УДК 821.161.2.09(092)"20"

**Тематичний розділ:** Події, огляди, рецензії

***М. В. Маркова***

кандидат філологічних наук, доцент,

завідувач кафедри романської філології та компаративістики

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

**ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИЙ НЕОМІФ ВІКТОРА ВИННИКА**

**(КРИТИЧНИЙ ОГЛЯД КНИГИ «90/60/90»)**

*У пропонованій статті здійснено спробу критичного огляду книги відомого українського рок-музиканта, фронтмена популярного гурту «МЕРІ» Віктора Винника «90/60/90». Стверджується, що вона створена в руслі постмодерної художньо-філософської парадигми, позаяк корелює з усіма основними маркерами постмодерністського художнього твору (перегляд сталих понять, законсервованих суджень, концепцій, тез, дефініцій, що стосуються насамперед 90-х рр. минулого століття; поліцентризм та плюралізм на всіх рівнях художньо-естетичної цілісності твору; ігнорування причинно-наслідкових зв’язків при його конструюванні; орієнтація на масового читача; гіперрецептивність / інтертекстуальність / палімпсестність; інтерес до історії та відповідно – особливий різновид історизму, т. зв. «віртуальний історизм»; принцип гри з текстом і читачем, застосування* *стратегії т. зв. «інтерактивного читання»; специфічний образ оповідача, який, переповідаючи різні історії, постійно підкреслює суб’єктивність показу, відносність своїх оцінок; типові постмодерністські мотиви й образи (бібліотека, лабіринт тощо); змішування різних стилів і жанрів (оповідання, оповідання в оповіданні, новела, міф); колажування та монтаж різного роду художніх елементів; пародія, іронія / самоіронія, пастиш; текст не дає відповідей на порушені автором запитання).*

*Розглянуто також жанрову природу книги «90/60/90» і у звʼязку з цим порушено проблему співвідношення реміфологізації ХХ ст.,* *викликаної загальною кризою західноєвропейської культури, розчаруванням у філософії позитивізму й ідеях соціальної еволюції й прогресу, та сучасної постмодерністської літератури. Доведено, що твір Віктора Винника виявляє риси неоміфу (циклічність часу та ідеалізація минулого; поділ простору на сакральний і профанний, «верхній» і «нижній»; присутність у тексті архетипних образів (пекло, рай, учитель), мотивів (подорож, пошук, ініціація тощо) і символів (наприклад, ламбада, китайський пуховик, чеський сервіз), іронічно переосмислених у світлі постмодерністського світобачення та поетики постмодерністського письма).*

***Ключові слова:*** *архетип, іронія, міф, постмодернізм, хронотоп, «90/60/90».*

Книга відомого українського рок-музиканта, фронтмена популярного гурту «МЕРІ» Віктора Винника «90/60/90» створена в річищі т. зв. «літератури факту», дослідження якої у вітчизняному літературознавстві набувають сьогодні особливої актуальності, позаяк оперують такими сучасними науковими категоріями, як «пам’ять», «наратив», «ідентичність» тощо. Написана вона, за словами автора, ще десять років тому [6], що створює своєрідну подвійну рецептивну перспективу – з одного боку, спогади митця про 90-і рр. минулого століття були текстово зафіксовані на початку 2000-х рр., з іншого ж – цей текст сприймається вже з позицій сьогодення.

Ще знаний німецький філософ доби романтизму Фридрих Шеллінґ писав, що митець завжди «вкладає у свій твір, окрім того, що явно входило до його задуму, ніби підкоряючись інстинкту, певну безкінечність» [10, с. 279]. У випадку В. Винника, як ми спробуємо показати далі, цією несвідомо вкладеною у твір компонентою виявилася складна постмодерна ментальність. Давно стало аксіомою твердження про те, що постмодернізм – це не мистецький напрям, не культурна тенденція, а, перш за все, – специфічний тип мислення, світогляд сучасної епохи. Виходячи з цього, у науковій літературі постмодернізм трактується як «оригінальне сприйняття буття, що виражається у тексті» [12, с. 248].

