

Ірина Борисюк

УДК 821.161.2-1

МІФОЛОГІЧНІ МОТИВИ Й ОБРАЗИ У ЗБІРЦІ “АБРИКОСИ ДОНБАСУ” ЛЮБОВІ ЯКИМЧУК

Статтю присвячено аналізу міфологічних мотивів та образів у збірці “Абрикоси Донбасу” Любові Якимчук. Стратегія репрезентації міфообразів і міфосюжетів передбачає як актуалізацію традиційних міфологічних мотивів, так і авторське міфотворення та міфологізацію повсякденного досвіду. Міфологія жіночого закорінена не тільки у глибинний культурний символізм, а й у тілесну чуттєвість.

Ключові слова: Любов Якимчук, міфологічний сюжет, міфологічний образ, міфологізація, тілесна чуттєвість.

Iryna Borysiuk. Mythological motives and representations in “Apricots of Donbas” poem collection by Liubov Yakymchuk

The article offers analysis of mythological motives and representations in the collection of poems “Apricots of Donbas” by Liubov Yakymchuk. The strategy of representation of mythological plots and motives includes actualization of traditional mythological motives as well as author’s mythmaking and mythologization of everyday experience. Mythology of feminine is rooted not only in deep cultural symbolism, but also in body sensuality.

Key words: Liubov Yakymchuk, mythological plot, mythological representation, mythologization, body sensuality.

Остання збірка Любові Якимчук є передусім спробою вербалізувати жіночий досвід у нескінченній множині ситуацій та емоцій: ідеться як про екзистенційне переживання смерті, любові й материнства, так і про занурення в тілесну

достеменність мовлення, події, ландшафту, тексту. Міфологія жіночого занурена в історію, ландшафт і тіло. Так, історія сприймається не тільки як актуальна подієвість, а й як усвідомлення радше універсально біологічної, ніж унікально родової, як у В. Герасим'юка чи М. Лаюка, повторюваності екзистенційних ситуацій. Ландшафт осмислений не як статика рель'єфу, а як динаміка протистояння людського / природного, а тіло проговорене як нестійка рівновага меж (найчастіше – як самовияв через взаємодії і стани). Йдеться тут не тільки про переважання жіночих міфологічних образів, а й про специфічно жіночу оптику, здатну відобразити об'єктивованій тілесний досвід смерті, любові, материнства. Щодо стратегії оприявлення в тексті міфологем і міфосюжетів, то бачимо домінування трьох основних тенденцій: 1) актуалізація традиційних образів і міфологем; 2) авторське міфотворення; 3) міфологізація повсякденного досвіду.

