

ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

Міністерства освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СТРІЛЬЧИК БОГДАН АНДРІЙОВИЧ

УДК 821.161.2-193.3.09

ДИСЕРТАЦІЯ

**ОНІРИЧНИЙ ДИСКУРС СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ СТЕПАНА ПРОЦЮКА, ВОЛОДИМИРА
ЄШКІЛЄВА ТА АНДРІЯ ЖУРАКІВСЬКОГО)**

10.01.01 «Українська література»

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Б. А. Стрільчик

Науковий керівник – Баран Євген Михайлович, кандидат філологічних наук, доцент

ІВАНО-ФРАНКІВСЬК – 2019

АНОТАЦІЯ

Стрільчик Б. А. Оніричний дискурс сучасної української прози (на матеріалі романів Степана Процюка, Володимира Єшкілева та Андрія Жураківського) – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.01 – українська література. – ДВНЗ «Прикарпатський Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». – Івано-Франківськ, 2019.

Дисертація присвячена вивченню специфічних рис оніричного дискурсу сучасної української прози на основі дослідження романів «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно», «Чорне яблуко» Степана Процюка, «Імператор повені» Володимира Єшкілева та «Сателіти» Андрія Жураківського.

У контексті сучасної української прози названі твори привертають увагу, адже можуть слугувати і яскравим підтвердженням продовження історико-літературних традицій у зображенні снів, візій, марень та галюцинацій, і показувати функціональні рамки оніричного в структурі художніх текстів (від композиційно-стилістичних елементів до фундаментальних складників сюжету та хронотопу).

Проте, попри достатню кількість літературно-критичного матеріалу стосовно текстів Степана Процюка, Володимира Єшкілева та Андрія Жураківського, перелічені романи ще не були об'єктом наукової дискусії із залученням онірокритичного підходу.

У дисертаційній праці на основі теоретико-методологічних досліджень запропоновано літературознавчу парадигму онірокритики та охарактеризовано її диференційні ознаки; сформовано терміносистему для подальшого дослідження оніричного в рамках роботи; позначено межі реалізації дослідження сновидінь для оперування в літературознавчому дискурсі та описано методологічний алгоритм їх аналізу; виокремлено у романах «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно», «Чорне яблуко» Степана Процюка, «Імператор повені» Володимира Єшкілева та «Сателіти» Андрія Жураківського оніричні елементи і досліджено їхні

функції в художніх творах; здійснено типологізацію оніричних явищ, експліковано їхню внутрішню та зовнішню побудову в зазначених текстах; проаналізовано композиційні, тематичні та структурні особливості «сновидіннєвого тексту» у прозовій творчості згаданих авторів.

У першому розділі зосереджено увагу на поєднанні філософського, психоаналітичного, культурологічного та літературознавчого підходів у вивченні феномену оніричних текстових явищ, схарактеризовано терміносистему онірокритуки, на базі якої здійснено спробу створення методологічного алгоритму аналізу оніричних явищ у структурі художнього тексту, простежено моделі зображення сновидінь в українській літературі в діахронному та синхронному аспектах. Доведено, що функціонально, стилістично та структурно сновидіннєві простори авторів, досліджуваних у цій роботі, відрізняються, проте ідеологічний складник – входження у дискусію про постмодернізм в українській літературі, яка створює особливі текстові ідеологеми та маркери, об'єднує тексти «психобіографічної трилогії» Степана Процюка, романи «Імператор повені» Володимира Єшкілева та «Сателіти» Андрія Жураківського у металітературному контексті.

Другий розділ окреслює історико-культурні та мистецько-літературні підстави виокремлення творчості письменника як об'єкта зацікавлення онірокритуки, виявляє характерні риси індивідуального-авторського стилю письменника і типологізує сновидіння у структурах романів Степана Процюка «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно» та «Чорне яблуко», ілюструючи доречність їх онірокритучного розгляду із позицій літературознавчої науки. Підтверджено гіпотезу про визначальну роль сновидіннєвого пласту трьох романів Степана Процюка. Розглянуті в другому розділі роботи текстові фрагменти доводять дифузійність типології оніричних явищ, зумовлену, з одного боку, авторським стилем (алегоричні відступи, що містять багато архетипічних структур, які довільним чином могли б бути використані як елементи системи сновидіння), а з іншого – нематеріальною та позасвідомою спільністю їхнього походження.

У третьому розділі проаналізовано втілення оніричних елементів у романах «Імператор повені» Володимира Єшкілева та «Сателіти» Андрія Жураківського під кутом зору їхньої онтологічної функції. З'ясовано, що світоглядні координати прози Володимира Єшкілева, які знаходяться у рамках метареалістичного дискурсу літератури, визначають особливу функціональну оніричну структуру твору «Імператор повені», притаманну для текстів жанру фентезі та фантастики. Зазначено, що оніричні елементи в романі Андрія Жураківського «Сателіти» формують особливий субрівень розуміння і трактування завдяки сформованій авторській візії Керролівського тексту «Аліса в Країні Див» і багатьох інтертекстуальних елементів, водночас утворюючи самостійну, щонайменше триактну вертепну структуру на макрорівні, та матрицю символічних сновидінневих й архетипових знаків на мікрорівні.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві досліджено оніросферу національної прози ХХІ століття, зокрема на основі аналізу творів Степана Процюка, Володимира Єшкілева, Андрія Жураківського. Запропоновано літературознавчий методологічний алгоритм розгляду сновидінневих явищ у структурі художнього тексту, який полягає в поетапному розгляді компонентів літературного сновидіння у його зовнішній (нарратив, сюжет, фабула) та внутрішній (система онірем) структурах; експліковано внутрішню структуру оніричного у творах згаданих письменників, які ще не були предметом спеціального наукового вивчення.

Зроблено ґрунтовний аналіз оніричного сегмента вказаних текстів, запроваджено їх до наукового обігу. Завдяки цьому з'ясовано природу оніричного в сучасній українській літературі не лише як композиційно-стильового прийому, а й як особливої текстової структури; розкрито специфіку сновидінневих парадигм у прозовій творчості згаданих авторів, їхні формально-структурні та внутрішньо-змістові характеристики; досліджено такі модуси оніричного тексту, як хронотопізація, дефрагментація структури дійсності, осмислено ідіостильові стратегії змалювання сновидінь Степана Процюка, Володимира Єшкілева та Андрія Жураківського, дискурсивну генезу їхньої оніростилістики. Проаналізовано

контекст сучасної української літератури, яка у формуванні художніх реальностей опирається на сни, візії, марення та галюцинації.

Означений контекст сучасної української прози доводить гіпотезу про те, що твори Степана Процюка, Володимира Єшкілева та Андрія Жураківського функціонально вирізняються з-посеред оніричного синхронного дискурсу, адже використовують сни, візії, марення, галюцинації не лише як інструменти урізноманітнення сюжету чи наративу. Сновидіннєвий простір романів «психобіографічної трилогії» («Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно», «Чорне яблуко»), «Імператора повені» та «Сателітів» є окремим аспектом художньої дійсності, який або переплітається із «реальним» у дихотомії (Степан Процюк), або формує метареальне та гіперреальне (Володимир Єшкілев), або створює ризомний наратив, сповнений симуляцій та алюзій (Андрій Жураківський).

Запропоновано основу для розгляду оніричного дискурсу в художньому творі, спираючись на напрацювання традиційних теоретико-літературних шкіл та новітніх літературознавчих методик. Комплексно проаналізовано зовнішні і внутрішні особливості оніричних елементів творів Степана Процюка, Андрія Жураківського та Володимира Єшкілева в їхньому функціональному розмаїтті.

З'ясовано особливості формування оніричних структур у текстах авторів, їхнє функціонування, взаємозв'язки на макро- та мікрорівнях. Простежено процес реалізації неомодерністських оніроелементів у характеротворенні персонажів Степана Процюка і постмодерністських виявів несвідомого у побудові хронотопів Володимира Єшкілева та Андрія Жураківського.

Досліджено особливості оніричних елементів у художніх моделях дихотомій «реальне-ірреальне», «індивідуальне-колективне», «сублімоване-репресоване» у «психобіографічній трилогії». Схарактеризовано алегоричний оніризм романів Степана Процюка як одну з диференційних ознак індивідуально-авторського стилю письменника. Зосереджено увагу на поєднанні часопросторових площин у художньому світі «Імператора повені» Володимира Єшкілева. Простежено взаємозв'язок постмодерних теорій, пародійно-алюзійного простору як оніричного втілення ідейно-естетичної свідомості. Уперше запропоновано погляд на

диференційні ознаки прози Андрія Жураківського з позицій її онірично-галюциногенної спрямованості. Обґрунтовано наукову доцільність характеристики вказаних текстів у онірокритичному ключі.

До виконання роботи залучено новітній досвід літературознавства, культурології, історії, психоаналізу та філософії. Використано дескриптивний, порівняльно-історичний методи досліджень, щоб з'ясувати специфіку оніричного в літературі, механізми творення й побудови сновидіннєвого тексту, підвалини його функціональної важливості у творах обраних авторів. Застосовано системний підхід при уточненні ролі й місця Андрія Жураківського, Степана Процюка та Володимира Єшкілева в історії української літератури та визначення закономірностей становлення їхніх ідіостилів. Залучення естетико-філологічного методу зумовлено темою дослідження, завданням розглянути стильову своєрідність оніричного дискурсу названих письменників.

Доведено, що оніричний дискурс сучасної української прози становить важливий пласт для літературознавчих досліджень. Мультивекторний підхід до вивчення прозової творчості запропонованих авторів уможливив різнобічний аналіз, що містить розгляд зовнішніх та внутрішніх характеристик оніричного тексту. Розвиток технологій, перманентний поступ у плані розширення свідомості та віртуальної реальності, загальна лібералізація тексту лише збільшують актуальність розгляду української прози сьогодення з позицій онірокритики як літературознавчої дисципліни, що пропонує всебічну дескрипцію літературного несвідомого.

Практична цінність роботи полягає в тому, що матеріали дисертаційного дослідження можуть слугувати основою для розробки курсів лекцій з історії та теорії літератури, курсу сучасної української літератури, проведення спецкурсів і спецсемініарів, знадобляться для створення підручників, укладання навчально-методичних посібників і написання курсових, бакалаврських, магістерських робіт, предметом яких є оніричний дискурс української прози.

Ключові слова: оніричне, оніричний дискурс, психоаналіз, постмодерн, українська проза, онірокритика, онірема, сновидіння.

SUMMARY

Strilchuk B. A. Oneiric discourse of modern Ukrainian prose (based on novels by Stepan Protsiuk, Volodymyr Yeshkilev and Andriy Zhurakivskiy). – The qualifying scientific work by rights of the manuscript.

Thesis for the degree of Candidate of Philology in specialty 10.01.01 – Ukrainian Literature. – SHEI «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University». – Ivano-Frankivsk, 2019.

The thesis is devoted to the study of specific features of the oneiric discourse of contemporary Ukrainian prose on the basis of research on the novels "The Rose of Ritual Pain", "Masks are Decaying Slowly", "A Black Apple" by Stepan Protsyuk, "The Emperor of the Flood" by Volodymyr Yeshkilev and "Satellites" by Andriy Zhurakivsky. In the context of contemporary Ukrainian prose, the works mentioned here attract attention, as they can serve as a vivid confirmation of the continuation of historical and literary traditions in the depiction of dreams, visions, dreams and hallucinations, and show the functional framework of oneiric in the structure of artistic texts (from compositional-stylistic elements to the fundamental components of the plot and chronotope).

However, despite a sufficient amount of literary criticism in relation to the texts of Stepan Protsyuk, Volodymyr Yeshkilev and Andriy Zhurakivsky, the above-mentioned novels have not yet been the subject of a scientific discussion involving an oneirocritic approach.

In the thesis on the basis of theoretical and methodological researches the literary study paradigm of oneirocritics is proposed and its differential characteristics are described; the terminology system for the further study of oneirism in the framework of the research is formed; the limits of the realization of the study of dreams for operation in the literary discourse are outlined and the methodological algorithm for their analysis is described; oneiric elements are singled out in the novels "The Rose of Ritual Pain", "Masks are Decaying Slowly", "A Black Apple" by Stepan Protsyuk, "The Emperor of the Flood" by Volodymyr Yeshkilev and "Satellites" by Andriy Zhurakivsky; oneiric

elements' functions in art works are investigated; the typology of oneiric phenomena is carried out; their internal and external structures in these texts are explicated; the compositional, thematic and structural features of "dreamlike text" are analyzed.

The first chapter focuses on the combination of philosophical, psychoanalytic, culturological and literary approaches in the study of the phenomenon of oneiric text phenomena; the oneirocritic terminology system is characterized; on its basis an attempt was made to create a methodological algorithm for oneiric phenomena analysis in the structure of artistic text, models of the image of dreams in the Ukrainian literature in diachronic and synchronous aspects are traced. It is proved that the functional, stylistically and structurally dreamlike spaces of the authors studied in this thesis are different, however, the ideological component namely the entry into the discussion of postmodernism in Ukrainian literature which creates special text ideologies and markers, unites the texts of "psycho-biographical trilogy" by Stepan Protsyuk, "The Emperor of the Flood" by Volodymyr Yeshkilev and "Satellites" by Andriy Zhurakivsky in the meta-literary context.

The second chapter outlines the historical, cultural, artistic and literary grounds for distinguishing the writer's work as an object of interest for oneirocriticism, reveals the characteristic features of the individual-author's style and typologies the dream in the structures of novels "The Rose of Ritual Pain ", "Masks are Decaying Slowly", "A Black Apple" by Stepan Protsyuk illustrating the appropriateness of their oneirocritic consideration from the standpoint of literary science. The hypothesis about the decisive role of the dream-like stratum of the three novels of Stepan Protsyuk is confirmed. Considered in the second section of the work, the text fragments prove the diffusion of the typology of oneiric phenomena conditioned on the one hand by the author's style (allegorical digressions containing many archetypal structures that could be used arbitrarily as elements of a dream system), and on the other hand - the intangible and unconscious commonality of their origin.

