

Наталія Коробкова**НАЦІОНАЛЬНА Й ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКА
СПЕЦИФІКА МІФОПОЕТИЧНОГО СВІТУ РОМАНУ
“МАЙСТЕР КОРАБЛЯ” Ю. ЯНОВСЬКОГО**

Нам, людям непосвяченим, завжди дуже хотілося знати,
звідки та дивна особа, поет, бере свої сюжети

Зигмунд Фройд

У сучасних гуманітарних науках протягом останнього століття витворено багато філософсько-естетичних концепцій міфу. Підґрунтям міфокритичної методології є ідея про міф як визначний фактор для розуміння всієї художньої продукції людства: давньої і сьогочасної. Попередниками такого трактування міфу у XVIII ст. були Т. Блекуелл в Англії та І. Гердер у Німеччині. Кожний міфокритик, як правило, спирався на одну з чисельних теорій, розроблених перш за все Дж.Фрейзером та К.-Г.Юнгом.

Треба зауважити, що дискусії навколо міфу продовжуються й у третьому тисячолітті. Проте в українському літературознавстві міфологічний підхід залишається ще мало апробованим. Хоча можна назвати монографії, предметом яких було дослідження саме міфопоетики: Г. Грабович “Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Т. Шевченка” (1982р.); Т. Мейзерська “Слово Шевченка: міф, метафора, історія”(1996р.); Я. Поліщук “Міфологічний горизонт українського модернізму” (1998р.); О. Забужко “Шевченків міф України: спроба філософського аналізу”(1997р.).

Активізація міфокритичних досліджень наприкінці XX ст. зумовлена тим, що звернення до міфу як до універсальної поетичної мови та інструменту композиційної та жанрової організації життєвого матеріалу, як до унікального способу трансформації образності та реінтерпретації світової культурної спадщини є однією з особливостей розвитку мистецтва “граничного часу”, тобто під час зміни століть. Міфологія, завдяки своїй одвічній символічності, виявилася зручною формою для втілення вічних моделей особистої і сусп-

ільної поведінки людини, певних істотних законів соціального і природного космосу. Міфи існують заради пізнання не лише віддалених від нас у часі явищ, але й явищ сьогочасних, актуальних. Міф “звертається до тієї таємної суті життя, яка об’єднує далеко розташовані світи”[15, 257]. Кожне нове покоління засвоює практичний і духовний досвід попередників для того, щоб самому зробити наступний крок на шляху прогресу. Я. Поліщук у монографії “Міфологічний горизонт українського модернізму” акцентує увагу на двох присутніх моделях міфу – реінтерпретації найдавніших сакральних сюжетів, ритуалів, архетипів та творенні фіктивно-авторської версії світу, зазначаючи, що грань між двома моделями є важко вловимою, ілюзорною.

Е. Кассіер розглядає міфологію як замкнену символічну систему, що об’єднана і характером функціонування, і способом моделювання оточуючого світу. Цікавими є міркування Е.Кассієра щодо кваліфікації духовної діяльності людини, насамперед міфотворчості, як символічної. Міфологічне мислення є конкретно-чуттєвим, міфологічна свідомість нагадує код, якому потрібний ключ. В.Топоров наголосив, що “текст володіє потенційною безліччю смислів, багато з яких...актуалізуються зі зміною часової перспективи”[12, 194].

Отже, настав час, коли не тільки твори сучасних українських письменників та поетів, а й твори класиків розглядатимуть з позицій нових літературознавчих методик. До когорти класиків української літератури належить Ю. Яновський (1902 — 1954). Перший його роман “Майстер корабля” був написаний у 1928 році. Він “з’явився в пору, коли вульгарний соціалізм у критиці ставав агресивнішим”, “естетичний розгляд твору підмінювався тенденційним вишукуванням у ньому ідейних “гріхів”[8, 191]. Тож не дивно, що надалі про “Майстра корабля” писалося у директивно-осудливому тоні. Спроби “розкодування” символіки роману були, але акцент робився на очевидних поверхових елементах, з явним ігноруванням глибших символічних значень. Так, приміром, вже в наш час Р. Мовчан, віднісши “Майстра корабля” до неоромантичної прози, акцентує увагу на “специфічній методі написання” твору та “новій формі”, “в якій домінував *раціоналістичний стрижень*, поетика умовного моделювання”. При цьому образ моря трактується лише як тло подій, а

образ Тайах як *еротичне начало* та “своєрідний стрижень сюжету”[7, 59-65].