Традиційні образи й міфологеми в ліриці Л. Якимчук найчастіше пов'язані зі стихіями землі й води, що акумулюють у собі екзистенційний досвід смерті, насилля, любові й материнства. Насилля та нагла смерть – це не тільки війна, а й праця, що нічого спільного не має з побутовою вкоріненістю, а відображає радше межову ситуацію ритуального переходу: спуск у шахту пов'язаний з інверсією часу, поверненням до материнського лона землі і глибше – до археологічного шару пам'яті. Земля в “Абрикосах Донбасу” не так утілена у взаємозумовленості розквіту і згасання материнської потуги природи, як підземна стихія відчуженої людської праці, що вбиває своїх adeptів: “Зачекай! / Ця шахта ковтне тебе...” [4, 23]. “Донбас стає тілесним – впливає на тіло, руйнує тіло, поглинає і розчавлює тіло у глибині своїх шахт”, – зазначає О. Павлова [3]. Власне природний ландшафт Донбасу залишається непроявленим, оскільки на площинність “неголеного степу” накладається, з одного боку, зумовлений перепадом висот і глибин рукотворний рель'єф териконів, відстійників, заводських труб, а з другого – уявні картини історичного (половецькі баби) й доісторичного (гігантські папороті) минулого. Осмислення світу крізь тіло (взаємозв'язок макро- й мікрокосму) – вже не метафора, а буквальне розширення людського тіла до меж завойованого працею простору: “І знаю тільки я одна / Що посеред степу терикон – / Це корки від пляшок / Які тато випив / І попів від сигарок / Що викурив тато” [4, 17]. Ба більше, в “Абрикосах Донбасу” йдеться не так про землю, як про підземелля й пов'язані з ним усі можливі конотації: пекло (“Якщо [...] скупатися в отруйних водах / Відстійників / Куди спускають юшку / Від оцього мого борщу / Якщо залізи на терикон / І провалитись йому під ковдру / Точніше – в пряму кишку...” [4, 19]), тридев'яте царство, куди фольклорний герой вирушає на пошук дару-цінності (“Мое здоров'я кепське / Але жаліти мене не треба / Я дістаю траву, але не якусь / А кам'яну / Із-під землі / Із-під неба...” [4, 25]), потойбіччя померлих предків, у якому пам'ять землі стає відбитком папороті на шматку кам'яного вугілля (“Колись тут було море / Росла гігантчна трава / І на ній колихалися ангели” [4, 25]). На найглибшій глибині цього підземного світу залягає море (і не тільки тому, що “...стоїть у шахті / По коліна у воді / Мій тато” [4, 16]), яке твердне до солі і сліз, концентрується у шматках вугілля, будучи одночасно й собою, і пам'яттю про себе, адже під землею час ущільнюється, закільцьовується, лягає шарами, наче палімпсест. Стихії землі й води в донбаському підземеллі переходять одне в одне, змінюють властивості: вода твердне, а підземелля набуває плинної непередбачуваності води. До того ж підземна вода не тільки чистий концентрат солі (вугілля), а ще й смердюча водойма пекла: “Хоч жінок

не беруть у шахту – / Але беруть на фабрику / Вуглепереробну / І я мию вугілля / Ніби мила би коси...” [4, 18].

Підземна шахтарська смерть пов'язана з еротикою та материнством – символічним актом занурення: “Він занурився в неї – три... / І повні руки вуглин / Потягнули на дно / Підземного моря...” [4, 24]. Померлий одночасно й коханець (“Вона народить тобі мертве море / Її талія не шістдесят / А груди обвисли до пояса / не заходь у неї” [4, 23]), і дитина (“Можеш не повернутися / Мов дитина в матері / Яка не хоче народжувати” [4, 23]), а земля – і коханка, і мати, і хтонічне чудовисько, що оберігає таємницю життя та смерті (“А там десь високо / Стоїть терикон / Гарчить терикон / як дракон / Як сфінкс / Що захищає свого Тутанхамона” [4, 17]). Земля тут, як й у традиційній міфології, є осердям і смерті, і життя; надмірність рослинного буяння обумовлюється нещадністю смерті, загиблі шахтарі повертаються на поверхню абрикосовими деревами. Традиційний мотив метаморфози Любов Якимчук вибудовує, вдаючись до характерних для її поезії вербальних аналогій і (або) синестезійних асоціацій. В “Абрикосах Донбасу” оранжеві плоди візуально асоціюються з шахтарськими касками як полюси опозицій живе / мертве, природне / людське, універсальне / унікальне; абрикоси приходять по смерті людей, а загиблі нагадують вирвані з корінням абрикоси. Білий абрикосовий цвіт зіставляється з міфологічно жіночим, символізуючи не так красу жіночого тіла серед смороду і бруду вуглепереробного заводу, як прописану через модус праці перверсивність ситуації, коли водна (“Моя стихія водна: / Це – не тільки зробити чай / Чи помити посуд – ні! [...] І я мию вугілля / Ніби мила би коси...” [4, 18]) й рослинно-земна (“Я вугілля подрібнюю / наче ріжу картоплю” [4, 19]) іпостасі жіночого божества стають причетними до профанації сакрального дійства, пов'язаного з чистотою вод і святістю земних плодів. Перебуваючи в межах циклічного міфологічного часу, символіка “Абрикосів Донбасу” пов'язана з оприявленням родинної пам'яті в зримих і промовистих образах: “Абрикосові дерева розпростерли руки до неба / абрикоси одягнули жовтогарячі каски / І тепер, коли їси абрикоси / Всередині – вуглина / Кінець казки” [4, 24]. Саме розказування як вияв стратегії комунікативної пам'яті ув'язує в єдиний сюжет історичне й актуальне, природне й людське, надаючи сенсу подіям і вбудовуючи позірно випадкове в ієрархію глобального порядку. Хтонічна міфологія шахти, що вимагає людських жертв, вбудовується в циклічність підземної смерті й відродження в рослинному тілі. Катастрофа наглої смерті є частиною перверсивного людського часопростору, натомість рослинне буяння належить до спонтанно природного, що впечатаного у шматок вугілля папороттю натякає на плинність і недовговічність людської історії. Саме тому в квінтесенції земного – вугіллі – є не тільки текуча пам'ять води, а й легкість повітря, що вивільняється з кольоровим димом донбаських заводів: “І тепер кожна шахта – / Це книжка / З ангельськими словами / Сторінки якої / Горять у пічках...” [4, 26]). І безтілесність диму, і ваговитість вуглин в абрикосових плодах стають метафорою слова, що надає сенсу позірній безсюжетності повсякдення, зшиває в єдиний наратив розрізнені клапті подій і вражень і, що важливіше, забезпечує тяглість людської пам'яті.