The third section analyzes the embodiment of oneiric elements in the novels "The Emperor of Flood" by Volodymyr Yeshkilev and "Satellites" by Andriy Zhurakivsky from the perspective of their ontological function. It is revealed that the ideological coordinates

of Volodymyr Yeshkilev's prose, which are in the framework of the meta-realist discourse of literature, determine the special functional oneiric structure of the work "The Emperor of the Flood", inherent to fantasy and science fiction texts. It is noted that the oneiric elements in Andriy Zhurakivsky's novel "Satellites" form a special sub-level of understanding and interpretation due to the author's vision of Carroll's text "Alice in Wonderland" and many inter-textual elements, while forming an independent, at least three-act nativity scene structure at the macro level, and the matrix of symbolic dream-like and archetypal signs at the micro level.

The scientific novelty of the thesis is that it is for the first time in Ukrainian literary criticism oneirosphere of the national prose of the XXI century, in particular on the basis of the analysis of works Stepan Protsyuk, Volodymyr Yeshkilev and Andriy Zhurakivsky is explored.

The literary methodological algorithm for the consideration of dreams in the structure of the artistic text is proposed. It consists in gradual consideration of the components of literary dream in its external (narrative, story, plot) and internal (oneiric system) structures. The internal structure of the oneiric in the works of the mentioned writers who have not yet been the subject of special scientific study was explored.

A thorough analysis of the oneiric segment of the specified texts is made, introducing them into a scientific circle. This clarifies the nature of the oneiric in modern Ukrainian literature not only as a compositional style approach, but also as a special textual structure. The specifics of dreamlike paradigms in the prose creativity of the mentioned authors, their formal-structural and internal-content characteristics are revealed. Oneiric text modes, like chronotopy, defragmentation of the structure of reality are explored. Idiostyle strategies for depicting dreams of Stepan Protsyuk, Volodymyr Yeshkilev and Andriy Zhurakivsky and the discursive genesis of their oneirostilistics are comprehended. The context of contemporary Ukrainian literature is analyzed, which in the formation of artistic realities relies on dreams, visions, delusions and hallucinations.

The given context of modern Ukrainian prose proves the hypothesis that the works of Stepan Protsyuk, Volodymyr Yeshkilev and Andriy Zhurakivsky functionally differ

from the oneiric synchronous discourse because they use dreams, visions, delusions, hallucinations not only as instruments for the diversification of a plot or a narrative.

The dream-like space of the novels of the psycho-biological trilogy ("The Rose of Ritual Pain", "Masks are Decaying Slowly", "A Black Apple"), "The Emperor of the Flood" and "Satellites" are a separate aspect of artistic reality which is either intertwined with the "real" in dichotomy (Stepan Protsyuk), or forms meta-real and hyper-real (Volodymyr Yeshkilev), or creates a rhizome narrative full of simulations and allusions (Andrew Zhurakivsky).

The basis for consideration of oneiric discourse in an artwork, based on the development of traditional theoretical literary schools and the latest literary methods, is proposed. The external and internal features of oneiric elements of works by Stepan Protsyuk, Andriy Zhurakivsky and Volodymyr Yeshkilev in their functional diversity are analyzed in detail. The peculiarities of the formation of oneiric structures in the texts of authors, their functioning, interconnections at macro and micro levels are revealed. The process of realization of non-modernist elements in creating the characters of Stepan Protsyuk and postmodernist manifestations of the unconscious in the construction of the chronotopes of Volodymyr Yeshkilev and Andriy Zhurakivsky was traced.

The features of oneiric elements in dichotomy artistic models "real-irreal", "individual-collective", "sublimated-repressed" in "psycho-biographical trilogy" are investigated. The allegorical oneirism of the novels by Stepan Protsyuk is described as one of the distinctive features of the individual author's style. The attention is focused on the combination of time-space planes in the art world of "The Emperor of Flood" by Volodymyr Yeshkilev. The interconnection of postmodern theories, the parody-allusion space as an oneiric embodiment of ideological and aesthetic consciousness is traced. For the first time, a look at the differential features of Andriy Zhurakivsky's prose from the standpoint of its oneiro-hallucinogenic orientation is offered. The scientific expediency of the characterization of these texts in the on-critical criterion is substantiated.

The latest work in literature, cultural studies, history, psychoanalysis and philosophy is involved in the work. Descriptive, comparative-historical methods of research are used to find out the specifics of the oneiric in the literature, the mechanisms

of creation and construction of the dream text, the foundations of its functional importance in the works of the selected authors. A systematic approach was used to clarify the role and place of Andriy Zhurakivsky, Stepan Protsyuk and Volodymyr Yeshkilev in the history of Ukrainian literature and to determine the regularities of the formation of their idiostyles. Involvement of the aesthetic-philological method is due to the theme of the study, the task of considering the stylistic peculiarity of the oneiric discourse of the named writers.

It is proved that oneiric discourse of contemporary Ukrainian prose forms an important layer for literary research. Multivector approach to the study of prose creativity of the proposed authors made possible a comprehensive analysis, which includes consideration of the external and internal characteristics of oneiric text. The development of technologies, the permanent progress in terms of expanding consciousness and virtual reality, the general liberalization of the text only increase the relevance of contemporary Ukrainian prose from the standpoint of oneiric criticism as a literary discipline, which offers a comprehensive description of the literary unconscious.

The practical value of the work consists in the fact that the materials of the thesis can serve as the basis for developing courses of lectures on the history and theory of literature, the course of modern Ukrainian literature, conducting courses and seminars, creating textbooks, laying teaching aids and writing coursework, bachelor and master's works, the subject of which is the oneiric discourse of Ukrainian prose.

Key words: oneiric, oneiric discourse, psychoanalysis, postmodern, Ukrainian prose, oneiric criticism, oneirema, dreams.

Список публікацій за темою дисертації

1. Стрільчик Б. Функціонування оніричних елементів у «Психобіографічній трилогії» Степана Процюка. *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ: Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2015. № 2 (30). С. 536–542.

2. Стрільчик Б. Оніричний хронотоп роману Володимира Єшкілева «Імператор повені» як приклад постмодерної гри. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. Серія «Філологічні науки»*. Чернівці–Сучава: Буковинський державний медичний університет, 2017. № 3 (15). С. 136–138.

3. Стрільчик Б. Дифузія оніричного та галюцинаторно-параноїдального у тексті Андрія Жураківського «Сателіти». *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ: Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2017. № 3 (39). С. 438–443.

4. Стрільчик Б. Оніричний діалог Керол-Жураківський у просторі роману «Сателіти». *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Серія «Філологічні науки»*. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2018. № 47. С. 46–49.

5. Стрільчик Б. Оніричний бестіарій роману «Імператор повені» Володимира Єшкілева. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. Hungary, Budapest. 2018. VI(30), Issue 184. P. 38–42.

6. Стрільчик Б. Інтертекстуальна візія Льюїса Керрола в оніричному просторі роману Андрія Жураківського «Сателіти». *Науковий вісник Чернівецького національного університету. Матеріали Всеукр. наук. конференції «Комунікативні засади сучасної гуманітаристики»* (м. Чернівці, 11 лист. 2017 р.). Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2018. № 791. С. 43–46.

ЗМІСТ

ВСТУП	15
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНУ ОНІРИЧНОГО	22
1.1. СНИ, ВИДІННЯ, МАРЕННЯ ЯК ЕЛЕМЕНТИ ПІДСВІДОМОГО В МЕТАФІЗИЧНИХ ТА НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ.....	22
1.2. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СНОВИДІНЬ КРИЗЬ ПРИЗМУ ПОСТМОДЕРНОЇ ПОЕТИКИ ТА ЕСТЕТИКИ	36
1.3. МЕТОДОЛОГІЯ ОНЕЙРОКРИТИКИ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ. ОНІРОТЕРМІНОЛОГІЯ	51
1.4. МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АЛГОРИТМ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ОНІРИЧНИХ ЕЛЕМЕНТІВ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ.....	63
1.5. ОНІРИЧНЕ ЯК ХУДОЖНІЙ ФАКТ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	69
1.5.1. СНОВИДІННЄВИЙ ПРОСТІР УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ: ОНІРИЧНА ЛІТЕРАТУРНА ТРАДИЦІЯ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ПОЗАСВІДОМИЙ ПРОСТІР УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ ХХ-ХХІ СТ. ...	69
1.5.2. ОСОБЛИВОСТІ ТВОРІВ СТЕПАНА ПРОЦЮКА, ВОЛОДИМИРА ЄШКІЛЄВА ТА АНДРІЯ ЖУРАКІВСЬКОГО ЯК ОБ’ЄКТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ ОНІРОКРИТИКИ.....	84
РОЗДІЛ 2. СОН ЯК СИМВОЛІКО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПОРТРЕТ: ПСИХОБІОГРАФІЧНА ТРИЛОГІЯ СТЕПАНА ПРОЦЮКА	90
2.1. СТИЛІСТИКА ТЕКСТУ СТЕПАНА ПРОЦЮКА В КОНТЕКСТІ ПОСТМОДЕРНОГО УКРАЇНСЬКОГО РОМАНУ	90
2.2. РОМАНИ «ТРОЯНДА РИТУАЛЬНОГО БОЛЮ», «МАСКИ ОПАДАЮТЬ ПОВІЛЬНО», «ЧОРНЕ ЯБЛУКО» ЯК МОЖЛИВІСТЬ ОНІРИЧНОЇ ТИПОЛОГІЇ	95
2.3. ТИПОЛОГІЯ ПОЗАСВІДОМОГО У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ СТЕПАНА ПРОЦЮКА	99
2.3.1. ГЕРМЕНЕВТИКА ОНІРИЧНИХ ЕЛЕМЕНТІВ «ПСИХОБІОГРАФІЧНОЇ ТРИЛОГІЇ»	102
2.3.1.1. Сон як символічна характеристика («Троянда ритуального болю»)..	102
2.3.1.2. Сновидіння в ролі сублимаційно-алегоричного сегмента тексту («Маски опадають повільно»).....	115
2.3.1.3. Оніричне як хтонічне і текстуалізація неврозів («Чорне яблуко»)	124

2.4. ФУНКЦІЇ ТА ЕСТЕТИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ ОНЕЙРОЛОГІЧНИХ ЯВИЩ У СТРУКТУРІ РОМАНІВ «ТРОЯНДА РИТУАЛЬНОГО БОЛЮ», «МАСКИ ОПАДАЮТЬ ПОВІЛЬНО», «ЧОРНЕ ЯБЛУКО»	130
--	-----

РОЗДІЛ 3. ОНІРИЧНЕ ЯК ХРОНОТОП: СНОВИДІННЄВИЙ ПРОСТІР УКРАЇНСЬКОЇ МЕТАРЕАЛІСТИЧНОЇ ПРОЗИ (ЄШКІЛЄВ, ЖУРАКІВСЬКИЙ).....	134
3.1. ОНІРОТОП ЯК ПОЛЕ РОЗГОРТАННЯ ПОСТМОДЕРНОЇ ГРИ («ІМПЕРАТОР ПОВЕНІ» В. ЄШКІЛЄВА).....	134
3.1.1. ОНІРИЧНИЙ БЕСТІАРІЙ ЯК СУКУПНІСТЬ МІФОПОЕТИКО-ФЕНТЕЗІЙНИХ ОНІРЕМ РОМАНУ ЄШКІЛЄВА	141
3.1.2. ОНТОЛОГІЯ «ІМПЕРАТОРА ПОВЕНІ» ЯК ПОЗАСВІДОМА КОНСТРУКЦІЯ-КОЛАЖ: ОНІРОТОП РОМАНУ – ПАРОДІЙНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ІДЕОЛОГІЧНОГО КОНФЛІКТУ ТА ПРОСТІР АЛЮЗІЙ	149
3.2. ОНІРИЧНИЙ ПРОСТІР ПРОЗИ АНДРІЯ ЖУРАКІВСЬКОГО: ВІДХІД ВІД АРХЕТИПІВ КОЛЕКТИВНОГО ПОЗАСВІДОМОГО І СИМУЛЯТИВНА РЕАЛЬНОСТІ ЯК ПРИНЦИП ІСНУВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ ДІЙСНОСТІ.....	154
3.2.1. ТИПОЛОГІЯ ПОЗАСВІДОМИХ ЯВИЩ У ТЕКСТІ «САТЕЛІТІВ»: СПРОБА ДИФЕРЕНЦІЙНОГО АНАЛІЗУ	154
3.2.2. ДИФУЗІЯ ОНІРИЧНОГО ТА ПАРАНОЇДАЛЬНО-ГАЛЮЦИНАТОРНОГО В ТЕКСТІ АНДРІЯ ЖУРАКІВСЬКОГО – МАТРИЧНА СВІДОМІСТЬ І СИМУЛЯЦІЇ ТРАНСПЕРСОНАЛЬНОСТІ.....	157
3.2.3. ОНІРОТОП «САТЕЛІТІВ» ЯК ЛОКУС ПОСТМОДЕРНОЇ СИМУЛЯЦІЇ: АВТОРСЬКІ АЛЮЗІЇ, ЦИТУВАННЯ ТА РЕМІНІСЦЕНЦІЇ ПОП-КУЛЬТУРНОЇ АМЕРИКИ.....	162
ВИСНОВКИ.....	171
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	176
ДОДАТОК.....	195

ВСТУП

Актуальність дослідження теми. Сучасна літературознавча наука демонструє все більше зацікавлення позасвідомим аспектом психологізму, пропонуючи його освоєння та деконструкцію із застосуванням нових світоглядних парадигм та наукових підходів. Посилений інтерес до зображення сновидінь, візій та марень як ключових елементів несвідомого буття в літературних текстах сучасності викликає нові світоглядно-методологічні ракурси трактування оніричного в найрізноманітніших галузях людського знання, зокрема й у філологічному полі. Хоча сновидіння і залишаються одним із найбільш давніх предметів художнього (зокрема, літературного) зацікавлення, в останні роки посилюється інтерес до вивчення позасвідомих явищ, що передусім можна пояснити новою хвилею перепрочитання класичної (Фройд, Юнг, Фромм) та становленням сучасної (Лакан, Жижек) психоаналітичної доктрини, а також із новими відкриттями в науці, які допомагають експериментально з'ясувати природу сновидіння. Розширюється уявлення про феномени людської психіки, а в дихотомічній опозиції реальне-ірреальне мистецтво все більше звертає увагу на позасвідомі чинники. Перебуваючи в рамках постмодерної парадигми, залишаються важливими проблеми семантики надреальності, а подекуди навіть антиреальності.