Художні особливості постмодерністських творів уже набули доволі широкого наукового осмислення, як у західному, так і в українському літературознавстві. Здебільшого теоретики постмодернізму у літературі наголошують на таких основних його ознаках: 1) перегляд сталих понять, законсервованих суджень, концепцій, тез, дефініцій; 2) поліцентризм, плюралізм та амбівалентність на всіх рівнях художнього твору; 3) ігнорування причинно-наслідкових зв’язків при його конструюванні; 4) орієнтація на масового читача, поєднана із вишуканими естетськими та семіотичними ідеями; 5) гіперрецептивність / інтертекстуальність / палімпсестність; 6) інтерес до історії та відповідно – особливий різновид історизму, т. зв. «віртуальний історизм»; 7) принцип гри з текстом і читачем; 8) образ оповідача, який, переповідаючи різні історії, підкреслює суб’єктивність показу, відносність своїх оцінок; 9) типові мотиви й образи: бібліотека, карнавал, лабіринт, божевільня, хаосмос (хаос + космос); 10) змішування різних стилів і жанрів, колажування та монтаж різного роду художніх елементів; 11) пародія, іронія / самоіронія, пастиш; 12) текст не створюється згідно з попередньо запланованою структурою і не передбачає апріорної мети, не дає відповідей на порушені запитання [4; 8; 9].

Про експлікованість деяких із цих характеристик у книзі «90/60/90» писав уже автор передмови до неї – С. Грицюк: «…текст тим і цікавий, що, окрім *змалювання епох*, у яких жив співак, у книзі дуже багато приватних історій. А ще – хорошого *почуття гумору і самоіронії*. Взагалі «90/60/90» наділена певною *кінематографічністю* (курсив наш – М. М.» [2, с. 6 – 7]. На нашу ж думку, абсолютно всі вони так чи інакше актуалізовані у тексті В. Винника.

Почнемо з того, що головним героєм твору, який аж ніяк не претендує на надвисоку художню вартість, є молодий художник, а це – один із характерних образів елітарної літератури (хоча, звісно, й не винятково). Розповідаючи у своїх численних інтерв’ю про історію створення книги, автор наголошує, що хотів із її допомогою змінити клішоване розуміння 1990-х років як «лихих», розвінчати цей поширений стереорип [6]. Для самого В. Винника – це надзвичайно щасливий час дитинства і студентської юності, теплу атмосферу яких він і намагається донести до своїх читачів: *«…надворі був початок 90-х... Часи, про які зараз прийнято говорити як про застій, розруху і т. д. Часи, про які зараз знімають фільми, де у головних ролях неодмінно фігурують благородні і не дуже розбійники. Але, попри все, ці часи стали фінішною прямою тисячоліття, було відчуття, наче щось зміниться, а головне – була надія…»* [1, с. 45].

Текст побудований за асоціативним принципом, у ньому немає яскраво виражених зав’язки, кульмінації чи розв’язки, певного смислового центру, а сам наратор, насправді чи навмисне, час від часу навіть забуває, про що веде мову: *«Про що це я?.. А, про посвяту!»* [1, с. 50]. Тим самим реалізовується постмодерністська стратегія «інтерактивного читання», коли автор залучає читача до гри з текстом, змушуючи його додумувати та завершувати той чи той фабульний епізод: *«…що іще може наблизити підлітків до дорослого життя, тим більше в такій країні, як наша?»* [1, с. 34], *«…ну про що можна думати в шістнадцять-сімнадцять літ?..»* [1, с. 35], *«Посвята переросла у дискотеку, а дискотека переросла у…»* [1, с. 52], *«А чим можуть і хочуть займатись молоді хлопці та дівчата?»* і т. д.