Традиційна міфологія води в циклі “Плавання” відображає характерну для лірики Л. Якимчук розмитість між стихіями й елементами та їхню взаємопроникність. Тому вода в її поезії – і море, і дощ, і пара, і підземна течія Полтви, і дзеркальна поверхня; всюдисущість та всепроникність води зближує її зі стихією повітря: “коли була однією клітиною і не мріяла / про море / цей другий берег мого повітря” [4, 151]. Якщо запечатані у вугіллі ангельські

слова є метафорою родинної пам'яті, то різні іпостасі води є втіленням пам'яті індивідуальної, плином спогадів і множиною самоозначень: героїня Л. Якимчук ніби дошукується власної зруйнованої цілісності (“так я стала розрубаною / на себе і себе” [4, 152]) у спробах ототожнення різночасових себе нинішньої (“вух стало двоє / а я одна / одна друга / як одна сестра / чи одна море” [4, 153]) й себе колишньої (“була з ним одним цілим / одною першою / а може, другою / а може, сестрою / але одною” [4, 151]). Така індивідуальна пам'ять є не вербалізованою, а чуттєво-тілесною пам'яттю клітин, що сталактитами вростають у пам'ять роду і пам'ять ландшафту. На це натякає плин асоціацій, що ув'язує в єдину символічну систему море, вухо, розрубану надвоє мушлю, перлину, лабіринт, дихання й іманентну роздвоєність людини в часі. Особистісна історія вкладається у вавилонський міфосюжет боротьби двох поколінь богів, коли бог Мардук розрубує навпіл свою матір Тіамат, богиню водної стихії і хаосу, що набула подоби річкового моллюска-черепашки [2, 505]. Сумірність тіла людини та тіла світу – це передусім сумірність ритму: морські хвилі й людське дихання (зримі образи часу) зливаються й гаснуть у центрі спіралі, що є одночасно мушлею і людським вухом, тим самим розпочинаючи новий виток існування, вже в іпостасі розтятої єдності (“духає / дихає / духає / дихає / дух / потух-ли / дуги / і тут підводні мисливці / занурилися в море грубо” [4, 152]). Мить символічної смерті пов'язана з болючим усвідомленням самототожності (“так я стала собою / тобто Любою” [4, 152]) й одночасною втратою цілісності; отже, екзистенційна проблематика трагічної неповноти буття проговорюється через метафору тілесної фрагментарності.