Онірокритика як альтернативна парадигма осягнення літературного середовища в українському контексті з'явилася ще в ХІХ столітті внаслідок кризи панівного тоді позитивістського світогляду та всеохопного прагнення модернізації культури. Пошук психоаналітичних теоретико-методологічних інструментів для вивчення актуальних текстів доби починає відлік із праць І. Франка та С. Балає і продовжується у дослідженнях феміністичної критики початку ХХІ століття (наукові розвідки С. Павличко, Т. Гундорової, Л. Левчук, Н. Зборовської). Епістемологічний розрив у традиції української літературознавчої онірокритики, спричинений тиском радянської цензури, не дискредитує її актуальності на сьогодні: ситуація постмодерну, що охоплює літературознавче поле, вимагає переосмислення

проблематики та ревізії інструментарію, яким може користуватися наука для пояснення текстуальних і контекстуальних феноменів, що з'являються на синхронному етапі вивчення красного письменства.

Аксіологічна девальвація, що виникає внаслідок проблеми деконструкції тексту та логоцентризму модерного світу (Ж. Дерріда), знецінює також догматизм у науковій інтерпретації, тому українська онірокрітика набуває актуальності у ХХІ столітті, формуючи особливий літературознавчий методологічний алгоритм, мета якого – не дешифрація символів заради інтерпретації їх у психоаналітичній чи філософській площині, осягнення прихованих сенсів, а функціональна структуризація літературного несвідомого та його декомпозиція задля розуміння естетико-стилістичних параметрів художнього тексту, його місця в історико-літературних процесах сьогодення.

Розвивається український постмодерний роман, що оперує оніричним як засобом творення нової парадигми художнього мислення, метанаративу, мультиреалізму, ірраціонально-вільного тексту, заглибленням у цитування та створенням експериментального поля. У цьому дискурсі розглядаємо психобіографічну трилогію Степана Процюка («Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно», «Чорне яблуко»), а також роман Володимира Єшкілева «Імператор повені» та текст «Сателіти» Андрія Жураківського.

У контексті сучасної української прози перелічені автори та твори привертають увагу, адже можуть і слугувати яскравим підтвердженням продовження історико-літературних традицій у зображенні снів, візій, марень та галюцинацій, і показувати функціональні рамки оніричного у структурі художніх текстів (від композиційно-стилістичних елементів чи тих, що слугують ліризації та інтимізації, до фундаментальних складників сюжету й хронотопу).

Попри достатню кількість літературно-критичного матеріалу стосовно текстів Степана Процюка, Володимира Єшкілева та Андрія Жураківського, перелічені твори ще не були об'єктом наукової дискусії із залученням онірокрітичного підходу. Парадигма тих наукових розвідок, де об'єктом дослідження стали тексти названих авторів, стосується інших аспектів. До прикладу, прозу Степана Процюка

розглянуто в науковій розвідці Олега Солов'я, що має на меті систематизацію доробку автора, а дослідження О. Гольник, що зачіпають оніричний бік формування жанрової природи романів Володимира Єшкілева, сфокусовано більше на наратології, ніж на онірокритичному осмисленні. Проза Андрія Жураківського досі не стала предметом важливих наукових розвідок, проте літературно-критичний ракурс, продемонстрований у рецензіях В. Петренка, О. Стусенка, І. Чайки, звертає увагу на ключову роль позасвідомих елементів художньої фантазії письменника.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію узгоджено з науковими дослідженнями кафедри української літератури факультету філології ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», зокрема з темою «Розвиток літературного процесу в Україні в ХХ–ХХІ ст.: постаті, ідейно-естетичні тенденції, жанрові форми» (державний реєстраційний номер 0113U006391). Тему дисертації затверджено вченою радою університету (протокол № 5 від 30 грудня 2015 року).

Мета дослідження – вивчення зовнішніх та внутрішніх особливостей оніричних елементів романів «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно», «Чорне яблуко» Степана Процюка, «Імператор повені» Володимира Єшкілева та «Сателіти» Андрія Жураківського в їхньому функціональному розмаїтті.

Для реалізації мети передбачено вирішення таких *завдань*:

- на основі теоретико-методологічних досліджень запропонувати літературознавчу парадигму онірокритики та охарактеризувати її диференційні ознаки;
- сформувати терміносистему для подальшого дослідження оніричного у межах роботи;
- позначити межі реалізації дослідження сновидінь для оперування в літературознавчому дискурсі та схарактеризувати методологічний алгоритм їх аналізу;
- виокремити в романах «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно», «Чорне яблуко» Степана Процюка, «Імператор повені» Володимира

Єшкілева і «Сателіти» Андрія Жураківського оніричні елементи та дослідити їхні функції у художніх творах;

- здійснити типологізацію оніричних явищ, експлікувати їхню внутрішню та зовнішню побудову в зазначених текстах;

- проаналізувати композиційні, тематичні та структурні особливості «сновидіннєвого тексту».

Об'єктом дослідження є романи «Троянда ритуального болю» (2010), «Маски опадають повільно» (2011), «Чорне яблуко» (2013) Степана Процюка, «Імператор повені» (2004) Володимира Єшкілева та «Сателіти» (2008) Андрія Жураківського.

Предметом дослідження обрано оніросферу прози, утілену в текстах згаданих авторів, що репрезентують оніричний дискурс сучасної української літератури.

Методологічна основа дисертації – теоретичні праці Д. Анцибор, М. Бахтіна, Т. Бовсунівської, Л. Виготського, В. Вундта, Ж. ле Гоффа, Т. Гундорової, М. Еліаде, Т. Жовновської, Н. Зборовської, Ю. Лотмана, А. Макарова, Н. Мочернюк, Д. Нечаєнка, А. Печарського, Р. Піхманця, В. Проппа, Т. Теперик (зокрема праці, присвячені оніротермінології), О. Федуніної, І. Франка, З. Фройда, К.-Г. Юнга, С. Хороба. Для дослідження філософського підґрунтя та ідейно-естетичних домінант літературного оніричного в сучасній українській літературі використано праці Р. Барта, Ж. Бодріяра, М. Гайдеггера, С. Грофа, Ж. Дельоза, Ж. Дерріда, Ж. Лакана, О. Потебні, П. Рікера, І. Фізера, М. Фромма, М. Фуко та ін., історико-літературознавчі дослідження сучасної української прози, присвячені творчості аналізованих письменників (Є. Баран, О. Гольник, Л. Горболіс, Б. Пастух, Л. Скорина, Р. Харчук, Р. Чопик).

Методи дослідження. До виконання роботи залучено новітній досвід літературознавства, культурології, історії, психоаналізу та філософії. Використано описовий, порівняльно-історичний методи досліджень, щоб з'ясувати специфіку оніричного в літературі, підвалини його функціональної важливості у творах обраних авторів, механізми творення й побудови сновидіннєвого тексту. Застосовано системний підхід при уточненні ролі та місця Андрія Жураківського,

Степана Процюка та Володимира Єшкілева в історії української літератури та визначення закономірностей становлення їхніх ідіостилів. Залучення естетико-філологічного методу зумовлено темою дослідження, завданням розглянути стильову своєрідність оніричного дискурсу названих письменників.

У роботі використано методи психоаналізу (під час дослідження психологічних аспектів онірокритики); міфопоетики (у процесі аналізу міфологем і міфологічних структур у літературному сновидінні); інтертекстуальності (для висвітлення інтертекстуальності як компонента оніричного простору Володимира Єшкілева та Андрія Жураківського); рецептивної естетики (коли здійснювався аналіз сприйняття образної системи онірем – внутрішньої структури літературного сну); структурно-семіотичний (для окреслення літературного оніричного як «семіотичного вікна»); герменевтичний (під час інтерпретації онірем та їхніх взаємозв'язків). Застосовано досвід феноменологічної теорії, ідеологічної критики і трансперсональної психології в процесі пізнання естетичних й онтологічних координат сновидінневого простору в прозових творах обраних авторів.

Наукова новизна дисертації. Уперше в українському літературознавстві досліджено оніросферу національної прози XXI століття, зокрема на основі аналізу творів Степана Процюка, Володимира Єшкілева та Андрія Жураківського. Запропоновано літературознавчий методологічний алгоритм розгляду сновидінневих явищ у структурі художнього тексту, експліковано внутрішню структуру оніричного у творах згаданих письменників, які ще не були предметом спеціального наукового вивчення.

Новизна дисертації полягає в ґрунтовному аналізі оніричного сегмента вказаних текстів, запровадженні їх до наукового обігу. Завдяки цьому з'ясовано природу оніричного в сучасній українській літературі не лише як композиційно-стильового прийому, а й як особливої текстової структури; проаналізовано специфіку сновидінневих парадигм у прозовій творчості згаданих авторів, їхні формально-структурні та внутрішньо-змістові характеристики; досліджено такі модули оніричного тексту, як хронотопізація, дефрагментація структури дійсності, осмислено ідіостильові стратегії змалювання сновидінь Степана Процюка,

Володимира Єшкілева та Андрія Жураківського, дискурсивну генезу їхньої оніроциклістики

Практична цінність роботи. Матеріали дисертаційного дослідження можуть стати основою для розробки курсів лекцій з історії та теорії літератури, курсу сучасної української літератури, проведення спецкурсів і спецсемініарів, під час укладання навчальних посібників, для написання курсових, бакалаврських, магістерських робіт, предметом яких є оніричний дискурс української прози.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним дослідженням, у якому системно проаналізовано особливості оніричного дискурсу прози Андрія Жураківського («Сателіти»), Володимира Єшкілева («Імператор повені») та Степана Процюка («Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно», «Чорне яблуко»). Усі результати отримано одноосібно.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації було оприлюднено на щорічних наукових конференціях професорсько-викладацького й аспірантського складу ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, 2015–2018 рр.), XXVIII науковій сесії Наукового товариства імені Тараса Шевченка (Львів, 16 лютого – 25 березня 2017 р.), на комісії філології та фольклористики Івано-Франківського осередку НШТ (Івано-Франківськ, 15 березня 2018 р.), науковій конференції «Світи і антисвіти українського фентезі» в рамках Першого міжнародного фестивалю фентезі «Брама» (Івано-Франківськ, 27 – 28 жовтня 2017 р.), а також на Всеукраїнській науково-практичній конференції «VII Султанівські читання» (Івано-Франківськ, 27 жовтня 2018 р.) у м. Івано-Франківськ. Дисертацію обговорено на засіданні кафедри української літератури ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (протокол № 7 від 4 лютого 2019 р.).

Публікації. Найважливіші положення й результати дослідження висвітлено в 7 одноосібних публікаціях, із них 6 – основних (5 – у наукових фахових виданнях України, 1 – у закордонному збірнику) та 1 – додаткова.

Структура й обсяг роботи. Дисертація містить вступ, три розділи, висновки, список використаної літератури (253 позиції) та додатки. Загальний обсяг дослідження – 196 сторінок, з них 168 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНУ ОНІРИЧНОГО

1.1. Сни, видіння, марення як елементи підсвідомого в метафізичних та наукових дослідженнях

Перебіг зацікавлень оніричним умовно може співвідноситися із історією людства як такою. Донауковий період інтересу людини до сновидінь – це довготривалий процес, переважно пов'язаний із таємними та релігійними культурами, вірою в духів, одкровеннями та повідомленнями загиблих предків з «того світу». Дослідження древніх єгипетських, тибетських, індійських, китайських культур, міфів, а також сучасних побутових умов життя індійських племен, таких, як Агваруна (Перу), Ашанті (центр, область Гани), Берті (Судан), Кариби), Зулу (Африка), сеної (Малайзія), індійські навахо, юма, ірокези (Америка), корінних шаманських поселень Азії, Сибіру та Далекого Сходу дозволяють узагальнити такий різнобічний колективний досвід у побутово-релігійному формулюванні: у сновидіннях душа людини покидає тіло і подорожує в якомусь нематеріальному просторі [243, с. 32]. Вона може зустрітися з душами інших людей, а також отримувати інформацію та приймати досвід від померлих, героїв та духів.

У перших примітивних формах релігії можемо охарактеризувати ставлення до сновидіння як до сакрального акту, джерела одкровень богів та демонів. Люди звертались до снів для отримання порад та навіть для лікування. Ця практика відома під назвою «інкубація снів». Вона була надзвичайно популярна в древньому світі й поширена в таких різних культурах, як Антична Месопотамія (сучасний Ірак), Єгипет, Греція та Рим. Причому, якщо в Древній Месопотамії головним завданням інкубації снів було прогнозування майбутнього, то в Греції основним завданням було лікування. Згадаємо релігійний культ Асклепія, введений в Афінах в 420 р. до н.е., що передбачав ритуал лікування хворих під час сну в храмі. Жерці культу

займалися також і тлумаченнями сновидінь, тому найбільш ранні зразки грецьких сонників могли з'явитися в кінці V ст. до н. е.

Стосовно перших репрезентацій оніричного в літературі, зазначимо, що в асирійському епосі про Гільгамеша герой епосу з'явився своєму супутнику Енкіду під час двох сновидінь. Енкіду став тлумачем снів Гільгамеша. Вагоме значення снів для асирійців стає очевидним також із того факту, що правитель Ассирії Ашурбаніпала керувався снами під час ведення своїх військових кампаній у VII ст. до н. е. Глиняні клинописні таблички, знайдені у Вавилонії і Халдеї, містять безліч описів і тлумачень снів. У ранніх єгипетських папірусах описується безліч рецептів викликання і тлумачення снів. Індійські записи Упанішад, що відносяться до 1000 р. до н.е. е., містять розгорнуті описи снів і міркування про їх значення для духовного життя.