У книзі досить багато і прямого (цитати у лапках, як то *«зоряна ніч кинула клич по горах…»* [1, с. 88], *«Я на тебе, как на войне, а на войне, как на тебе»* [1, с. 103], *«так чесно, що пробило би до сліз»* [1, с. 117], *«Если к дверям не подходят ключи – вышиби двери плечём»* [1, с. 137], *«Если идти по шпалам – никогда не заблудишься»* [1, с. 143] та ін.), і непрямого (цитати без лапок, наприклад: *«Здавалося, якби цей чудом зцілений сказав, мовляв, встаньте і йдіть за мною, всі встали б і пішли…»* [1, с. 113]) цитування. Якщо ж, услід за фундаторами постмодернізму Р. Бартом, Ю. Кристевою, Ж. Дерридою та іншими, розглядати феномен тексту широко – аж до ототожнення свідомості і світу з текстом, то в такому випадку «90/60/90», безумовно, ще більш палімспестна й інтертекстуальна.

Тут маємо справу із явищем, коли «гіперрецептивність постмодерністської літератури поширюється не лише на власне літературні факти, але й на «життєвий матеріал»» [8, с. 51]. Аналізована книга сколажована з культурно-історичних реалій, асоціацій, фрагментів, серед яких, природно, найбільше тих, що мають стосунок до музики та малярства: «Джоконда», «Ходоки у Леніна» і мікеланджелівський «Давид», Пугачова і Челентано, «Beatles» і «Rolling Stones», «Doors» і «AC/DC», «Scorpions» i «Guns & Roses», «Metallica» і «Ненсі», Віктор Цой і «Брати Гадюкіни», «Pink Floyd» і Юрко Юрченко з усією «Територією А», а також режисер Станіславський, прозаїк Островський, педагог Макаренко, поет Шевченко і драматург Шекспір, Афродита і Фантомас, граф Монте-Кристо, Нострадамус і Данило Галицький, Дракула і Гагарін, стиляги, бітники і психоаналіз Фройда, культура племен апачі й навахо та ще безліч іншого.

Присутні в книзі й традиційні постмодерністські художні образи, зокрема бібліотеки (*«Для тих, хто щось пропустив: бібліотека – місце, де зберігаються книги, а також журнали і газети»* [1, с. 23]) та лабіринту. Останній функціонує у творі і як конкретно-чуттєвий образ (*«лабіринти общаги»* [1, с. 63]), і як алюзія (*«…столи виставлені у формі лабіринту, і якби давньогрецькому міфічному героєві довелось із нього вибиратись, думаю, ніяка нитка Аріадни йому не допомогла б»* [1, с. 42]), і як принцип композиційної побудови, позаяк книгу цілком можна витлумачити як блукання лабіринтами думок і спогадів автора.

Окрему проблему становить жанрове визначення твору В. Винника. Як зазначає Л. Зана, «у художньому просторі жанрова атрибуція творів виявляється непростим завданням. Жанровий синкретизм є чи не найбільш сталою ознакою сучасного літературного твору» [5, с. 114]. Текст книги розпадається на низку фрагментів, композиційно маркованих, проте ніяк не названих. Більшість із них жанрово тяжіють до оповідання, однак є й такі, які чітко виявляють риси новелістичного жанру – лаконічність, сконцентрованість змісту, динамізм, несподівану розв’язку (найбільш яскравий приклад – історія про те, як хлопці відводили додому п’яного чоловіка, котрий заснув на снігу прямо під вікнами їхнього гуртожитку) і навіть казки (приміром, розповідь про те, як головний герой помандрував до сучасної Баби-Яги – самогонниці за чарівним предметом – горілкою) та оповідання в оповіданні (оповідь про продавця чудодійного засобу із промовистою назвою «Х», який, своєю чергою, викладає власну життєву історію схвильованим учителькам). Загалом же, ми схильні окреслити цей жанровий синтез терміном, хоча й дискусійним, проте дуже містким – неоміф.

Питання співвідношення реміфологізації ХХ ст., викликаної загальною кризою західноєвропейської культури, розчаруванням у філософії позитивізму й ідеях соціальної еволюції й прогресу, та постмодерністської культури ще й досі остаточно невирішене у науковому дискурсі. Одні дослідники, як, наприклад, Н. Дев’ятко, постулюють принципову несумісність міфу та постмодерністського світогляду, незважаючи на те, що «міф і постмодернізм дуже схожі, структурно вони майже однакові» [3, с. 96]. Інші науковці, приміром,Т. Денисова та Д. Ларін, вбачають у творах постмодернізму неодмінну присутність ознак міфологічного мислення, потяг до архаїки, колективного позасвідомого, ще інші (Т. Бовсунівська, С. Ісаєнко) наголошують на постмодерністських трансформаціях міфу, відмінностях постмодерністського міфологізму від неоміфологізму модерного.