Вода як межа (між небом і землею, між світом живих і світом померлих) оприявнюється через концепти дощу та дороги. Історію Одиссея й Пенелопи поетеса знову ж таки переосмислює з кута зору динаміки ритму – динамічною тут є не тільки Одиссеєва подорож, а й Пенелопине чекання: “поки ти плаваєш тими білими хмарами / очима чіимись синіми / я плаваю чи то відчаєм / чи то якимись морями / але не тими / що й ти” [4, 150]. Множинність подій як символічну доміную подорожі протиставлено множинності станів, що відбиває особистісне сприйняття часу (“розливаюсь дощами, піднімаюсь парою / і нашим сином...” [4, 150]). Взаємозумовленість часопросторового передано як синхронне звуження простору (широкий світ обмежується квадратом кімнати, простір якої водночас розпадається на окремі речі – “і стелі тиснуть кольорами пастельними / і постіль постить, і моя спідничка / стає очима...” [4, 150]) і згасання розхитаного часового ритму, переданого поступовим скороченням кожного наступного рядка. Найвідповіднішим символом такого звуження кіл, часопросторового згортання є вухо-мушля, як у вірші “Зябра”. Проте в “Пенелопі” цей момент передано як метафору “випаровування” води: моря переходять у дощ, потім у пару, щоб нарешті стати пустелею – “потопом / топлюся / сохну пустелею” [4, 150]. Так акцентовано міфологію жіночого як водного, змінно-плинного; вода, крім того, є не тільки метафорою часу, а й другим членом в опозиції чоловіче / жіноче, небесне / земне. Відповідно до традиційної міфології дощ є символом шлюбу Неба та Землі, проте в ліриці Л. Якимчук сюжет священної ієрогамії переосмислюється як апокаліптичний: “і коли останній птах / відлітає в останнього птаха – / доходить цей тяжкий дощ / що іде, як на плаху / в гумових чоботях / парах / шшш / дощ стає прахом / шшш” [4, 148]. Порізане на смуги небо, що дощем падає на землю, – символ граничної фрагментаризованості світу. “Дощ стає прахом” Л. Якимчук тут може бути зіставлено хіба з Герасим'юковим “Твій Бог задихнеться

ополудні”: особистісно-людська трагедія, явлена в ліриці вісімдесятників, стає глобальною екодрамою в поезії десятичників, а закоріненість пов’язується не тільки з культурною пам’яттю роду, а й із клітинною пам’яттю місця, що потерпає від людської сваволі (руйнування ландшафту шахтами символічно тотожне руйнуванню його війною, адже єдиним способом взаємодії людини з місцем є його опанування, підкорення).