У вступній частині «Іліади» Гомер описує історію про те, як Зевс послав Агамемнонові Сон, котрий схиляє його піти в похід на Трою. Сновидіння визначають подальший розвиток подій також у «Одіссеї», де Пенелопа бачить сни про повернення з мандрів свого чоловіка. Неясність снів героїні змушує Гомера образно розділити їх на сни, які проходять через ворота зі слонової кістки (вірні сни), і сни, що проходять через рогові ворота (помилкові сни).

Прикметною працею є «Онейрокритикон» Артемідора, в якій мислитель висловив погляди свого часу на проблему сновидінь та їх амбівалентність. Артемідор називає сновидіння «хвилюванням душі» або «створенням різних образів, що знаменують майбутні блага або біди». На його думку, сон є контактом сновидіння з його власною душею, при якому остання повідомляє сплячому прийдешні події. Артемідор бачить чітку відмінність між сном і сновидінням, підкреслюючи, що сновидіння показує сновидцеві майбутнє, а сон – теперішнє [95, с. 32-33]. Він пояснює таке трактування тим, що «певні відчуття мають властивість повертатися в душу, знову перебувати в ній і викликати явища уві сні. Закоханий, наприклад, обов'язково побачить уві сні своїх коханих, наляканий – причину свого переляку... у цих видіннях, за якими криються відчуття, міститься не передбачення майбутнього, а переживання сьогодення» [95, с. 212].

Сновидіння, своєю чергою, Артемідор розділяє ще на 5 видів: *алегоричні, ясні, особисті, чужі і родинні* [95, с. 219]. Ясні сновидіння збуваються з повною точністю в короткий термін; алегоричні фіксують своє значення символом-загадкою і справджуються лише через певний час. Особисті сновидіння – це сновидіння, в яких людині сниться вона сама, у результаті такого сну зі сновидцем відбувається щось добре чи погане. Чужими сновидіннями Артемідор називає ті, де сновидець бачить дії іншої людини; такі сновидіння віщують добре чи погане тільки для тих, хто виступає безпосереднім фігурантом-візіонером оніричного факту. Споріднені, детерміновані самою назвою, – це сновидіння, під час яких сновидець бачить своїх родичів. За характером висловлювання Артемідор виділяє чотири групи сновидінь. Одні пророкують багато через багато, інші – мале через мале, треті – багато через мале, четверті – мале через багато.

Таким чином, «Онїрокрітїкон» Артемідора заклав, на нашу думку, основи для аналізу сновидінь у подальших паранаукових та метафізичних дослідженнях: автор класифікує оніричне за його формою вираження та змістом, виділяючи п'ять семантичних категорій. Платон у своїх ранніх діалогах «Апологія» і «Банкет» розглядає сновидіння як повідомлення, послані богами. Вони використовуються як теологічний метод отримання знань про богів та їх волю.

У більш пізньому діалозі «Софіст» Платон підсумовує, що сновидіння взагалі є філософським методом, за допомогою якого сновидець може отримати певне знання про світ. Платон був переконаний у тому, що сні є об'єктивним показником рівня психіки людини, незалежного від уявлень людини про себе. Філософ поділяв сновидіння на значущі і незначущі. До першої групи належали сні «божественного походження», до другої відповідно нічні бачення «небожественного походження». Платон говорить про сон як про спосіб побачити метареальний простір. У багатьох своїх роботах він дає сну як позитивне, так і негативне забарвлення, пояснюючи це прямою залежністю сну від сновидця. У працях Платона є таке пояснення: Боги сотворили людину і наділили її очима, які випромінюють світло (тобто зір) назовні. Денне світло потрапляє всередину людини. Із настанням ночі людина засинає, закриваючи внутрішній вогонь, який створює яскраві образи. Якщо ж людина уві сні

проводить рухи тілом, перевертається, це негайно позначається у сновидінні і може перешкодити повідомленню Богів. Так, щоб збільшити ймовірність спілкування з богами уві сні, людині було необхідно проводити очищаючі ритуали і засинати у спокійній тихій обстановці [95, с. 19-21]. Як бачимо, іще Платон показав вплив фізіології на перебіг сновидіння і виявив авторську позицію стосовно ідеологічного наснаження позасвідомих фантазій.

Об'єктом вивчення психології оніричне стає також у трактатах Аристотеля «Про сні і чування», «Про сновидіння», «Про божественне у сні». На відміну від Платона, Аристотель повністю заперечує божественне походження сновидінь. Філософ пояснює це тим, що сні бачить не тільки людина, але і деякі тварини. Він не знаходить причини спілкування Богів і тварин, унаслідок чого і вказує на демонічне походження сновидінь. Саме явище сну Аристотель називає фізичним феноменом. Говорячи про психофізіологію і «механіку» сновидінь, Аристотель описує прозоре тіло, що знаходиться між оком і об'єктом рецепції і є «проміжною ланкою між тим, хто бачить і тим, що він бачить» [139, с. 422]. Відповідно до такої теорії, за словами філософа «бачення уві сні виникають в результаті відображення на внутрішній поверхні повік та виходять з очей променями світла» (схоже до концепції «внутрішнього світла» у Платона) [139, с. 423]. Аристотель указує, що бачення снів не може бути наслідком чуттєвого сприйняття або думки людини. Він стверджує, що людська душа має потребу до регенерації, тому люди сплять і бачать сні. Аристотель закликає дослідити «механізм сну», визначити, як і яким чином відбувається бачення снів. Зупиняючись на релігійному аспекті, слід зауважити, що філософ називає сні явищем «профанним», тому що, якби вони були явищем «сакральним», так званим «божественним одкровенням», сновидіння приходили б тільки кращим людям, а не кожному без винятку [95, с. 24-26].

Вагомого значення оніричному надавали Демокріт та Піфагор. Тенденція до оніризму та онірокритики впливає на філософію неоплатоніків – Плотіна, Порфирія, Ямбліха, що застосовують сновидіння у своїх філософських системах [95, с. 253]. Також в античний період дескрипцію оніричного здійснювали Лукрецій, Посідоній. Цицерон запровадив трискладову класифікацією сновидінь за типами [207, с. 30].

Зацікавлення вивченням оніричного, обґрунтування його природи і походження, функцій і семантики наявне у ранньохристиянській традиції. Онірична спадщина у християнстві (зокрема, у православному) має здебільшого негативну конотацію, оскільки традиція пов'язує позасвідомі явища із волевиявленням антагоністичних у православній парадигмі акціональних субстанцій. Втім, проблематика роботи (зокрема, часова визначеність) детермінує діахронічне вивчення проблеми християнських поглядів на оніричне.

Передусім слід зауважити, що у структурі тексту центральної християнської книги нараховуємо в сумі близько п'ятдесяти двох сновидінь: 43 – у Старому Завіті, 9 – у Новому.

Уже від IV ст. – початку визнання християнства як легітимної релігії – зацікавлення сновидіннями у християнській парадигмі переживає різні і неоднорідні в часі стадії: інтерес, стурбованість, вагання. Із середини III ст. інтерес до снів посилюється настільки, що із ним почали пов'язувати магістральні події в житті людини-християнина: навернення у віру, контакт із Богом та мучеництво [88, с. 258].

Доцільно буде також стверджувати, що через оніричне відбувається гносеологічний контакт із абсолютним. Часто у візіонерських мандрах сновидцеві роз'яснюються онтологічні категорії, привідкривається істина. Св. Іриней, Св. Іпполит приписують сновидінням демонічну етимологію, окрім того, досягнення прямого зв'язку з Богом через використання оніричних практик стає доктриною сект, оголошених церквою єретичними, зокрема гностиків.

Першою послідовною християнською теоретичною працею, що стосується сновидінь, їх амбівалентності, етимології та семантики, був трактат «Про душу» Тертуліана, в якому «перший теолог сновидінь» запропонував троїсту типологію сновидінь за походженням, теоцентричне розуміння позасвідомих явищ, etc.

Згодом Ісидор Севільський та Григорій Великий здійснюють доктринальний виклад теорії сновидінь, прикметними є концепції сну Августина, у яких простежується перехід від довіри до недовіри онірологічним фактам. Тотальна демонізація невротично-християнським світоглядом сновидінь та інших проявів

підсвідомої психічної активності призводить до того, що вони входять у культурну антисистему та викликають страх [95, с. 286].

Проте тут, на нашу думку, ідеться про світські комплекси. В агіографічній традиції функціонує образ сновидця-мученика та сну-настанови, Константин і Феодосій Великий через візії дізнавалися про свою перемогу над ворогами. Знаходимо чисельні фіксації снів св. Мартина, натрапляємо на сновидіння у Григорія Турського, Амвросія та багатьох інших.

Отже, можемо говорити про неточність визначення позиції середньовічної моралі стосовно оніричного: з одного боку вони як акти задоволення бажань підлягають аскезі, з іншого – є носіями божественних одкровень.

Від часу публікації Артемідором «Онейрокритикона» і до XIX ст. оніричне не було об'єктом серйозних наукових досліджень: в епоху Ренесансу вивчення позасвідомих явищ переплелось із окультизмом та езотерикою, у час раціоцентричного Просвітництва науковий інтерес до сновидінь, візій та марень був практично неможливим через їхню позарозумову природу. Попри окремі зацікавлення сновидінням як базою для побудови раціональних систем (Декарт), Новий час, декларуючи поступ та технократію, не звертав уваги на ірраціональні явища як такі.

Проте, наукові дослідження в царині психології та біології не оминали питання, що стосувалися несвідомих процесів людської життєдіяльності. Г. Ляйбніц у своїй праці «Монадологія» (1720) здійснює дескрипцію несвідомого у психіці за допомогою теорії «малих перцепцій» [66, с. 63].

У XX столітті починається історія наукової дескрипції та аналізу оніричних явищ. Грунтовними дослідженнями були «Символізм сновидінь» Г. Шуберта, «Робота сновидінь» Р. Шернера, дисертаційна праця «Дослідження глибини сну» Е. Крепеліна.

З іменем З. Фрейда пов'язаний новий етап у вивченні оніричних явищ. У праці «Тлумачення сновидінь» (1900) Фрейд висловив головні положення своєї концепції сновидінь, зокрема розглядав їх як засіб втілення нереалізованих бажань. «Сновидіння – це спосіб вивільнення нездійснених бажань людини за допомогою

його свідомості без пробудження фізичного тіла» [207, с. 54]. Фройд відроджує давню і сталу екзегетичну традицію тлумачити стародавні тексти, інтерпретувати сни і підпорядковувати їх змісту, продиктованому культурними, релігійними, міфологічними традиціями.

Інтерпретація сновидінь дозволяє виявляти приховані думки і розшифровувати їх. Сновидіння, за Фройдом, «охороняє сон», заважає внутрішнім і зовнішнім факторам викликати пробудження. У снах відображаються приховані бажання, причиною яких є пригнічена сексуальність. Однак, Фройд проти чисто сексуального підґрунтя снів. У структурі сновидіння він виділяє осередок, що визначає основу для аналізу сну.

Робота сновидіння, на думку Фройда, складається із таких компонентів:

1) Перетворення думок у зорові образи. Ця операція дуже складна, оскільки вимагає зображення абстрактних уявлень, які містяться в думках, у вигляді конкретного, яке тільки і може міститися в образах. Логічні елементи при цьому випадають, і в процесі тлумачення сновидіння їх доводиться відновлювати.

2) Цензура сновидіння. Цензура сновидіння, яка вдень не пропускає неприйнятні бажання до свідомості вночі, хоча і пропускає їх, але при цьому спотворює до невпізнання, користуючись механізмами згущування і зсуву.

3) Заміщення. Робота заміщення полягає в заміні елемента прихованого сновидіння натяком. Крім того, може відбуватися зміщення акценту з одних елементів сновидіння на інші, так що найбільш важливі елементи прихованого сновидіння виявляються майже непомітними в явному й навпаки.

4) «Трансформація у протилежність». Сон починає відображати з точністю протилежне тому, що він повинен зображувати: «Роль перетворення особливо цікава, – уточнює Фройд, – коли воно служить цензурі. Трансформація надає зображенню такий ступінь деформованості, що на перший погляд сон здається абсолютно недоступним розумінню. Ось чому, якщо сновидіння вперто не піддається інтерпретації, потрібно постаратися перевернути деякі частини його явного змісту; нерідко в цьому випадку все прояснюється» [207, с. 201]. Також учений розробив метод практичного аналізу – метод «вільних асоціацій».

К. Г. Юнг розглядав сновидіння з позиції їх компенсаторної функції у психіці. Водночас учений експлікував символічне тлумачення снів, говорив про діалогічність свідомого та підсвідомого, їхнє прагнення до інтеграції. За Юнгом, сни грають важливу додаткову (або компенсаторну) роль у психіці [226, с. 99]. «Загальна функція снів – спробувати відновити наш психологічний баланс продукування матеріалу сну, який відновлює важковловимим способом загальну психічну рівновагу» [229, 50].

Юнг підходить до сновидінь як до живих реальностей. Їх треба отримати за допомогою досвіду й уважно спостерігати. Інакше їх зрозуміти неможливо. Приділяючи увагу формі і змістові сновидіння, Юнг намагався розкрити значення символів сну і при цьому поступово відходив від властивої психоаналізу довіри до вільних асоціацій в аналізі сновидінь.

В інтерпретації снів не може бути простої механічної системи, оскільки сон пов'язаний із символами, що мають більше одного значення. Аналіз сну повинен робитися з урахуванням досвіду і біографії сновидіння. Допомога аналітика важлива, але в підсумку тільки сновидець може знати, що означає сон. «Образ є сконцентрованим виразом психічної ситуації, не єдиним і навіть не переважаючим – простим і чистим змістом несвідомого» [235, с. 256].

Більш важливим, ніж когнітивне розуміння сну, є його розуміння як акту вилучення досвіду з матеріалу сну і прийняття цього матеріалу всерйоз. Сни слід розглядати не як ізольовані події, але як повідомлення, що йдуть із несвідомого.

