illusory, chaotic, chthonic. Thus, the first «escape» from his father, when the hero does not go beyond the country interpreted as «his» space, ends with a spiritual crisis. But the exit from the usual world – a journey through Europe – changes the hero, reconciles him and his father, and with himself. This allows the hero to create his own cosmogony in the center of which is the earth (read Ukraine) and the natural course of time.

**Key words:** fairy-tale journey; twinning; locus; trickster; parental patterns.