Авторське міфотворення в ліриці Л. Якимчук пов’язане передусім з осмисленням війни, про що свідчить цикл “Ням і війна”. Міфологія Няма – це міфологія тілесної материнсько-жіночої мови, роздвоєної на безмовну реальність біологічно-клітинного, інстинктивного й емоційну причетність голосу, що не так розповідає, як виповідає. У циклі про війну маємо справу не з нарацією, а з афектом, що позначає цілісний, не розчленований рефлексією досвід існування у зруйнованому світі. У цьому світі простір сплющується (вибухи урівнюють висоти й западини рельєфу), геометризується до прямокутників стін і стелі, кольори вицвітають і блякнуть до двох-трьох найбільш контрастних (О. Павлова зазначає, що “художнє оформлення книжки нагадує плакати 1930-х, де контрастують всі відтінки сірого і яро-червоний” [3]), слова розпадаються на звуки й літери (цикл “Розкладання”), а емоції набувають тієї фундаментальної амбівалентності, злитості страху й бажання, яка буває в немовлят. Безпосередність дитинного в міфологічній постаті Няма виявляється рівноцінно як у його іграх із “танчиками” й гарматами, так і в пошуку мами. Адже Ням – це той, хто придумує ворогів, і той, хто боїться, той, хто скидає на місце бомби, і той, хто ховається під ковдру. Олеся Мамчич пише про нього: “Дивна істота, частково дитина, частково солдат, частково сама війна, що ось народилася “п’ятдесятого жовтня”, і ось дорослішає на наших очах” [1]. Онтологічне сирітство в циклі про Няма є принципово неподоланим, оскільки фактично означає самозамкненість людини в емоційній шахті з дитячих страхів, дорослої розгубленості, болю та перекладеної провини, шизофренічну ілюзію Іншого Я, відповідального за колапс світу. Міфологічна постать Няма фактично не виявлена в часі усвідомленою інакшістю власного Я, а об’єктивованим образом винного, призвідця, який не відає, що творить. Цей Ням наділений самостійним існуванням, як немовля поруч із матір’ю, тому навіть суто формально він є не мною, а Іншим: “Вони не нас летять бомбити, / не нас! але ми ховаємось замість тих / до кого вони адресовані” [4, 36]. Виокремленість неоднорідного внутрішнього вмісту (Ням як об’єктивовані страх, провини і жорстокість) радше нагадує алегорію, проте наявність сюжетних та образних лейтмотивів впосаджує постать Няма у площину міфологічного. До образних лейтмотивів належать червоні невиспані Нямові очі, його зв’язок із водою (риб’яча луска, душ, дощ, склянка з водою), часом (годинники, годинникові стрілки, безсоння, дати) і їжею, а до сюжетних лейтмотивів – гра, називання й письмо.

Постать Няма тісно пов’язана з міфологією часу, осмислення природи якого загалом вельми характерне для лірики Л. Якимчук. З одного боку, є гомогенність часового потоку, що виявляється в суцільному триванні безсонних годин (“і новий день не приходять / бо думки не лягали / і старий день не закінчується / бо думки не лягали / два місяці було ввімкнене світло” [4, 41]) – їх символізують червоні Нямові очі. З другого боку, існують розриви і зсуви часопросторових масивів, і крізь ці розриви просвічує міфосвіт, що його неможливо зафіксувати у слові, крім хіба фольклорного слова замовлянь-казок-небилиць: “Ням пам’ятає, як він народився: / п’ятдесятого жовтня / коли солов’ї відлітають

у вирій / і випадає перший сніг” [4, 44]. У будь-якому разі лінійність часу руйнується, і на вербальному рівні це виявляється у знесенсовленні часових ознак, коли осінь тотожна зимі з весною, а день тотожний ночі: однорідний, одномірний час війни заступає негомогенний різноякісний час миру: “годинник хреститься і вже не диктує час” [4, 48]. Міфологія води пов’язана з руйнуванням суб’єктності: занурення в материнське лоно води означає те, що людина втрачає здатність діяти і стає тією, над ким діють. Байдуже, що вода може бути репрезентована не у своїй тотальній стихійності (море, потоп), а у знаках належності до “домашнього” людського світу (душ, склянка води, кава, молоко), адже ці знаки хатнього простору стають загрозливо чужими, віщуючи смерть чи зникнення: “Я хочу знову в маму, я хочу знову не народитися / кава / але вона, як і я без молока, без молока довго-довго триває” [4, 30]; “Спрямовує гармати на всі сторони світу / запиваючи молоком з матиної циці” [4, 33]; “Я зник сьогодні вранці / коли сонце ще не вставало / не залишив ні слів / ні поцілунку на наших вустах / а тільки записку білого простирадла в кімнати / розгорнуту / пішов душ і чорнила на ній потекли під твоїми очима” [4, 38]; “Потім Ням захинькав / думав про самогубство і викинувся зі склянки” [4, 44]. Часовий хаос – це передусім інверсія часу, втілена в метафорі смерті як повернення до материнського лона, материнських підземних вод (на схожу символіку натрапляємо в “Абрикосах Донбасу”).