У нездатності інтегрувати свідомість і несвідоме, що комплементарні за своєю природою, криється причина психічних захворювань. Для досягнення нормального стану розвитку психотерапевт повинен використовувати архетипи колективного несвідомого, які втілюються в якісь видимі форми (тобто реалізації Аніми/Анімуса, Тіні, Персони, Самості в

оніричному часопросторі). Ці архетипи можуть бути виявлені в процесі аналізу сновидінь та їх інтерпретації.

На місце вільних асоціацій Фрейда Юнг ставить ампліфікацію, спрямовані асоціації він використовує для виявлення символів і мотивів несвідомого для того, щоб розкрити значення сновидіння і зрозуміти проблему пацієнта.

Важливим для дослідження є вектор пошуків Юнга – у виокремленні категоріальної бази «колективного несвідомого» та пошуку першооснови для побудови системи аналітичної психології вчений створює комплементарну опозицію міфу та сновидіння. Цікаво, що міфологічна школа літературознавства, починаючи від Вільгельма та Якоба Грімма іще раніше зробила міф магістральним об'єктом зацікавлення та аналізу, а Дж. Фрейзер у роботі «Золота гілка» (1890) пропонує схему для деміфологізації тексту і в подальшому його реміфологізації.

Класична психодрама Л. Морено бере до уваги третю категорію сновидіння. Якщо за Фрейдом розрізняємо явний і прихований зміст сновидіння, за Юнгом – значення на об'єктному і суб'єктному рівнях, то Морено виділяє ще екзистенційний зміст дії, у якому приховане і явне значення сновидіння співпадають [96, с. 170].

Про сновидіння також писали М. Бос (1958) і Л. Бінсвангер (1968). Вони «досягли успіху в скиданні з себе убрань складного апарату фрейдистської і юнґіанської теорії, незважаючи на те, що були кваліфікованими аналітиками і багато років мали власну практику [218, с. 264].

Ще 1938 року М. Бос показав, що сновидіння пацієнтів-шизофреніків стають більш відкритими (менш замаскованими і символізованими), коли має місце погіршення стану, і більш символічними, коли виникає поліпшення. Ставши на ідеологічну сторону екзистенціалістів, Бос відкидає концепцію символізму так само як і інші фрейдівські механізми та інтерпретації. Сон – ще один модус буття-в-світі.

Складники сну слід приймати в їх власному розумінні й змісті, як вони відчуються в проживанні сновидіння. Сон і неспання – це не абсолютно різні сфери існування. Фактично спосіб існування людини, виражений у сновидінні, часто дублює модус існування в стані неспання.

Бос відкидає весь набір бажань, механізмів, архетипів, компенсацій і масок, які психоаналітик використовує для тлумачення сновидінь. Інтерпретувати поведінку – уві сні чи стані неспання – як результат драйвів або інстинктів, означає розглядати

людей як керованих внутрішніми і зовнішніми силами на зразок інших об'єктів, що відкидається екзистенціальною психологією. Вона заперечує і проти перенесення з природної науки в психологію принципу причинності. «У людському існуванні немає причинно-наслідкових зв'язків. В основному є лише послідовність поведінкових подій, але неприпустимо з послідовності виводити причинність» [218, с. 263].

Екзистенційна психологія відкидає каузальність, позитивізм, детермінізм і матеріалізм. Психологія не орієнтується на інші науки, і повинна мати власний метод – феноменологію – і власні поняття – буття-в-світі, модуси існування, свобода, відповідальність, становлення, трансценденція, просторовість, темпоральність – і багато інших, взятих із онтології Гайдеггера.

На місце поняття «каузальність» ставиться поняття «мотивація». Мотивація завжди передбачає розуміння (вірне або невірне) зв'язків між причиною і наслідком.

Хоча М. Бос обходить без символів, він говорить, що об'єкт сновидіння може мати для сновидіння різне значення і включатися в різні системи відносин. Замість вільних асоціацій (Фройд) або ампліфікації (Юнг) екзистенціальний аналітик задає сновидцеві питання, що дозволяє більш ясно і відкрито побачити значення сну відповідно до активного життя. Пацієнт знаходить цінні інсайти, що стосуються буття-в-світі. Вільне використання цих інсайтів сприяє побудові більш здорового Dasein (буття-в-світі).

У гештальт-терапії оніричне не є об'єктом аналізу. На відміну від психоаналітичної тенденції до інтерпретації, сновидіння «програються» для інтеграції особистості. За допомогою відтворення об'єктів та комплексів сновидіння, через переживання, може бути віднайдено його значення [147].

Сучасна наука завдяки технологічним засобам, невідомим раніше, чіткіше визначає морфологію сну, акцентуючи переважно на фізіології, залишаючи простір для інтерпретацій оніричних символів психоаналізу та прикладним психологічним наукам, онейромантії тощо.

Постмодерністські письменники, філософи і художники часто звертаються до теми сновидінь. Так, М. Фуко, створюючи свою хрестоматійну «Історію

сексуальності», звертається саме до тлумачення сновидінь Артемідора в Стародавній Греції, показуючи підміну сексуального соціально-економічним у стародавньому світі. Особливо близькі до постмодерністського проекту такі ознаки сну, як відсутність логіки, невизначеність, фрагментарність, парадоксальність, самоіронія, ефектність і театральність, приховане цитування та гіпертекстовість. Сни демонструють можливість вивільнення ігрового потенціалу мови і мислення, а також беруть участь у деконструкції логоцентричних установок особистості. Сон дозволяє поставити лапки і легітимізувати альтернативний спосіб самовираження. Це нове постмодерне бачення стає все більш актуальним для психотерапії та літературознавства.

Літературознавство, на нашу думку, вимушене відмовитися від власне психологічних методів, адже критика сновидінь з метою символічної експлікації їх – це завдання психотерапії. У процесі проходження терапії та встановлення взаємозв'язку між психологом та клієнтом, дешифрація сновидінневих образів стає моментом лікувального процесу. Оскільки літературознавча робота не передбачає виокремлення творчих сил, що стоять поза межами розуміння, а також безпосереднього контакту літературознавця і сновидця, то, вважаємо, оніричний дискурс літератури повинен мати комплексну теоретико-методологічну базу.

Утім, аналіз сновидінневих текстових структур не тяжіє до обмеження впливу психоаналізу, оскільки, на нашу думку, фрейдистсько-юнгіанський аналіз сновидінь уже втрачає безпосередньо психотерапевтичний сенс і змінює фокус із власне терапевтичного на культурологічний.

Зауважимо, що вже Ж. Лакан відокремлює несвідомі потяги людини (лаканівський термін «Бажання») від безпосередньо роботи сновидіння. Натомість, аналізуючи фрейдистський підхід, Лакан указує на те, що аналіз оніричного відбувається саме в текстовому полі: сам Фройд описує власні оніричні досвіди у «Трактуванні сновидінь» у формі розповідей. «Фройд скрупульозно реєструє слова, які формують розповідь, і лише виходячи з цього словесного оформлення, зі свого роду записаного тексту сновидіння, стає можливим його аналіз» [94, с. 19]. Таким чином, поле психоаналітики все одно замкнуте у площині мови та художнього

переказу, а отже, психоаналітичне трактування сновидінь має підстави для формування основи філологічного трактування оніричних явищ.

До прикладу, у семінарі, присвяченому аналізу сновидіння, яке Лакан формулює як «сон жінки м'ясника» (оніричний випадок, розглянутий Фройдом у «Трактуванні сновидінь»), критика фройдистського підходу саме і полягає у включеності сновидіння у двох'ярусну структуру з морфологією художнього тексту. Натомість класичний уже сон Фрейда про дядька Йосифа Лакан пропонує аналізувати як показовий, оскільки цей оніричний переказ «...прекрасно ілюструє, зокрема, мою (Жана Лакана – Б. С.) схему з двох пересічних петель. Саме на його прикладі найкраще можна бачити ті два поверхи, або рівні, на яких сновидіння розгортається: поверх власне значення, поверх мови, і поверх уявний, де отримує своє втілення метонімічний об'єкт» [94, с. 19]. Навіть із цього невеликого фрагменту методології онірокритуки у пост-фройдистський період психоаналітики можна зробити висновок про те, що аналіз сновидінневих одиниць і цілих структур позасвідомого опирається на літературознавство та критику тексту.

Психоаналітик Джон Вудкок своєю чергою зазначає: «Терапевтичні практики інтерпретації сновидінь відповідно до зовнішніх факторів також «крокують в ногу з часом» у тому сенсі, що і терапевт, і клієнт увесь час цілком перебувають поза сновидінням, і будь-яке виявлене значення сновидіння впливає завдяки навичці тлумачення (інтерпретації) терапевта, а не з самого сновидіння. Сновидіння, як носій певного сенсу, уже недоречно для таких практик» [247].

Зазначимо, що у випадку терапевтичного аналізу позасвідомого, здійснюється робота над особистими травмами у структурі «пацієнт-терапевт», у той час, коли літературознавчий аналіз сновидінь має на меті функціональний опис позасвідомих включень у тексті як «іншої реальності». І, як у випадку із неможливістю трактування сновидіння без участі сновидця (теза сформульована Юнгом), слід наголосити на тому, що трактування сновидінневих пластів художнього тексту також неможливе без інкорпорації оніричного у структуру літературної реальності, так як одне і те ж сновидіння, позбавлене зовнішньо-текстової наповненості, попри резонуючий характер із міфом, втрачає значення саме по собі. Таким чином, ідеться

про певний відхід від сновидіння як символічно-образного конструкту і надання переваги власне мовним особливостям розповіді про сон.

Сучасне розуміння сновидіння та оніричної діяльності людини загалом прив'язано до інформаційної природи суспільних комунікацій. Світлана Васильківська в передмові до українського видання книжки Д. Кальба та А. Морено «СОН. Наука сну, або Пробудження після неспокійної ночі» зазначає: «...складно повірити, що сон – це таке ж повноцінне функціонування нашого «я», як і після пробудження. Проблема саме в інформації, її надлишковість, перекіс та суперечності якраз і ліквідує сон. Від того, як відбудеться нічне перезавантаження, залежить наше самопочуття та активність (інформація – це форма існування енергії). Тому не так денні здобутки, як нічний відпочинок гарантує активність, добрий настрій та відчуття щастя» [82, с. 11]. Такий підхід до репрезентації сновидіннєвої активності говорить про включеність предмета дослідження до поля соціальної взаємодії, а відтак до ідеологічно врегульованого простору людських відносин, детермінованих комунікативним середовищем як обмін інформацією. На нашу думку, критично здійснити реапропріацію терміну «ідеологія» в ключі літературознавства і, відшарувавши концептуальні надбудови тоталітаризму і пост-тоталітаризму, реалізувати концепт «оніроідеології» як одиниці хронотопу художнього й оніричного тексту.

Традиція характеристики позасвідомих дій людини не як афектів, регульованих фізіологічно (Фройдистський сексуально-біологічний вплив), не як базових векторів особистості, регульованих архетипними схемами поведінки (Юнг та його онірокритична схема), на нашу думку, запропонована словенським філософом та критиком ідеології С. Жижеком. Продовжуючи лаканіанську теорію про бажання індивіда як симптом нереалізованої потреби, Жижек указує на штучність формулювання самої потреби бажань. Нав'язування неорганічних для людської психіки конструктів та навіть механізму їх формування філософ пов'язує із ідеологією, яка структурує підсвідомі впливи людини XXI століття.

У розгляді взаємозалежності позасвідомого та ідеологічного Жижек звертається переважно до пласту кінокультури як вияву візуального складника позасвідомого

«збоченого» (означення, яке Жижек використовує для артикулювання штучності, виокремлене із назви його науково-популярного «Кіногіду збоченця» – Б. С.) впливу, реалізованого у формі кіномистецтва як окремого артикулювання культурного життя. Втім, зазначимо, що розгляд явищ ідеології в кінематографі цінний і для літературознавчого дискурсу, адже Жижек піднімає проблеми співвідношення реального та ірреального в конкретному мистецькому творі.

Ідеологічний ракурс теорії Жижека стосовно проблеми реального та ірреального, попри все, зводиться до критики масової культури, зокрема кіно: «...річ не лише в тім, що Голлівуд розігрує подібність до реального життя, позбавлену ваги та інерції матеріальності. У пізньокапіталістичному споживацькому суспільстві саме «реальне соціальне життя» якось набуває ознак постановочної підробки, де наші сусіди поводяться в «реальному» житті як актори та статисти... Знову-таки, одвічна правда капіталістичного, утилітарного, позбавленого духовності всесвіту полягає у дематеріалізації власне «реального життя», перетворення його на примарне видовище» [70]. Для роботи важливими будуть висновки Славоя Жижека про структуру реальності, природу соціальної ізоляції в культурологічному та текстовому вимірах, що позбавлені безпосередньої інтеракції, адже оніричний дискурс як мовний, візуальний, кінематографічний і узагальнено культурний теж по-своєму диктує межі втечі від реального життя. Втім, якщо сновидіннєве та позасвідоме поле перебуває у координатах психоаналітичних, то культурне осмислення феномену сновидіння (текстове, візуальне, кінематографічне) не може бути позбавлене ідеологічних рудиментів та конструктів, що цензують бажання як індивіда, так і окремо взятої соціальної групи.

Варто також звернути увагу на інші прояви позасвідомих явищ та їх метафізичне і психологічне трактування. ХІХ століття задекларувало «золоту епоху сновидіння», у той час як ХХІ століття характеризується зниженням уваги до оніричного саме як сновидіннєвого. Взявши до увагу тезу про ідеологічне спрямування виявлення підсвідомих бажань, розглянемо метафізичне та психологічне трактування станів зміненої свідомості, таких як марення, галюцинації, візії тощо.

Найважливішим для дослідження станів зміненої свідомості комплексним методом назвемо трансперсональну психологію С. Грофа. Дослідник відходить від традиційного розуміння індивідуального несвідомого і конструює новий етап «переходу» між власним позасвідомим та колективним, таким чином, дефрагментуючи комплекс ортодоксальних підходів до розгляду сновидінь і зближуючи метафізичний та психологічний дискурси онірокритики. «Одним із прикладів компромісної концепції, що займає проміжне положення між психологічною і метафізичною моделлю, можна вважати концепцію С. Грофа, в якій первісна психологічна орієнтація на вивчення перинатального досвіду, тобто позасвідомих переживань, пов'язаних з періодом вагітності і пологів, «збагатилася» метафізичними уявленнями про можливості переживання у сновидіннях або інших змінених станах свідомості трансперсонального досвіду, тобто виходу за межі фізичної реальності» [192, с. 68].