Спробуємо наблизитися до “міфологічного горизонту” роману “Майстер корабля” з позицій міфологічної критики, згідно з якою саме символіка є прикметною рисою міфопоетичного світу твору. Виходячи з того, що міфологічне мислення маніпулює “зовнішніми, вторинними чуттєвими якостями”[6, т.1, 13], вважаємо за доцільне розгляд символіки роману як важливої риси міфопоетичного світу Ю. Яновського. Картина світу, витворена Ю.Яновським, зорієнтована значною мірою на міфологічні зразки. У традиціях міфологічного мислення автор вкладає “універсальні істини” в модель, яку він вибудовує з уявлень власної свідомості. Саме поняття “світ”, модель якого створюється, доцільно розуміти “як людину та середовище у їх взаємодії”[6, т.2, 161]. Міфологічній моделі світу притамана взаємодія з природою, де природа показана не як наслідок переробки первинних даних органічними рецепторами (органами чуттів), а як результат вторинного перекодування первинних даних за допомогою знакових систем. Приміром, біля моря ми безпосередньо відчуваємо запах морських рослин, чуємо голоси чайок, відчуваємо холод, бачимо колір моря. І тільки співвідносячи ці дані у своїй підсвідомості з наявними у ній пра-образами можемо перекодувати їх. Так, у персонажів Ю. Яновського відбувається не просто сприйняття моря як водоймища і відчуття не просто запаху – народжується низка досить складних і опосередкованих асоціацій: “Опинившись біля моря, починаєш відчувати *пудьгу*. Хочеться лягати і ходити без шапки. Кортить почухатися ногою і подивитись у бінокль, чи грає скумбрія”[17, 18]; “Море – це розпутна красива *жінка*, яка хвилює більше за всіх цнотливих голубок...задовольняє один подув пристрасті, але викликає два інших”[17,40]. Тобто, модель світу реалізується у різноманітних семіотичних втіленнях, жодне з яких для міфопоетичної свідомості не є абсолютно незалежним, бо всі вони скоординовані між собою і становлять єдину універсальну систему. Одним з організуючих таку систему символів є *Світове дерево*, який у міфопоетичному світі роману “Майстер корабля” має інваріант – гору: “Треба не губити напрямку, бачити попереду *верхів'я гори* й іти крізь хащі”[17, 30]. У просторовій організації роману спостерігається відбиття уявлень про “радіальний простір (*espace rayonnant*), який сприймається у вигляді

концентричних кіл, що поширюються від сакрального центру”[6, т.2, 341]. Коло і сфера вважалися довершеною формою, яка “узгоджується з Ренесансною концепцією Бога. Він був Космічним Розумом, який прийняв форму сфери, що уособлювала в собі весь космос – дух, розум і матерію – у низхідних концентричних сферах”[13, 602]. Саме колом впорядковується простір “Майстра корабля”: “Коли ви хочете хоч приблизно уявити собі готель, ви свою тиху санаторію, де спочиваєте два місяці на рік, перенесіть на ріг *Центрального Кільця* та одного з *Радіусів*”[17, 17]; “Навіть на стелі я несвідомо залишив щось, подібне до сволака в каютах. Стеля була *півкругла*”[17, 98]. Прикметно, що окремі сюжетні епізоди відбувалися у театрі та у цирку, геометричною формою яких є коло, “що сховує в собі безмежне колесо Божої Вічності і є ніби земля, що пристала до неї”[14, 46].

Звернімо увагу на те, що саме існування людське в уявляється То-Ма-Кі у сенсі, близькому до міфологічного: “У мене в стіні є ніша. Там стоїть урна з прахом дружини. Раз на рік я ставлю дорогий попіл на стіл і розмовляю з ним, плачучи і приказуючи. Цей колишній народний звичай я перейняв цілком”[17, 13]. Виявляється, персонаж вірив, що його почують, бо “акт смерті нагадував йому акт сну”[10, 66], а після сну настає пробудження. “Потім дістаю звістку від мого молодшого сина, чие *народження щільно зв'язалося із смертю матері*. У мене немає до нього гіркості. Я люблю його. Він подібний до покійної дружини” [17, 13] – тут помітна наявність характерної для міфологічного мислення логіки бриколажу (К. Леві-Стросс), адже в надрах міфопоетичної свідомості виробляється система бінарних опозицій, що є універсальним засобом моделювання художнього світу. Смерть однієї людини стає початком життя для іншої. “Дійсне життя тому символізується кулею та круглими предметами, що це є ніби найбільш у собі закінчена, замкнена форма, яка сама собі довліє. А коло, що в своєму кінці само до себе, до свого початку повертається, може бути символом життя, такого дійсного, абсолютного буття, яке в протилежність до усього конкретного і емпіричного – живе в собі самому”[14, 46]. У структурі твору міфологема Життя-Смерті набуває індивідуального, суто Яновського вираження “...Після цього ми побачили, як родить жінка...Ось що в нас є ще незмінного з перших років людського розвитку – його ніколи ніхто не перейде і не полегшить. Повсякчас-