На сюжетному рівні міфообраз Няма пов’язаний із грою, називанням і письмом, що не випадково, адже в цьому виявляється спроба авторки осмислити війну крізь призму профанації сакрального. Будь-яка космогонія передбачає творення та називання твореного верховним божеством чи божествами, натомість діяльність божеств-антиподів пов’язана не так із руйнуванням (таку роль виконує Шива у трійці індуїстських божеств [2, 643]), як з альтернативним творенням. І якщо в багатьох міфологіях постать трикстера, що пародіює дії верховного божества й так зумовлює появу речей непотрібних і навіть шкідливих, трактується поза межами парадигми “добро / зло”, то у християнстві постать Сатани як Божого суперника вписується в сюжет апокаліптичної боротьби між добром і злом (див. [5]). У ліриці Л. Якимчук Ням набуває рис божества, що творить, одночасно омовлюючи її, нову реальність – реальність війни: “Ням сидить і перемикає кнопки пульта від телевізора / читає словник нецензурної лексики / дає речам імена зі словника / ламає лялькам руки-ноги / кидає солдатиків до комину / і вони горять синім полум’ям / танчики виставляє посеред кімнати / спрямовує гармати на всі сторони світу” [4, 33]. Характерно, що війна в ліриці Л. Якимчук – не так акт знищення створеного світу, як процесуальність моторошної гри, котра забезпечує своє нескінченне тривання. Називання речей у породженому війною світі – це інверсія священного омовлення суцього, прокручування його у зворотному порядку, що здійснюється поза межами конвенційних смислів: йдеться не тільки про “нецензурну лексику”, а й про розпад слова на складові, окреслення його виворітної сторони у процесі розпаду-розкладання (так, МАРШ зв’язаний зі ШРАМом як причина з наслідком). Відтак і письмо стає слідом, хистким спогадом, тінню смислу: “Після моєї смерті / не залишиться моїх віршів – / читатимуть самі репродукції” [4, 52]. Ба більше, якщо письмо осмислюється як письмо-для-когось, то його затирання-зникнення є знаком розірваної комунікації: “Моя листоноша мила / почала писати мені листи / це останній апостол у світі / що знає всі літери” [4, 47]. У глобальному сенсі йдеться не тільки про смерті й втрати, а й про знищення війною світу як тексту, що має

власну внутрішню логіку й чітко видимі зв'язки між речами, тому паралель зі словом, з якого випала половина літер, виявляється якнайдоречнішою (якщо в ліриці Ю. Позаяка чи В. Неборака розпад слова на літери означає банкрутство радянського дискурсу, то Л. Якимчук ідеться передусім про адекватність мови зруйнованому світові).

Міфологізація повсякденного досвіду в ліриці Л. Якимчук здійснюється передусім через виявлення символізму буденної мови: це може бути прийом, що його М. Толстой назвав етимологічною магією (постання міфу чи обряду внаслідок вторинної етимологізації слова), ковзання між буквальним і переносним значенням слова, пошук спільного сенсу через співзвуччя слів або сприйняття довколишньої реальності як тексту, явленого через знаки і символи. Прикладом останнього може бути “Це не чек, це вірш” із його сюрреалістичним “Будьте ЛЮБ” на чекові з “Сільпо” [4, 79] як натяк на омовлення світу у процесі його становлення, виявленого в містичній незавершеності імені. У геніальному вірші “Гусінь” робота з прямим і переносним значенням слова уможливорює постання в лапідарності останнього рядка граничного точного й достеменного міфообразу гусені, що “дожирає їхнє зелене місто” [4, 85]. За прописуванням сюжету, пов'язаного з танковою гусінню (вторгнення, війна, з'валтування і смерть), проступає тло природно-біологічного, проте ця позірна природність вписана в парадигму руйнування-знищення (“її пальці тремтять на вітрі / як осінні листочки” [4, 84]), адже гусінь тут – передусім зелень, яку вона пожирає. Злиття буквального (гусінь-комаха) й метафоричного (танкова гусінь) породжує моторошний міфообраз тотальної, повільної й неунікної смерті. Посилення ентропії в охопленому війною світі передано за допомогою інверсії фольклорного прийому зменшуваних чисел. Так, якщо в замовляннях і казках використовується зворотний відлік (наприклад, у замовляннях на знищення бородавок), то Л. Якимчук вдається до символіки збільшених чисел (двоє, дев'ятеро – це неозначено-особове “вони” ворогів-гвалтівників). Пов'язана з війною травма – це не тільки насилля і смерть, а й травма родинно-жіночого, об'єданого спільно пережитим жахом: обручку, що падає з руки матері, ховає в рот дочка. У цьому символічному жесті – трагічний досвід замовчаної травми, але також і тривання пам'яті, і збереження, попри війну і смерть, людського, родинно-соціального.