Розмірковуючи про текст, Р. Барт підкреслював, що він є не готовим естетичним продуктом, що вимагає розгадки задуму автора, а вільною знаковою діяльністю, що включає читача в гру, у процесі якої реалізується неусувна множинність сенсу. Той же принцип застосуємо сьогодні до психоаналітичної роботи зі сновидіннями.

Мабуть, не існує єдино правильної теорії сновидінь і методу їх тлумачення. Постмодерністський підхід виходить із відносності й ілюзорності всіх ідеологій і міфологем, залишаючи нам тільки віру в цінність сумнівів, постійного скептичного запитування. У той же час він поважає різні точки зору, підкреслюючи, що сучасна наука включає суб'єктивізм, помилки і нонсенси, неповноту і недосконалість як критерій істинності. Цей підхід фактично знімає дуалізм суб'єкта та об'єкта, показуючи, що будь-яке спостережуване явище нерозривно пов'язане із спостерігачем.

1.2. Інтерпретація сновидінь крізь призму постмодерної поетики та естетики

Постмодернізм – складне, достатньо еkleктичне й неоднорідне явище, що виникло в західноєвропейській культурі в останню чверть ХХ століття, хоча щодо дати виникнення існують різні погляди. Ю. Ковалів зазначає: «Постмодернізм – цілісний, багатозначний, динамічний, залежний від соціального та національного середовища комплекс мистецьких, філософських, епістемологічних науково-теоретичних уявлень, дистанційованих від класичної та некласичної (модерністської) традиції, що склався в західній культурній постметафізичній самосвідомості за останні десятиліття ХХ ст.» [97, с. 253]. За тією ж «Літературознавчою енциклопедією» постмодернізм як визначальний загальноестетичний феномен західноєвропейської культури відображений у літературній критиці та філософії, розбудовується на підвалинах постструктуралізму та деконструктивізму. Так формується постмодерністський комплекс як специфічне бачення світу, засвідчене постмодерністською чуттєвістю, виявляючи на рівні художнього тексту нові емоційно забарвлені, часто еkleктичні світоглядні настанови [97, с. 254].

Перші ідеї постмодернізму актуалізувались наприкінці 60-х років і були пов'язані з критичною рефлексією соціокультурних і філософських контекстів сучасної цивілізації. Буквальне розуміння терміну «постмодернізм» – це те, що йде слідом за сучасною епохою, модернізмом, і пов'язане з осмисленням стильових змін в європейській художній культурі. Проте лише у 80-х роках постмодернізм укорінюється, знаходить значно ширше застосування як термін критичний і формується як значуща культурна, політична й інтелектуальна сила, що визначає нашу епоху.

Визначення постмодернізму коливаються в межах від еkleктизму та монтажу до неоскептицизму та антираціоналізму. Постмодернізм у своєму суперечливому, іноді хибно спрямованому та розмаїтному розгортанні, постійно кидав виклик розумінню єдності, суб'єктивності, епістемології, естетики, етики, історії та політики [81, с. 156].

Закономірно вважати, що постмодерністи своєю творчістю констатували кінець літератури, визначили її постлітературний і металітературний пафос. Проте цей

«кінець літератури» має специфічний характер. Якою б не була мовчазна словесність, вона свідчить: література скінчилась, вичерпалась, завершилась. Метафорою сучасного стану мистецтва стає образ Вавилонської вежі, яка завалилась у той самий момент, коли досягла своєї найбільшої висоти. Принциповим для художнього мислення письменників постмодернізму є відчуття себе всередині чужої художньої свідомості, світобачення, тексту, дискурсу.

Сновидіння теж виникає у художній літературі як «текст у тексті», інтертекстуальний об'єкт, який потребує дешифрації та визначення оригіналів посилань. Ремінісцентний характер сучасного мислення пояснюється станом так званого «чистого аркуша» в літературі, уже заповненого з обох сторін. Залишається лише можливість писати між рядків, знаходячи своє порожнє місце в художній текстурі. Важливим для розуміння природи літератури даної художньої орієнтації постає питання не лише про форму ставлення її до життя (копіювання, наслідування, відтворення, заперечення, перетворення і т.д.), але й способи ставлення до вже існуючої культури, літературного досвіду, класичної традиції. Переосмислюючи здобутки попередніх епох, письменники постмодернізму дають нову парадигму літератури, яка відрізняється не лише за своєю формою, структурою і змістом, але й за способом написання і прочитання.

Сьогоднішній стан культури після модернізму знаходиться в стагнації, тому його неодмінною рисою є трансформація вже готових на певний час парадигм під розвиток утилітарних потреб. Характерно те, що постмодерні явища все частіше звертаються до семантики метареалізму, ураховуючи всі можливі прояви його – архетипні структури, містику, позасвідомі явища, фантасмагорії і фантазії тощо. Філософи постмодерну (Ж. Лакан, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, Ж. Ф. Ліотар, Ф. Гваттарі) у своїх працях неодноразово заявляють про те, що традиційні форми філософствування вичерпані, необхідно переходити до нового – нетрадиційного, що не скутого межами мислення. На перший план у цій філософії виходять проблеми мови, нової суб'єктивності, іронії, культури «цитат і лапок». Постмодернізм знімає саму проблему об'єктивної реальності, перемикаючись на суб'єктивність індивіда. У

результаті світ сприймається як умовність, дійсність, як щось уявне, яке добре описується метафорою сновидіння.

Постмодернізм – світоглядно-мистецький напрям, що в останні десятиліття двадцятого століття приходить на зміну модернізму як продукт постіндустріальної епохи, епохи розпаду цілісного погляду на світ, руйнування систем – світоглядно-філософських, економічних, політичних. Уперше термін «постмодернізм» згадується в роботі німецького філософа Р. Панвіца «Криза європейської культури» (1914), але поширився він лише наприкінці 1960-х рр. спершу для означення стильових тенденцій в архітектурі, направлених проти безликої стандартизації, а невдовзі – у літературі, живописі та музиці.

Сучасна українська література не може розвиватися без перейняття історичних процесів світової літератури, тому таке явище, як постмодернізм притаманне і нашій країні. Сьогодні ще остаточно не визначене поняття «постмодернізму». У сучасному літературознавстві ведуться жваві дискусії щодо цього поняття, оскільки за його допомогою намагаються окреслити особливий період розвитку художньої літератури, досить складний, суперечливий і різномірний.

Постмодернізм у сучасній українській літературі закономірно виявляється у творчості Ю. Андруховича, О. Ірванця, В. Неборака, Ю. Іздрика, В. Єшкілева, Є. Положія, В. Даниленка, Л. Дереша, О. Ульяненка, В. Медведя, О. Забужко, С. Жадана та багатьох інших.

Герой літератури постмодернізму – людина, яка відчувається «дуже незатишно у холодному всесвіті» (У. Еко), розгублена, усамітнена, яка втратила духовні орієнтири, зневірилась в ідеалах минулого. Постмодернізм багато чим зобов'язаний своєю появою розвитку новітніх засобів масових комунікацій – телебаченню, відеотехніці, інформатиці та комп'ютерній техніці. Виникнувши насамперед як культура візуальна, постмодернізм в архітектурі, живописі, кінематографі, рекламі зосередився не на відображенні, а на моделюванні дійсності шляхом експериментування зі штучною реальністю.

Дата виникнення постмодернізму в сучасній українській літературі також залишається дискусійною. Сьогодні існує п'ять різних точок зору стосовно цього

питання, але більшість дослідників сходяться на тому, що перехід від модернізму до постмодернізму припадає на середину 1950-х рр. У 1960-і – 1970-і постмодернізм охоплює різні національні літератури, а у 1980-і рр. він став домінуючим напрямком сучасної літератури і культури .

Сновидіння в модерній і постмодерній прозі ХХ ст. використовуються як ігровий літературний прийом, іде інтенсивна «гра в сні» та «гра зі снами», самі тексти часом будуються за законами сновидіння. Сні слугують для мотивування вчинків персонажів, беруть участь у створенні ірреального плану оповідання. У постмодерністській літературі, що маніпулює різними культурними кодами, знімається опозиція життя і тексту, не тільки культура і текст ставляться на один рівень, а й реальність і текст, сон і текст. У прозі постмодернізму сні стають «текстуальнішими», пародійно-цитатними, наповненими ремінісценціями з попередньої культури. Проте, цитатно-пародійний характер постмодерних снів не скасовує їх зв'язку з екзистенційними мотивами (провини, самотності, божевілля і т.д.).

Область сновидіння – «простір проміжку», схильний до впливу протилежних сил, відносини між різними категоріями в ній взаємоперетворюються. Хронотоп сновидіння в модерністській прозі є містеріальним, у постмодерністській – пародійно-містеріальним. «Діалог із хаосом» у постмодерністських сновидіннях визначає дифузний характер хронотопу.

Предметний світ сновидінь населений усілякими сновидінневими істотами, від тих, хто більш-менш схожий із персонажами традиційних міфологій і демонології в модернізмі, до гротескових чудовиськ і гібридів у постмодернізмі. Він схильний до трансформацій, порівнянних із фольклорно-міфологічними перетвореннями.

Персонажі-сновидіння модерністських текстів є результатом не тільки фантазії творця, вони багато в чому автобіографічні, утілюють авторські уявлення про зв'язок сну і смерті, можливості отримання уві сні таємного знання про світ і перетворення особистості. Персонажі сновидіння мають можливість орієнтуватися в реальності сновидіння і навіть управляти нею, що є наслідком вивчення модерністами окультних наук. Персонажі сновидіння в постмодернізмі набагато

схематичніші. Авторська істина тут релятивізується, письменник намагається стерти сліди своєї присутності в тексті, і цей холодно-відсторонений тон розповіді породжує відчуженість сновидів від ландшафту снів і від самих себе. Сакральний для модерністів світ снів піддається десакралізації і деміфологізації.

Онiричне як факт не оминає проблема комерціалізації, наявна в постмодерній етиці. «Таким чином, на сьогодні можна відзначити такі тенденції в поводженні зі сновидінням, як плюралізація і активне включення в ринковий процес. Ці тенденції гармонійно поєднуються між собою (оскільки диференціація товарів і послуг відповідно до диференціації цільових груп – загальне положення постіндустріальної економіки). У результаті зростає активність сновидця (як споживача), сновидіння все рідше сприймається як одкровення вищих сил або навіть як «голос підсвідомого», сновидець тепер володіє можливістю замовити сновидіння відповідно до власного смаку і товщини гаманця (принаймні, його спокушають подібною можливістю). А враховуючи ефемерність повсякденних реалій сучасної людини, ця спокуса справді значуща» [48], – зазначає з приводу «віртуалізації віртуальності» Л. Гоц у статті «Ринок сновидінь у культурі постмодерну».

Характерним явищем сучасності можна вважати процес інтеграції двох «віртуальних» реальностей: комп'ютерної та сновидіннєвої, які, на перший погляд, видаються такими схожими. Цей процес можна охарактеризувати як «віртуалізацію віртуальності». Наприклад, на сьогодні створюються комп'ютерні ігри, сюжетом яких є сновидіння. Не вдаючись у глибини психологічного аналізу, можна відзначити, що частково цей феномен є платформою для подальшого вдосконалення технічних характеристик гри – її нескінченної рухливості і здатності до модифікацій. Комп'ютерно-сновидійна ейфорія перетворила стародавню мрію про возз'єднання людини з абсолютom із недосяжної категорії міфологічного мислення у буденність.

Для постмодерніста немає дуальності, немає «світу» як такого. Його замінює набір рівнозначних можливих світів, створених попередньою загальнолюдською культурою або сучасними засобами масової інформації, кіно, телебаченням, поп- і рок-музикою, рекламою, комерційною літературою. Існують лише муляжі

реальності, їх і показує концептуальне постмодерністське мистецтво. Матеріалом для постмодернізму стає вже не «життя», як для класичного реалізму XIX ст., не модерністський міф про це життя, а мова культури. А як відомо, за концепцією «семіотичного вікна» Лотмана, сон є лише відображенням індивідуальної мови культури [101].

Замість модерністської «глибини» виникає постмодерністська «поверхневість». Зникають навіть сакральний центр і його профанація, залишається порожнеча, яку часто плутають із буддистської нірваною, і на цій підставі порівнюють постмодернізм і буддизм. Постмодернізм визначається як стан розгубленості, втрати центричності самими постмодерністами.

Різняться пошук надчуттєвої реальності в модернізмі і повна її дезорієнтація реальності у постмодернізмі. Коренева або деревоподібна, по суті своїй міфологічна, структура модерністських текстів протиставлена деконструкції цієї моделі в постмодернізмі, перетворенню її в «ризому» (термін належить Ж. Дельозу і Ф. Гваттарі). Те, що було вироблено модернізмом у вищих езотеричних формах, постмодернізм здійснює на широкому матеріалі повсякденної реальності.

Один із провідних прийомів постмодерністської поетики – каталогізація, колаж різних текстів і стилів, які можуть не співвідноситися між собою й існують усередині одного текстового простору за принципом елементарного сусідства, не вступаючи в діалог. Якщо ж діалог і трапляється, то це вже постмодерністська пародія.

Фрагментарність сновидіння як явища людської психіки передається і поетиці сновидінь при фіксації їх у постмодерних текстах. Адже сон, побачений і розказаний, – ніяк не одне й те саме. Під час запису втрачається частина того відчуття «іншого», яка незмінно супроводжує сон. Чим більше часу минуло з моменту пробудження, тим віддаленіше спогад сну нагадує саме сновидіння. У постмодернізмі часто втрачається екзистенційна сутність Іншого, сні все більше нагадують паузи між розміреним, подекуди розірваним життям, яким живе сучасна людина.