не нагадування тих колосальних просторів, що їх перейшло людство...О, найсвятіша радосте народження дитини!..О, радість життя!”[17, 14]. Межа між Життям і Смертю ілюзорна. У художньому світі роману міфологічне мислення автора і персонажа часто перетинаються, адже авторська суб’єктивність присутня у художній творчості і в різний спосіб актуалізується. Ю. Яновський творчо переосмислює міфологічні уявлення про коло, що в міфології є опорою для перероблення чи удосконалення світу : “Дві людські руки вкупі – це кільце, за яке, ухопившись, можна зрушити землю” [17, 43]. Творче вираження традиційної опозиції Життя-Смерть в романі повторюється ще раз: “Моя мати вродила мене сиротою. А вродивши померла” [17, 78], але вже у сценарії кінокартини. Повторення та дублювання героїв у просторі (двійники) і особливо у часі – характерна риса міфотворчості романтиків. Персонажі роману мають двійників у сценарії. При цьому балерина Тайах має ще дві іпостасі: репрезентує на сцені свого двійника єгипетську принцесу Тайах (яка спокушає юного Йосифа Прекрасного так само, як і Тайах намагається звабити молодого матроса та незнайомого хлопця); і відчуває себе дівчинкою на арені цирку в оточенні чоловіків-акробатів: “Тайах важко дихала. Вона стежила за дівчинкою, ніби за сестрою. Сміялася і плескала в долоні”[17, 131].

Ю. Яновський у своїх творчих пошуках прагне до створення універсального образу світу з неодмінно притаманною йому опозицією Життя – Смерть та пов’язаною з нею опозицією Молодість – Старість, що активно взаємодіють. Організуючим в цьому плані можна назвати образ сивого То-Ма-Кі (роман побудовано як його сповідь).

Серед архетипів, які найчастіше виступають персоніфіковано, К.-Г. Юнг називає Тінь, Аніму та *Старого Мудреця* [16, 149] (або можливий варіант “*архетип Смислу*”). Можна припустити, що саме цей архетип трансформувався в образі То-Ма-Кі. Протягом усього твору яскраво відчувається не тільки контраст між “щасливою” Молодістю, яку можна відчутти, “як морське повітря”[17, 42], і Старістю, яка “не може казати неправду”[17, 12], а й взаємовплив цих двох категорій.

У міфологічному мисленні Ю. Яновського людина постає як невіддільна частка природи – молодість сприймається як весна,

зрілість – літо, старість – осінь, смерть – зима: “Одцвіте буйне волосся в людини, облетять кучері, як з весняної верби, похолоне кров і похолоне серце”[17, 57]. Підтвердження цьому зустрічаємо у слов’янській міфології, коли “весни виглядають усі нетерпеливо”¹², “літо – се молода дівчина, одягнена в саму сорочку і прибрана різними ніжними рослинами. Літо багате і щедре”[1, 181], а “зима – се стара баба з великою, як бочка головою, з губами, як відра, з величезними зубами і костистими пальцями”[1, 182]; “як побідить Літо, настає тепло, як ні, - Зима триває далі”[1, 183]. В душі То-Ма-Кі відчутна боротьба Молодості і Старості, бо “людина все змагається, все простягає вперед долоні і, як парус, кличе пройти моря і пройти океани, припасти натомленим тілом до землі й дати сонцеві, дощам і вітрові робити їхнє діло”[17, 57]. І перемагає Молодість: “Молодий ти й досі, батько!” [17, 60]. Та й сам То-Ма-Кі наприкінці роману відчуває, ніби знову починає жити, адже він має двох синів: “Старший – меткий і проворний, як задеркуватий *зимовий день*. Молодший - неврівноважений, як *весняна повінь*”[17, 155]. У продовженні роду і є смисл існування.