У вельми своєрідний спосіб вдається поетка до прийому вторинної етимологізації у вірші “Розкладання”. Проте якщо фольклорний текст ґрунтується на появі нового означеного при сталому означнику, то Л. Якимчук змінює й означник, розтинаючи слово на складові: “не кажіть мені про якийсь там Луганськ / він давно лише ганськ / лу зрівняли з асфальтом червоним / мої друзі в заручниках – / і до нецька мені не дістатися / щоби витягти із підвалів, завалів та з-під валів” [4, 76]; “Первомайськ розбомбили на перво і майськ – знову маятись, наче вперше” [4, 76]; “а де бальцево? / де моє бальцево?” [4, 77]; “і я більше не Люба / лише ба” [4, 77]. Йдеться тут не тільки про адекватність мови омовленій реальності війни, а й про роботу мови, що негайно зшиває розірване до купи через прокреслення мовних асоціацій: так, “до” Донецька стає приименником, “де” Дебальцевого – прислівником, а Первомайськ розпадається на два окремих, проте пов'язаних контекстуально слова. Отже, “розкладання” слова виявляється мовою, що якнайточніше відбиває реальність смерті й руйнування: “про війну не буває поезії / про війну є лише розкладання / лише літери / і всі вони – rrr” [4, 76]. Та найпромовистіші метаморфози відбуваються з іменем поетки, адже розрив слова уможливорює

прокреслення зв'язків з іншими поезіями – вже згаданим “Це не чек, це вірш” (ЛЮБ) і “Баба” (баба бах). “Люба” розпадається на любов-життя і старість-смерть рівно посередині слова так само, як охоплений війною український Схід – на руїни та довоєнні ландшафти та топоси.

Розмаїття міфологічних стратегій в ліриці Л. Якимчук зумовлене як зверненням до традиційних міфологічних сюжетів та образів, так і застосуванням авторського міфотворення. Мовна достеменність її поезії визначається роботою з пам'яттю (актуалізація етимології) і зі звуковою тканиною слова. Міфологія жіночого закорінена як у глибинний культурний символізм (міфологема “жінка – земля”, жіноча природа смерті, взаємозамінність водного і земного тощо), так і в унікальність безпосереднього тілесного досвіду: це пам'ять тіла, пам'ять роду і пам'ять місця.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Мамчиш О.* Вірші про війну Любові Якимчук – Режим доступу: <http://starylev.com.ua/club/article/virshi-pro-viynu-lyubovi-yakimchuk> – Назва з екрана.
2. *Мифы народов мира.* Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. Токарев С. А. – М.: НИ “Большая Российская энциклопедия”, Олимп, 2000. – Т. 2. – 720 с.
3. *Павлова О.* Донбас мовою тіла. – Режим доступу: <https://f0qus.wordpress.com/2015/08/11/abrykosy/>. – Назва з екрана.
4. *Якимчук Л.* Абрикоси Донбасу. – Львів: “Видавництво Старого Лева”, 2015.
5. *Hude L.* Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art. – New York: North Point Press, 1999. – 417 p.

Отримано 30 листопада 2015 р.

м. Київ