На наш погляд, якщо звернутися до архетипної природи міфу, то неможливо не констатувати його вплив на культуру будь-якого місця і часу. Як цілком слушно зауважує Н. Ліхоманова, такі «мотиви, як походження світу та його загибель, мотиви народження та смерті, пекла та раю, яким притаманна семантична бінарність, що являє собою універсальну формотворчу модель «початку» – «кінця», зумовлюють внутрішнє життя будь-якої літератури. Окрім цього, світова культурна традиція ґрунтується на наскрізних мотивах, що реалізують себе через трансформацію процесу дії в модель художньої творчості: мотив перевтілення, мотив пошуку чи мотив подорожі» [11, с. 12]. Ця ж дослідниця стверджує, що «такі архетипні моделі художнього мислення, як мотив подорожі, мотив пошуку, мотив лабіринту, мотив учня та учителя, у постмодерністському романі набувають нового наповнення, що зумовлене його теоретичними засадами» [11, с. 12]. Цілком очікувано віднаходимо їх і в книзі В. Винника – щотижневий шлях студента з Івано-Франківська додому, мандрівка із танцювальним ансамблем до Румунії, поїздка з музичною групою на фестиваль, кілька яскравих образів педагогів і самого автора у цьому амплуа, постійні пошуки молодим героєм нової музики і загалом пошуки самого себе та власного місця у світі. Особливо у цьому контексті хотілося б зупинитися на розповіді про концерт очолюваного В. Винником гурту в одному з карпатських сіл, оскільки вона якнайкраще демонструє постмодерністську рецепцію міфу, що полягає у його тотальному пародіюванні та навіть травестуванні.

Події розгортаються у вигляді подорожі до місцевості, невідомої героєві, яка постає екзотичною територією, сповненою несподіванками. Традиційно метою такої подорожі у міфах та художніх творах, побудованих за принципами міфу, є певний географічний пункт, що має сакральне (у цьому випадку – християнський табір) й історично-культурне значення (Карпати), тому шлях, що веде до нього, формує текстову структуру. І справді, автор надзвичайно детально змальовує, як гурт пересувався спочатку «Ікарусом», далі – ЛАЗом із його колоритними пасажирами, а ще пізніше – пішки та позашляховиком. При цьому мандрівка головного героя, відповідно до архетипної схеми, супроводжується низкою випробувань – елемент, що вказує на формування художнього твору за зразком обряду ініціації: спочатку голодні герої змушені вистояти перед спокусою свіжоспечених пиріжків, згодом потрапляють у доволі неприємну ситуацію непорозуміння з місцевими кримінальними авторитетами, а насамкінець змушені відіграти концерт в абсолютно непристосованих для цього умовах, тим самим пройшовши «бойове хрещення» як гурт.