Маріанна Кіяновська, виділяючи міфологічні мотиви у творчості Емми Андіївської, називає власне міфологічним мотив метаморфози, який поділяє на два типи: 1. метаморфози, пов’язані з міфом прямо або опосередковано; 2. метаморфози, не пов’язані з міфами, які іноді (частково) можуть міфологізуватися за рахунок міфологізації окремих літературних сюжетів, образів та типів[2, 618]. У художній тканині “Майстра корабля” зустрічаємо другий тип - фітоморфну метаморфозу: “Ми сиділи, загубивши розуміння власності рук. Ми хилилися одне до одного, як *дуб і лоза*, і кожне з нас було то дубом, то лозою” [17, 55]. Ця метаморфоза міфологізується завдяки приналежності дуба до тотемних дерев Перуна. У міфології греків і римлян є багато фактів перетворення людей у дерева. Так, Дафна перетворилася в лаврове дерево, втікаючи від Аполлона [11,121]; Аттис перетворився в сосну за зраду; Нарцис у квітку без запаху за самолюбство [11,467] ; Геліади – в тополі, з великого горя.

Завдяки тому, що міфопоетичне мислення передбачає вихід за соціально-історичні та просторово-часові межі, відчутна у романі Ю. Яновського ремінісценція з біблійним мотивом про Мойсея, який одержав десять заповідей. То-Ма-Кі вирішив, що “добре було

Мойсеєві одержати їх на горі” [17, 31], бо йому самому доводилось складати “свою конституцію”. Тут же підкреслюється така важлива ознака міфологізму ХХ ст. як тісний зв’язок з психологією підсвідомого (архетипи К.-Г. Юнга): “Я їх проглядав і зробив висновок, що вони (заповіді) лише формулювали *те, що вже існувало* тоді на землі. Ці закони були в мозкових клітинах людей. Вони тисячоліття переливалися з кров’ю по жилах. Їх породила в голові перша ж пролята кров і перший зойк” [17, 31]. З постаттю Мойсея пов’язаний також мотив пророцтва, який доволі часто використовується у світовій літературі, адже “потяг до вічних взірців є нормальним, для того вони й існують” [16, 136]. Особливістю інтерпретації образу Мойсея Ю. Яновським є, на нашу думку, заґрунтованість образу То-Ма-Кі у “філософію серця” Памфіла Юркевича та Григорія Сковороди. “Декорації у павільйонах – мов людські фортуни. Коли зайти до них і проїнятися їхнім диханням, завмирає *серце*” [17, 27]; “моє ж *серце* – цей одвічний зрадник – нагнало на обличчя зайвої крові, я зробився червоний” [17, 41]; навіть “рана нагадувала своєю формою *серце*” [17, 120]; “мені вже нікуди шукати – у мене сиві скроні й спустошене *серце*, як оця пляшка” [17, 152]. Д. Чижевський “безумовною рисою психічного укладу українця” [14;17] вважає сентименталізм, чутливість, емоціоналізм, підтверджуючи тим самим думки Г. Сковороди, “що центральне в людині не її “теоретичні”, “пізнавчі” здібності, а більш глибоке за них емоціонально-вольове ество людського духа – “серце” людини” [14, 38]. У світоглядній позиції То-Ма-Кі має місце ідея “сродної праці” Г.Сковороди – творчість для режисера є природним у житті, він виношує свої сценарії, “як кобила – лоша” [14, 24], а нареченою своєю називає культуру нації, заради неї він був “сміливий і впертий”, “хотів бути в першій лаві бійців – бійців за її розквітання” [17, 32]. Отже, ми стикаємося з візією Ю. Яновського щодо “золотої віку” в Україні, який настане тільки тоді, коли культура української нації досягне свого апогею, коли перед нами постане така картина: “*Її коси*, як струмені, розлились по землі, її руки, як благословення, лягли на поля, її серце палає, як серце *землі*, посилаючи жагучу кров на нові й нові шляхи” [17,32]. Культура нації проявляється у романі “Майстер корабля” антропоморфно у подоби жінки (до того ж незайманой, бо в українській народній культурі

коса – один з атрибутів дівочої незайманості), що є, на думку К.-Г. Юнга, персоніфікованим виявом архетипу Кори (дівчини), Цей архетип Кори активно взаємодіє з архетипом Старого Мудреця (який має персоніфіковану трансформацію То-Ма-Кі) та з архетипом Матері (маємо на увазі взаємооберненість іпостасей землі та жінки, схожих у своєму символічному значенні родючості, адже в українській міфології землю і досі називають матінкою). Як саме відбувається ця взаємодія у міфопоетичному світі роману?