Усе більша витонченість в описі снів, у способах їх «склеювання» з розповіддю про щось інше, у монтажі фрагментів усередині них має свої плюси і мінуси. Розчарування в житті, його етичних засадах, властиве постмодерністському світовідчуттю, проникає і в сні персонажів. Етичне замінюється і часто підміняється естетичним. Втрачаються моральні орієнтири, зсуваються всі звичні рамки допустимих норм поведінки. Проте проблема сновидінь у постмодерністській прозі якось випала з поля зору дослідників постмодернізму.

Деконструктивна програма постмодернізму спрямована на крихкість соціальної реальності. Зокрема, саме соціальна реальність складається із пробудження свідомості, яка стала центром постмодерністської критики. Очевидна конкретність соціальної реальності поміщена під мікроскопічним запитом постмодерністських критиків, які хочуть продемонструвати свавілля і непомітність усіх соціальних конструкцій. Поштовх цієї критики відкриває нові сфери дослідження, присвячені сенсу пробудження свідомості та його зв'язку з різними рівнями небуття свідомості, зокрема й рівнем сновидіння. Постмодернізм не тільки розкриває наші фундаментальні припущення соціальної реальності, але також пропонує рівноцінність між пробудженням і небуттям.

Постмодерна деконструкція – це сфера дослідження, що робить можливим реалізацію короткочасного характеру всіх явищ у світі неспання. Під постмодерністським поглядом соціальні конструкти пробудження світу можуть бути еквівалентними швидкоплинним сновидінням сплячого розуму. Те, що ми умовно сприймаємо як міцні елементи буттєвої реальності, отримує протилежність у постмодерністському мисленні у вигляді ілюзорних метанаративів сучасного світу. Останні забезпечують панель інструментів для дій у повсякденному житті, створюючи враження, що наша свідомість базується на логічному наборі правил визначеної поведінки. Коли ці правила виставляються як нестійкі конструкти лінгвістичних конвенцій, як показують постмодерністські критики, метанаративи можуть бути зведені до типових видів діяльності, тим самим розкриваючи сюрреалістичний характер повсякденної реальності.

Узагалі, сюрреалізм життя приховується нашим загальноприйнятим поглядом на світ. Ця думка підтверджується беззаперечним консенсусом щодо непроблемного характеру «реальності неспанья». З одного боку, постмодерністський акцент на іронії і непередбачуваності [98] перевертає цей консенсус (звичне погодження на умови гри в повсякденності) з ніг на голову, розкриваючи сюрреальні моменти реальності поза сновидінням.

З другого боку, метареалізм сновидінь безпосередньо торкається раціональності індивідів, тому що метанаративи сучасного буттєвого життя не можуть бути свідомо збережені в сні, щоб забезпечити буферизацію випадкових перцептивних асоціацій. Інакше кажучи, снам не вистачає впевненості, яка визначає рутину сучасного буття. У сні та іронії непередбачені обставини проникають у сучасні метанаративи, які є пріоритетними для пробудженого життя. Іще Фройд вказував на схожу роботу сновидінь та гумору [202]. Люди «рухаються» своїми снами, не отримуючи доступ до знайомих метанаративів життя, шляхом непристойного занурення в іронію та непередбачені обставини, які ігноруються або стають невідповідними у сновидінні. Схоже, що постмодерністська деконструкція займає провідний план у сні.

Таким чином, сюрреалізм сновидінь зближується з постмодерністською деконструкцією, щоб запропонувати новий досвід диференціації між пробудженням та сновидіннями. Цей новий досвід свідчить про яскраві сні, які переосмислюють значення свідомості оніричного як особливого стану усвідомлення.

Підхід постмодерної онірокритики (зокрема вивчення «осмислених сновидінь») до диференціації сновидіння та пробудження зосереджує увагу на підтримці почуття пильності. Ця техніка дозволяє індивідууму розвинути навички усвідомлення входження у стан сну, не втрачаючи свідомості. Використовуючи спеціальні візуальні гіпнагогічні ряди на початкових етапах сну, люди можуть тренуватися, щоб безпосередньо бачити чіткі сновидіння без будь-яких втрат свідомості. Гіпнагогічні образи стають випадковими та яскравими зображеннями, коли людина перебуває між пробудженням і сном. Це стан «половини сновидіння», коли людина переживає серію зовні взаємопов'язаних образів, які безпосередньо конструюють

сновидіння. Гіпнагогічні зображення можна порівняти з аспектом постмодерністської деконструкції, що висвітлює відносне розташування всіх ознак. За словами Ж. Дерріди [61], усі ознаки не обов'язково попередньо впорядковані способами визначення фіксованих порядків сенсу. Навпаки, існує нескінченна гра відмінностей (різноманітності), що призводить до вічної зміни форм і значень. Метою постмодерної деконструкції є виклик усім соціальним структурам та тлумаченням як стабільним, постійним та неминучим. Це відкриває шлях для наближення безкомпромісно відкритого та децентрованого світу. Таким чином, досвід сприйняття швидко змінюваних зображень у гіпнагогічному стані аналогічний деконструктивному уявленню про світ. Калейдоскоп образів, які сприймаються в гіпнагогічному стані, становить собою вільну гру зображень, що в кінцевому підсумку конструюють сновидіння.

Постмодерна філософська парадигма, репрезентована в працях Р. Барта, Ф. Гваттарі, Ж. Дельоза, Ж. Ф. Ліотара, спонукає до появи нового методологічного етапу розвитку онірокритуки як літературознавчого дослідження, оскільки:

- продукує новий світогляд, що стимулює появу позасвідомих елементів у художніх текстах як маркерів ірреального та метареального;
- пропонує комплексний аналітичний підхід із урахуванням декомпозиції та відходу від бінарностей;
- демонструє залучення міждисциплінарних методів та загальну тенденцію до дешифрування алюзій, метанаративів, інтертекстів;
- стимулює розмивання граней літературознавчої науки для виокремлення центру, роль якого в теорії деконструкції Ж. Дерріда незамінна, проте обмежена функціонально.

Можна стверджувати, що застосування онірокритуки до аналізу постмодерних текстів уможлиблює їх наукове осмислення не лише на структурно-функціональному, лексичному, але й на семантичному рівні, адже, враховуючи складність та множинність інтерпретацій літературного сновидіння, онірокритука насамперед звертає увагу не на «метанаратив», а на контекст.

Розумні сновидіння – це посилена візуальною різноманітністю свідомість. Прокиданням у снах передбачається можливість перетворення всіх ознак і дифузія самої особистості. Гра, рекомендована К. Харарі та П. Вайнтрауб, надає «осмисленому сновидцеві» нагоду експериментувати з мінливістю самоідентифікації. Вони стверджували, що саме сила кожного сновидця свідомо змінює перспективи будь-якого сну. Перебуваючи у свідомості, сновидець перебуває в ідеальному становищі, щоб прийняти погляди різних персонажів і перетворити себе на зовсім іншу людину. Існують побоювання щодо шизофренічних можливостей такого досвіду, тому що мрійник отримує можливість відіграти сновидінневу реальність кількох особистостей, котрі будуть сприйматися в житті поза сном як загроза цілісності себе. Але в яскравих снах такі схеми трагедії розглядаються як засіб для тренування розуму, щоб переосмислити здатність приймати різні особистості як гру деконструкції, а не загрозу самостійності.

Відмовившись від ідеї самості, осмислений сновидець здатний освоїти фракталізацію у сновидінні як нормативний стан свідомості, щоб вступати в п'єсу розбіжностей на невизначений хронологічний період. Без обмежень пробудженого життя, фракталізація у вигляді снів дає змогу осмисленим сновидцям релятивізувати себе таким чином, що ми не будемо вважати катастрофічним. Осмислений сновидець стає «сонним хамелеоном» і може зрозуміти, що фрактальні тотожності в реальному житті знаходяться у глухому куті через ілюзію суспільного ладу, що фальсифікує різницю. Свобода чітких снів, описана О. Фоксом, прямо відноситься до потенціалу сновидців свідомо перевершити всі фіксовані ідентичності пробудженого життя. Це свобода винаходити себе, не підкоряючись метанаругам пробудженої реальності.

Якщо постмодернізм є критикою цих метанаративів, то це також рух перетвореної свідомості, котрий конститує крихку буденну реальність із сюрреалізмом осмислених снів. Метанаративи, які ми усвідомили як параметри для визначення нашої самосвідомості, постмодернізм ставить під сумнів як конструктивні побудови повсякденного життя. Як тільки ці конструкції продемонстрували, що це не більше ніж невизнана гра відмінностей, це лише

короткий крок до усвідомлення того, що вони мають сновидіннєвий характер. Сюрреалізм повсякденного життя завуальований нашою прихильністю до метанаративів суспільного ладу та структури. Постмодернізм відкриває цю завісу, щоб активізувати ясність, яка паралельна самореалізації сновидінь.

Додамо також, що індустріалізація породжує нові «меми» та іронічні структури. У мультсеріалі «Футурама» М. Грюнінга сновидіння використовуються у якості матеріалу для реклами та спаму. Це не дивно, адже фундаментом маркетингу, сновидіння та віртуальної реальності є віртуальність. «...сновидіння є, за визначенням, віртуальним; оскільки його суб'єктивні атрибути створені внутрішньо. Внутрішнє вигадування снів розглядалося як відтворення запам'ятаного досвіду, але це не може бути поясненням багатства зображення сновидінь, які або не мають ідентифікованого мнемонічного джерела, або навіть протиставляються тим джерелам, які легко ідентифікуються і легко вказуються у стані пробудження» [251].

Яким же чином інтерпретується позасвідоме явище в постмодернізмі? Фрагментарність сновидіння як явища людської психіки передається і в поезиці сновидінь при фіксації їх у текстах. Під час запису втрачається частина того відчуття «іншого», яка незмінно супроводжує сон. Чим більше часу пройшло з моменту пробудження, тим віддаленіше спогад сну нагадує саме сновидіння. У постмодернізмі часто втрачається відчуття метареальності. Якщо онірична парадигма романтизму описується ключовими словами «загадка», «таємниця», «містика», «глибина», то в постмодерній практиці сновидіння стає одним із елементів гри.

Проте виокремлення ідеї множинності буття стає поштовхом для будівництва нових світів на оніричному фундаменті. Автори фентезійної і фантастичної літератури все частіше використовують сновидіння як телепортаційні чи телеграфні засоби у створених ними хронотопах. Іноді сновидіння у постмодерному тексті стає великою алегорією, матеріалізованою у композиції (наприклад, у творі «Чапаєв і Пустота» Пелєвіна головний герой замкнений у рамках інтертекстуальної гри зі сновидінням про метелика).

Віртуальна реальність (у подальшому – ВР), метанаратив якої подекуди тотожний сновидіннєвому, неймовірно розвинулася останнім часом, щоб стати новим передовим етапом поточної високотехнологічної революції. Проте, незважаючи на значні успіхи у впровадженні ВР-гарнітур і додатків на ринок, на те, що вона якісно відрізняється серед усіх галузей високотехнологічного світу, ВР ще не потрапила в онтологічне поле так, щоб її вивчення активізувало метастази постмодерної ідеології. Але її зв'язок із сновидіннєвою проблематикою очевидний. Як зазначає І. Мікрюкова: «Сновидіння є віртуальною реальністю і в плані її істинності (віртуальний – від лат. *virtus* – істина), і в плані специфічної змінності свідомості (за визначенням)» [114, с. 42].

ВР і покликаний нею метанаратив постмодерної естетики та семантики розширеної реальності викличе революцію у вивченні сновидінь. Віртуальна реальність визначена як «використання інтерактивних симуляцій, створених за допомогою комп'ютерного обладнання та програмного забезпечення для того, щоб надавати користувачам можливість займатися середовищами, які є схожими з реальними об'єктами та подіями [246]. ВР раніше використовувалася для лікування фобій, посттравматичного стресового розладу та порушень сприйняття власного тіла, а також для навчання рухових навичок у спортсменів, військових здібностей солдатів, хірургічних навичок у лікарів й навичок розробки для архітекторів та інженерів. Коротко кажучи, ВР забезпечує ідеальне навчальне середовище для будь-яких завдань, які можна імітувати, оскільки це дозволяє повторювати цілеспрямоване завдання з високою точністю та необмеженою практикою, котра настільки ж близька до реальної, наскільки це можливо, без реального. Найважливіше для снів – це те, що ВР створює високоточне моделювання візуальних середовищ, які надзвичайно «схожі на сні», і дозволяє глядачеві взаємодіяти з цими середовищами точно так само, як сновидець взаємодіє з поданою йому візуальною картиною онтології у сновидінні.

Тому ВР може забезпечити імітацію практичних функціональних завдань у відношенні сновидінь, включаючи контроль глядача за розгортанням зображень, представлених як у сні, так і у середовищі ВР. За умови, що віртуальна реальність

може посилити контроль над процесами візуального зображення у людей, які використовують її, вона може бути освоєна як інструмент для продуктивної взаємодії із зображеннями сновидіння.

Якщо VR може бути використана для полегшення вивчення психічного контролю над зображеннями, він повинен попереджати, що також може призвести до протилежного результату, якщо її буде використано неналежним чином. Тобто, якщо людина просто втрачає себе у фантастичному середовищі без будь-якої спроби морфувати або контролювати зображення, то віртуалізація реальності може призвести до меншого контролю над процесами зображення. У такому випадку суб'єкт буде гуляти навколо в приголомшеному, дисоційованому стані протягом декількох годин після занурення в симуляцію. Незважаючи на те, що іноді, коли добре і навіть весело стати цілком пасивним і втрачати себе у фантастичному середовищі, це, швидше за все, спонукатиме до витрат ресурсів когнітивного контролю над здобутими процесами зображень [114].