Якщо в історії про християнський табір мотив ініціації радше іпліцитний, то ще в одному епізоді книги він – на поверхні. Маємо на увазі опис посвяти у студенти художнього факультету, який цілковито десакралізує традиційний міфологічний ритуал із його обов’язковими компонентами – фізичними випробуваннями, вживанням алкоголю чи психотропних засобів, пізнанням жінки, клятвами та обіцянками зберігати таємниці обряду: *«…зібрались ми в актовій залі в парадній формі з показово невимушеними виразами облич. В одному кутку зали наші колеги з другого курсу спорудили кошару зі столів, у яку і загнали нас під радісні вигуки присутніх. Після цього решту столів склали у формі коридору чи радше тунелю – два столи по боках і один зверху догори кришкою <…> раптом у залі згасло світло і з колонок, з яких до цього часу линула заспокійлива музичка, вирвались важкі трешові рифи у стилі Slayer. Наші кати зі старших курсів запалили свічки… і почалось… <…> Ми повзли коридором, смачно вдаряючись головами об кришки верхніх столів <…> Через кожні три метри нас зупиняли, верхній стіл забирали і треба було вставати на повен зріст. На таких кордонах стояли розмальовані дівчата-старшокурсниці, їхня місія полягала у тому, щоб запитати нас, чи за власним бажанням ми вступили, чи не маємо гріхів перед образотворчим мистецтвом і т. д. Після такої сповіді фурії зі старших курсів пропонували нам випити по півсклянки спиртового розчину, на чоло ставили печатку з літерами ХГ (худграф), і як бонус – затяжний і глибокий поцілунок. Коли коридор з усіма його постами було подолано, нас попарно підводили до худграфівської ікони – мольберта. Стоячи на колінах, ми цілували край дошки, конкретно захляпаної олійними фарбами, й повторювали слова клятви: «Я такий-то і такий-то, вступаючи у ряди, урочисто клянуся, обіцяю…»»* [1, с. 51 – 52].

Поряд із тим, лише проста присутність згаданих архетипних мотивів і образів не робить літературний твір міфом, наявність міфологем без прояву міфомислення в художньому творі не може бути підставою до висновків про його жанр як неоміф. Найпершою атрибутивною ознакою міфологічного типу мислення виступає своєрідне сприйняття часу і простору – т. зв. міфілологічний хронотоп. Міфологічний простір чітко структурований на сакральний і профанний. Перший у В. Винника співвідноситься з місцями, що пов’язані з творчістю і висотою – т. зв. «камчатка» (*«Атмосфера на «камчатці» була доволі романтична, труби рівномірно гуділи, по них іноді блукали щурі: одним словом, це був справжній острів свободи в бурхливому острові дорослішання»* [1, с. 130]) та гірська база у Ворохті, куди головному героєві постійно хочеться повернутися. Другий – із місцями, пов’язаними з алкоголем: квартира із символічним номером 66, де продавали самогон, а також кафе під назвою «Ватра», прикметно розташоване у підвальному приміщенні, тобто під землею (*«Особисто я ні на мить не сумнівався, що пекло виглядає приблизно так, як пивбар «Ватра»»* [1, с. 79]). Ще дві ключові у плані простору точки – студентський гуртожиток № 2 та приміщення університету. В обох випадках спостерігаємо вже описану вище профанацію міфу, позаяк перший виявляється місцем маргіналів (*«Тут знаходили притулок студенти, яких вигнали з усіх можливих і неможливих попередніх місць проживання*» [1, с. 69]), що автоматично віддаляє його від сакрального центру, а в другому – сучасному храмі науки – *«за часів Австро-Угорщини був бордель»* [1, с. 49].

Що стосується міфологічного часу, то він, перш за все, циклічний. На циклічність своїх стосунків зі школою вказує сам автор: *«…тоді я ще не знав, що через якихось п’ять років школа знову розкриє для мене свої теплі обійми* <…> *Вдруге я закінчив школу, як тільки вийшов з призовного віку»* [1, с. 44, 151]. Також за правилами циклічного міфологічного часу живуть студенти, котрі мають власний календар: *«Не секрет, що в усі часи студенти намагались жити весело: від сесії до сесії та й під час сесії також. І це правильно, бо життя треба наповнювати подіями! У нашому розумінні подіями вважались державні і релігійні свята, дні народження, початок і закінчення будь-якої справи, зміна пір року і т. ін.»* [1, с. 73].

Ще однією важливою ознакою міфологічного часу є його первинність щодо часу історичного. Міфологічний час – це час першоречей: перших людей, перших предметів, перших дій, перших вражень. Саме ця його риса особливо відчутна у тексті В. Винника. Так, автор зазначає, що у 1990-х рр. *«…все було нове і цікаве»* [1, с. 12], *«…тоді ми зовсім не відчували себе нещасними і обдуреними. Навпаки, все було нове, цікаве, а головне – все здавалося реальним!»* [1, с. 36 – 37]. У ці роки він полюбив музику, яку ще сприймав по-міфологічному недискретно (*«*…*тоді я ще вмів сприймати музику цілісно, не розкладаючи її подумки на аудіодоріжки, не порівнюючи і не аналізуючи. На жаль, чи на щастя, з часом це поволі минало – і минуло»* [1, с. 29]), купив першу гітару, написав першу пісню, слів якої сьогодні вже не пам’ятає.