За К.-Г. Юнгом архетип Кори може виявитися в образі танцівниці, у “Майстрі корабля” наявний такий образ – балерина Тайах. Мабуть, крім названих вище, можливий ще один її “двійник” – культура нації. Щодо То-Ма-Кі, то він прагне до неї всім своїм єством: “полюбив море, поставив на гербі якір, залізний важкий якір, що його приймають усі моря світу, і колишеться над ним могутній *корабель*” [17, 32]. Серед чисельних значень символу корабля знаходимо уподібнення його до церкви, в якій віруючий знаходив безпеку та спасіння (слово “неф” від лат. *navis*, що значить “корабель”) [13, 305]. На поверхні сюжету лежить спорудження корабля як декорації до майбутнього фільму, але внутрішня семантика цієї споруди є набагато глибшою. То-Ма-Кі на березі моря чує пісеньку про аргонавтів:

Як аргонавти в давнину,
Покинемо свій дім.
Ту-тум, ту-тум! Ту-тум, ту-тум!
За руном золотим.

За аналогією до грецького міфу про аргонавтів, творча група вирішує збудувати корабель, який буде носієм і виразником культури і самого буття взагалі [3, 136]. Порівняймо процеси створення корабля аргонавтів та героїв роману Ю. Яновського. Аргонавти “у ніс корабля вставили шматок священного *дуба* з Додони. Цей шматок дерева говорив людським голосом і вказував дорогу в морських просторах” [9, 150]. Під час створення корабля персонажами Ю. Яновського “скрізь видно свіже *дерево*” [17, 140], “все пахне живим деревом і лісовою нудьгою. Кожне дерево не втратило ще індивідуальності. *Дуб* кричить, що він дуб, *сосна* стогне, що вона сосна, *негній-дерево* крекче й собі своє ім’я... Дубовий брус придавлено тисом та *буком*. Усім від цього нелегко. Позвикавши в лісі на волі розхитувати че-

рево, надимати груди, розмахувати руками, дерева тут відчують, що перевернувся світ. Сосни-мачти стогнуть не менше за інших: де поділася зелена дзвінка хвоя, якою можна було ловити вітер або сипати її собі під ноги зеленавим дощем? Голови позрубано, гони відтято, рип-рип, як тяжко, рип-рип, як тоскно, недо-о-обре!” [17, 148-149]. Тут міфопоетичне мислення автора реалізується у персоніфікації. У міфологічному значенні цих дерев збереглися відбитки тотемних міфів, в яких наші пращури одухотворювали дерева, як і всю природу, як стверджував О. Лосєв, “міфологією називаємо саме розуміння всього неживого як живого й усього механічного як органічного” [5, 259]. Наслідуючи аргонавтів, Сев, Богдан і То-Ма-Кі вирізблюють так званого “майстра корабля”, “фігуру, що стоїть над бугшпритом. Вона веде корабель, оберігає його від рифів і заспокоює хвилі” [17, 141]. До речі, крім того, що корабель символізує жіноче начало, то ще й “майстром корабля мала бути жінка” [17, 148], що правда зроблена з *горіхового дерева*. Отже, корабель готовий, залишилось тільки його “виповнити людським диханням, бадьорими словами, сластією і чутливістю” [17, 149]. Як було зазначено вище, сакральним центром міфопоетичного світу роману “Майстер корабля” стала гора, у такому разі можливе зміщення символічного навантаження Світового дерева. Цей новозбудований корабель, за допомогою якого можна дістатися того самого “золотого віку” України, має опозиційну пару – “старий моторний човен військового призначення”, що “стоїть на березі, підпертий з усіх боків”, “проїнялися повагою до цього жертovníка, на якому було принесено в жертву людські тіла. Коли? Кому? Скільки? Ми не маємо відповіді” [17, 45]. Якщо новий корабель символізує прагнення до іншого життя, то старий, залишений на землі, символізує собою міфічний жертovníк, який наповнювався жертвами трагічних сторінок історії України.

Образ України можна уявити не лише на міфологічному рівні, але й на екзистенціальному як символ втраченого смислу життя, всесвітньої гармонії, яку прагнуть відшукати зневірені герої Ю. Яновського.