У цьому ж контексті актуалізується і така характерна особливість міфологічного мислення, як ідеалізація минулого (загальновідоме гесіодівське протиставлення минулого «золотого» віку та сучасного «залізного»). Помітно, що описаний у книзі час автор сприймає як своєрідний «втрачений рай»: *«Своє покоління, –* розмірковує він, *– я вважаю значною мірою обдуреним… Не тому це кажу, щоб нас пожаліли, на це сподіватись нікому не доводиться. Просто ми росли і виховувалися в умовах, коли стосовно всього була якась ясність, хай на словах, хай уявна, але ясність»* [1, с. 36], *«…якщо в моєму житті щось важливе і відбувалось, то почалося воно у неоднозначних 90-х. Тобто дійсно вагомі речі, які мали вплив, трапилися на фініші тисячоліття, таки тоді»* [1, с. 11]. Щоправда, цілком не виключено, що така специфіка опису 1990-х рр. може бути зумовлена й особливостями людської пам’яті, позаяк, як стверджує О. Яворська, «суб’єкт пам’яті прагне реконструювати давні події, пригадати собі образи з минулого, його атмосферу й те, що сам відчував у ті чи ті моменти, хоч це не завжди можливо, оскільки в індивідуальній пам’яті суб’єкта одні образи зберігаються як цілісні, інші ж – як фрагментарні. У такому разі реконструкція образу неповна, що спричинене прогалинами в пам’яті наратора <…> Отож можна часто спостерегти, що реконструйоване в нарації пам’яті минуле привабливіше за актуальну дійсність» [13, с. 141].

Хоча, на наше переконання, «90/60/90» таки володіє всіма ознаками міфу, гумористично та пародійно переосмисленого у дусі постмодернізму, тому з усією певністю можемо назвати її неоміфом. Окрім специфічних часопросторових координат, є у ньому і свої секуляризовані надлюди (*«Двокасетний магнітофон і його похідні стали вінцем інженерної думки радянського та пострадянского простору. Я вже мовчу про плеєри – їх власники вважалися надлюдьми»* [1, с. 28]), дива (*«…за сприяння моїх друзів, яких Бог наділив більшими технічними талантами, ніж мене, ми примудрялися переписувати музику з касетних магнітофонів на мій бобінник «Комета». Як ми це робили? Зізнаюсь чесно: поняття не маю. Знаю лише, що у більшості випадків це не було передбачено технічними характеристиками агрегатів. Але комплект, до якого входив паяльник, каніфоль, припій і бажання змінити світ на краще, творив дива»* [1, с. 28]), численні символи (ламбада, чеські сервізи, китайські пуховики тощо), героїчні подвиги (*«Ситуація проста: автобусів мало – студентів багато. А раз так, то кожна поїздка перетворювалась на епічну битву»* [1, с. 64], *«За таких умов звичайний похід по хліб вважався геройським вчинком»* [1, с. 86]).

Книга закінчується так само несподівано, як несподівано увірвався в українську літературу її автор. І хоча на початку він і ставить питання *«Чому люди починають писати?»* [1, с. 9], як справжній постмодерніст, так на нього і не відповідає, уникаючи будь-яких остаточних істин. Ми також утримаємося від різного роду нав’язливих висновків, окрім одного – «90/60/90» таки варто прочитати, хоча б для того, щоб зануритися у невичерпну стихію іскрометного митцевого гумору та зробити такі висновки самостійно.