На наш погляд, архетип Матері (дівчини, жінки, землі) у міфопоетичному світі “Майстра корабля” має глибоке етнокультурне коріння, оскільки матріархічність – онтологічна риса української міфопоетичної системи: український міф вирізняється архаїчною стабіль-

ністю матриархічності серед міфів інших етносів. У праці І. Нечуя-Левицького “Світогляд українського народу: Ескіз української міфології”, а також у “Нарисі української міфології” Володимира Гнатюка, знаходимо підтвердження цієї думки. До складу українського пантеону богів входить не лише першобогиня, а й Леля (Лада, Льоля, Ляля), якій у російському пантеоні відповідає істота чоловічої статі – Лель, Полель. Українська русалка не підкорюється водяникові, українська відьма значно здемонізованіша і вільніша у своїх діях, у російській міфології її дії може контролювати Кашей.

Однією з особливостей міфопоетичного світу Ю. Яновського є магичні числа. Першим числом у цілому ряді традицій вважається число “три”. Воно, за В. Топоровим, відкриває числовий ряд і кваліфікується як довершене. У подібному сенсі виявляється воно і у Ю. Яновського: “*Трое* голів укупі, три перемішаних дихання, трое рук разом...Цю групу можна вирізьбити на піраміді, бо вона є синтез і натхнення. Тишу перекласти на камінь, і вона буде тремтіти в напруженні. На неї падатимуть тіні подій, але вона вічна. Трое голів укупі!”[17,44]. Міфологічна свідомість письменника виявляється у фрагментах “казкового” походження. Спостерігаємо вплетення у художню тканину роману пісень, легенд та казок. То-Ма-Кі випадково чує на березі моря казку про *трьох* синів, у підсвідомості одного з них архетип Води мав надзвичайну силу. Хлопчик навіть просить морського птаха мартина лігати замість нього над морем у той час, коли він ходить до школи.

Отже, джерелом символіки роману “Майстер корабля” Ю. Яновського є міф. У міфопоетичному світі художнього твору виявляється, як відомо, не тільки національне світорозуміння, а й індивідуально-авторське. За Д. Ліхачовим у авторській суб’єктивності є два важливих компоненти: сфера свідомих стверджень (“активний” вплив на читача) та нашарування, що йде від укорінених у суспільстві уявлень, зосереджених у глибинах підсвідомості автора (“пасивний” вплив)[4, 131]. Міфопоетичний підтекст роману “Майстер корабля” складає “несвідоме одухотворення архетипів” (Юнг) Ю. Яновським, звернення до єгипетської, грецької міфології, використання біблійних образів, моделювання світу за міфологічними канонами. Письменникові вдалося поєднати у романі загальнолюдське і національне, сміливо спроектувати майбутнє. Роман

“Майстер корабля” може мати, крім уже відомих також і міфологічну інтерпретацію.

Цитована література

1. *Гнатюк В.* Нарис української міфології. – Львів, 2000. – 264 с.
2. *Кіяновська М.* До питання про функцію міфу у творчості Емми Андієвської // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: У 2-х частинах. – Львів, 1999. – Ч. 1 – с. 616-622.
3. *Купер Дж.* Словарь символов. – М., 1995. – 402 с.
4. *Лихачев Д.С.* Заметки и наблюдения: Из записных книжек разных лет. – М., 1989. – 605 с.
5. *Лосев А.Ф.* Знак. Символ. Миф. – М., 1982. – 479 с.
6. *Мифы народов мира.* Энциклопедия: В 2 Т. – М., 1991. – Т.1. – 671с. – Т.2 – 719 с.
7. *Мовчан Р.* Неоромантична проза Ю. Яновського // Дивослово. – 2001. – №7. – С. 59 – 65.
8. *Панченко В.* “...І думав я не тільки те, що написав у книжках” (перечитуючи Ю. Яновського) // Панченко В. Магічний кристал. – Кіровоград, 1995. – С. 178 – 200.
9. *Парандовський Ян.* Міфологія: вірування та легенди стародавніх греків і римлян. – К., 1977. – 232 с.
10. *Соболев А.Н.* Мифология славян. – СПб., 2000. – 272 с.
11. *Стабрила С.* Міфологія для дорослих. – К., 2000. – 544 с.
12. *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995. – 625 с.
13. *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М., 1991. – 655 с.
14. *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні. – Мюнхен, 1983. – 175 с.
15. *Эпштейн М.* Парадоксы новизны. – М. 1988. – 414 с.
16. *Юнг К.-Г.* Об архетипах коллективного бессознательного // Вопросы философии. – 1988. - №1. – С.133 – 152.
17. *Яновський Ю.* Майстер корабля. – Одеса, 1972. – 158 с.