**Список використаної літератури:**

1. Винник В. 90/60/90 «Без імен». Львів, 2017. 236 с.
2. Грицюк С. Незабутий світ Віктора Винника. *90/60/90 «Без імен»*. Львів, 2017. С. 3–7.
3. Дев’ятко В. Постмодерн і природний міф: точки дотику і конфліктні ситуації. *Антропологічні виміри філософських досліджень*. 2012. Вип. 1. С. 92–98.
4. Денисова Т. Коротко про історію та теорію постмодернізму. URL: <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/posibnuku/185/5.pdf>.
5. Зана Л. До питання про вияв міфічного і міфологічного у художньому творі. *Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди*. 2014. Вип. 3 (79). Ч. ІІ. С. 114–121.
6. Зелена Н. Віктор Винник і його «90/60/90»: «Моя книга – це шматок щебеню в оборонному валі, який нині будуємо проти совка»!. URL: http://djerela.com.ua/news/truskavets/v-ktor-vinnik-yogo-90-60-90-moya-kniga-tse-shmatok-shchebenyu-v-oboronnomu-val-yakiy-nin-budu-mo-pro.
7. Ісаєнко С. Міф і основні структуроутворюючі принципи постмодерністських текстів. *Питання літературознавства*. 2004. Вип. 11. С. 52–56.
8. Ковбасенко Ю. Література постмодернізму: штрихи до портрету. *Acta Neophilologica*. 2009. Вип. XI. С. 45–67.
9. Ларін Д. Філософський наратив постмодернізму URL: <https://vseosvita.ua/library/filosofskij-narativ-postmodernizmu-20746.html>.
10. Литературная теория немецкого романтизма: документы / под ред. Н. Берковского. Ленинград : Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. 335 с.
11. Ліхоманова Н. Постмодерністська рецепція міфу (на матеріалі європейського романного досвіду ХХ ст.) : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 2001. 26 с.
12. Самохіна В. Комічне у постмодерністських художніх текстах ХХ – ХХІ ст. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2015. Вип. VІІ. С. 248–255.
13. Яворська О. Суб’єкт пам’яті та його наративні стратегії в мемуаристиці. *Молодь і ринок*. 2014. № 7 (114). С. 137–142.

***Markova M. Postmodern neomyth of Viktor Vynnyk (Сritical overview of the book «90/60/90»)***

*The proposed article attempts to make a critical overview of the book «90/60/90» written by the famous Ukrainian rock musician, frontman of the popular group «MERI» Viktor Vynnyk. It is alleged that it is created in the context of a postmodern artistic and philosophical paradigm, as it correlates with all the major markers of a postmodern artistic work (review of the consistent ideas, conserved judgments, concepts, abstracts, definitions relating primarily to the 1990ʼs; polycentrism and pluralism at all levels of the artistic and aesthetic integrity of the work; ignoring causal relations during its construction; orientation towards the mass reader; hyperreceptibility / intertextuality / palimpsset; interest to history and, accordingly, a special kind of historicism, the so-called «virtual historicism»; the principle of playing with the text and the reader, use of the strategy of the so-called «interactive reading»; the specific image of the narrator, who, telling various stories, constantly emphasizes the subjectivity of the show, the relativity of his assessments; typical postmodern motifs and images (library, labyrinth, etc.); mix of the different styles and genres (stories, narrative stories, myth); collage and installation of the various artistic elements; parody, irony / self-irony, pastiche; the text does not give answers to the question raised by the author).*

*The genre of the book «90/60/90» is also investigated, and in this connection the problem of the correlation of the remitiologization of the 20th century caused by the general crisis of Western European culture, disappointment in the philosophy of positivism and the ideas of social evolution and progress, and modern postmodern literature is raised. It is proved that the work of Viktor Vynnyk reveals the features of the neomyth (cyclical time and the idealization of the past; the division of space into the sacred and profane, the «upper» and the «lower»; archetypal images (hell, paradise, teacher), motives (travel, pursuit, initiation, etc.) and symbols (for example, lambada, Chinese down jacket, Czech service), ironically redefined in the light of the postmodern worldview and poetics of postmodernism).*

***Key words:*** *archetype, chronotope, irony, neomyth, postmodernism, «90/60/90».*