Індукуючи осмисленні сновидіння та лікуючи нічні жахи, VR іще може надати сукупність програм для дослідження оніричного, що відтворюють відомі феноменологічні властивості типових снів; тобто кількість символів, візуальний фон та властивості яскравості, типові дії тощо. Потім ми вимірюємо ефекти занурення в це середовище та систематично змінюємо властивості у просторах, емульованих за допомогою VR, досліджуючи наступні ефекти від снів. Якими є наслідки, наприклад, підвищення рівня агресії незнайомих персонажів, сексуальної активності тощо в середовищі снів-VR у наступному змісті сну звичайного? Іншими словами, чи дійсно VR-сновидіннєві властивості змінюють схожі характеристики у реальних снах? Якщо це так, то ми, нарешті, матимемо інструмент, який надійно маніпулює змістом сну, і він здійснить революцію у дослідженні оніричного.

Усі моделі сну описують одну й ту ж віртуальну реальність, заповнюючи її різним змістом – відмінність криється у джерелі впливу на свідомість і у визначенні сутності того, що відбувається у сні. Той же накопичений сновидіннєвий багаторічний досвід дає нам можливість визначити позачасову специфіку оніричної віртуальної реальності перед іншими віртуальними реальностями. Відомо, що, крім

сновидіння, існують також й інші квазівіртуальні реальності – алкогольне сп'яніння, комп'ютерна гра, реальність клаустрофоба і т.д. І. Мікрюкова зазначає [114], що особливості оніричної віртуальної реальності наступні:

- невизначеність джерела, яке породжує стан зміненої свідомості;
- неможливість достовірної фіксації реальності сновидіння – на який-небудь матеріальний носій;
- проблематичність повторення дійсності сну. Реальність однієї і тієї ж комп'ютерної гри повторити не складно. Справжність конкретного сну відтворити емпірично практично неможливо. Навіть найдосвідченіший психоаналітик не зможе відтворити в пам'яті вчорашній сон без втрати певних деталей; сон – це індивідуальна віртуальна реальність. Навряд чи можливо зануритись у неї колективно – що часто відбувається в інших віртуальних дійсностях – мережеві комп'ютерні ігри, спільне вживання наркотичних речовин, колективне розпивання спиртних напоїв, масовий психоз (паніка). Усі на сьогодні існуючі моделі сну є лише асортиментом пропозицій для сучасної людини – чим наповнити віртуальну реальність свого сновидіння – голосом предків, рекламним роликком майбутньої «дійсності» або проявами свого внутрішнього бога-несвідомого [114, с. 43].

Врешті, сновидіння в постмодерністській літературі не втрачає актуальності, а навпаки, набуває її – і як породжувальна структура (оніричне у ролі першого елемента творчості, у котрій реалізується концепція постмодерністської свободи), і як додаткова текстова характеристика, кітч, алюзія, цитата тощо. Технологічний розвиток, зокрема прогрес у освоєнні віртуальної реальності та конституювання її ідеолого-метафізичної парадигми додає нові можливості для більш точного та експериментального осмислення феномену снів, візій, марень та галюцинацій. Результати емпіричних досліджень ВР можуть відкрити нові грані естетичних засад літературної онірокритики та розширити теоретико-методологічний інструментарій літературознавця-оніролога.

1.3. Методологія онейрокритики у літературознавстві. Оніротермінологія

Опираючись на той факт, що єдиною авторитетною і структурно аргументованою аналітичною базою для сновидінь як об'єкта залишається психоаналіз, стикаємося із проблемою відсутності творця онейропростору. Як зазначав К. Г. Юнг: «... намагатися витлумачити сновидіння без активної участі сновидця просто безглуздо» [229, с. 167]. Проте, сновидіннєвий і творчий сектори вияву особистості, робота сновидіння та уяви, зіставлені Фройдом, дають підстави для виокремлення своєрідного підходу до аналізу оніричних елементів у літературних творах. Для цього не виникає необхідності безпосередньої присутності сновидця і терапевтичних методик, спрямованих на виявлення травм. Насамперед ідеться про контекст художнього твору, дислокацію в ньому сновидіннєвого простору та проявлення через призму оніричного (ірреального, позасвідомого) раніше не відомих творчих фактів. Мова не лише про конкретні текстові особливості, але й про базові уявлення процесу написання – тобто про пошуки в дослідженнях снів, візій, марень, галюцинацій.

Класична літературознавча парадигма відповідає на запитання про природу сновидінь та їх роль у художньому тексті, орієнтуючись на засади конкретної школи. Повертаючись до концепції нерозривного зв'язку архетипів (що реалізуються в оніричному бутті) із міфологічним світоглядом та колективними проявами позасвідомої реальності, доцільно згадати погляди теоретиків міфологічної школи, зокрема Дж. Фрейзера, Є. Мелетинського, М. Еліаде. Точкою дотику до міфопоетичної структури послідовники Юнга обрали ініціаційну суть міфу – певну трансформаційну закономірність, у якій перебуває герой (у випадку цього дослідження – літературний).

Описуючи ініціацію в первісно міфологічному значенні, Є. Мелетинський зазначав, що архетипічні мотиви ініціації зустрічаються в героїчних і календарних міфах, при цьому, ініціація в міфах відображає перехід особи, що проходить посвячення, з однієї соціальної групи в іншу, своєрідну «космізацію» особистості героя, що покидає однорідну інкопоративну спільність жінок та дітей. У символіці

ініціації відбивається, з одного боку, мотив індивідуалізації, а з другого – входження в інший соціум. Мелетинський протиставляє юнгіанський дискурс і архаїчні міфи, повертаючи увагу до власне літературної реалізації позасвідомого у формі лицарського роману: «...картина виявляється складнішою порівняно з юнгіанськими уявленнями, не кажучи вже про фрейдистські, бо пробудження суто індивідуальної свідомості відбувається поступово, протягом певної історичної дистанції і пов'язане з деякою мірою емансипації особистості. Тому лицарський роман набагато адекватніший для юнгіанської картини, ніж архаїчні міфи» [109]. Отже, міфологічна свідомість реалізує себе через маркери позасвідомих архетипів, за Мелетинським, у конкретно-жанровому екземплярі. Висновок про доцільність аналізу міфологічних структур (які, своєю чергою, репрезентовані у сновидіннях) через призму літературознавства стає цінним теоретико-методологічним напрацюванням для онірокритики.

Авторитетний дослідник фольклорного і казкового матеріалу В. Пропп виділяв два сюжетних цикли, що становлять все різноманіття чарівних казок – цикл посвячення (або ініціації) і цикл смерті. Пропп окреслює набори функцій, що відповідають тому чи іншому циклу, так, наприклад, утеча з дому і чарівні помічники відповідають циклу посвяти, а запах героя або його залізні чоботи – циклу смерті [142, с. 50]. Пропп говорить про те, що обидва ці цикли зливаються в один, оскільки посвячення практично завжди включає або вмирання і оживлення героя, або подорож у країну мертвих чи інше царство, тобто, мотив ініціації покриває мотив смерті. Обидва мотиви регламентовані, на нашу думку, цілком в онірокритичному ключі, адже ефектом «дверей» у несвідоме, провідником у контексті міфологічного простору часто стає якщо не факт сновидіння, то натяк на перехідність і дифузійність свідомості героя. Для літературознавства важливим також буде і морфологічний підхід до розгляду тексту і структури, застосований Проппом, адже межа та функція сновидіння піддається розкладу на складники в контексті окремо взятого художнього твору.

Мотив ініціації в чарівній казці містить у собі такі сюжетні ходи або функції в термінології дослідника, в яких або група дітей потрапляє у владу людожера, або

герой убиває могутнього змія – хтонічного демона та ряд інших. Характерні для класичної чарівної казки попередні випробування майбутнім помічником героя також сягають мотивів ініціації (помічник, дарувальник – це дух-покровитель або шаманський дух-помічник). Зазначимо, що часто ініціаційні мотиви реалізують себе не безпосередньо як міфологеми у структурі тексту, а як частини позасвідомого життя персонажа у формі сновидіння, візії, марення чи галюцинації.

Стосовно характерних елементів австралійських шаманських ініціацій інший представник міфологічної школи М. Еліаде згадує наступні: 1) «вбивство» неофіта, 2) видалення його органів і кісток й заміна новими і 3) введення магічних субстанцій, особливо кристалів кварцу [225]. Він зазначає, що схожі з австралійської моделі посвяти виявлені в шаманських ініціаціях Центральної Азії і Сибіру, Південної Америки і деяких частин Меланезії та Індонезії. Символізм видалення нутрощів і заміни їх новими досить прозорий і повинен розглядатися як внутрішнє перетворення, переродження людини, що проходить посвяту. Зазвичай сам австралійський знахар, сибірський і центральноазіатський шаман проходить екстатичну ініціацію під час соматичного захворювання, душевного розладу або «уві сні». Тобто, хвороба або змінений стан свідомості розглядається як благодатний ґрунт для посвячення.

Еліаде ставить під сумнів вагомість оніричної онтології: «Немає потреби проводити глибокий аналіз, щоб показати, що сновидіння не може досягти подібного (до міфу – Б. С.) онтологічного статусу. Воно не переживається «всім єством людини» і тому не може досягти успіху в перетворенні конкретної ситуації у ситуацію для наслідування, що має універсальну силу. Без сумніву, сновидіння може бути розшифрованим та інтерпретованим, отже, може передати своє значення в більш зрозумілій формі. Але сновидінню самому по собі, оскільки воно розглядалося у своєму власному космосі, не вистачає конструктивних характеристик міфу – тих, що надають ілюстративність і універсальність. Воно не передбачає розкриття природи суцього і не є демонстрацією типу поведінки, який, оприлюднений Богами або напівбогами, виступає як приклад для наслідування» [225, с. 19]. Безперечно, дослідник вказує на відсутність універсальної структури

оніропростору та можливості інваріантного програвання сновидіння як динамічного конструкту, що задає моральні рамки. Втім, у літературознавчому ключі міфологізація простору, відбуваючись на всіх рівнях художнього тексту, розчиняється у позасвідомих пластах, у той час, як сновидіннєві елементи є репрезентативними і піддаються глибокому комплексному аналізу.

Попри «дефектність» оніроонтології у співставленні із міфологічною свідомістю, Еліаде стверджує: «Проте, вдалося показати нерозривність між світами сновидінь і міфів, також як і відповідність між міфологічними Образами, Подіями, персонажами і подіями в сновидіннях. Було також показано, що категорії простору і часу в сновидіннях стають модифікованими таким чином, який в деякій мірі нагадує відмову від Часу і Простору в міфах. Більш того, було виявлено, що сновидіння і інша діяльність підсвідомого можуть представляти, так би мовити, «релігійну ауру»; їх структури не тільки схожі з міфологічними, але і досвідними» [209, с. 20-21].

Отже, міфопоетичний аналіз оніропростору – це вдалий інструмент для дослідження, адже, декларуючи дифузю основних елементів хронотопу, онірична структура репрезентує міфологеми колективного універсального несвідомого в первісних літературних формах та образах. Для розгляду текстів з оніричними елементами, художня основа яких може бути описана міфопоетикою, доцільно використовувати підхід міфологічної школи літературознавства.

Продовжуючи пошуки взаємозалежностей та взаємопроникнень онірики і міфології, варто звернутись до трактування цієї пари психологічною школою літературознавства, зокрема до праць В. Вундта. У роботі «Міф і релігія» науковець відводить значне місце сновидінням і галюцинаціям як творчим імпульсам, адресованим групі мистецьких особистостей. Міфотворчість постає у формі таємничого колективного листа.

Важлива заслуга для літературознавчої методики – це акцент психологічної школи на пізнання світу іманентних переживань та мотивів персонажа. Кожен літературний герой несе в собі світ, який об'єднується духовною енергією творця. У цьому сенсі програма психологічного літературознавства перегукується з мотивами, властивими також і культурно-історичному методові. Щоправда, школа В. Вундта

не є стійкою до критики теорій уяви. Як справедливо коментує Лев Виготський: «...сновидіння, за Вундтом, є випадковою констеляцією, випадковою комбінацією ряду уривчастих вражень, вирваних з первинного контексту. Зазвичай, каже він, згадуючи щось про якусь людину, ми пов'язуємо його з якоюсь обстановкою, а уві сні ця людина зв'язується у нас із зовсім іншою обстановкою, що виникла в іншому асоціативному ланцюгові. У результаті, каже Вундт, і виходить та нісенітниця, тобто той на вигляд безглуздий, але з точки зору аналізу абсолютно детермінований лад образів, який лежить в основі сновидінь. Як відомо, Вундт і всі психологи, які захищають цю точку зору, вважали, що фантазія людини принципово обмежена кількістю образів, отриманих асоціативним шляхом, і що ніякі нові, непережиті зв'язки між елементами не можуть бути додані в процесі діяльності уяви, що творче начало уяві не властиво і що уява має обмежене коло комбінацій, всередині яких воно і розігрується» [42, с. 436].

Безумовно, що вивчення літературознавцями та істориками української літератури оніричної проблематики неможливе без згадки внеску І. Франка у розширення методології вітчизняної онірокритуки. Звертаючись до праці «Із секретів поетичної творчості», зазначимо, що дослідник, як і З. Фройд, порівнює роботу сновидіння із роботою творчої фантазії: «Порівняння поетичної фантазії з сонними привидами, а в дальшій лінії з галюцинаціями, тобто привидами наяві, не є пуста забавка. Се явища одної категорії... Студіюючи психологію сонних візій та галюцинацій, ми будемо мати важні причини до пізнання поетичної фантазії і поетичної творчості» [200, с. 71]. Вважаємо доцільним наголосити на першооснову зацікавлень Франкових розвідок стосовно онірики – безпосередній вияв творчих інтенцій через сновидіннєвий пласт у контексті художньої творчості. Якщо Фройд акцентує на фізіологічній, матеріальній природі позасвідомих явищ при розгляді оніричних сегментів дійсності, а Юнг звертається до архетипних установок особистості, тим самим виводячи сновидіннєву практику на рівень аналізу міфологем, то І. Франко історично випереджує не лише сам факт зацікавлення сновидіннями, але й змінює вектор розвитку онірокритуки.

Франкова онірологія, на нашу думку, змінює напрямок аналізу позасвідомих явищ у літературознавстві іще до появи традиційного методу експлікації оніричного в герменевтичному полі, яке описує формула «символ-суб'єкт-функція». Схематично опишемо модель онірокритики Франка як ідеологічну, адже сприйняття художнього простору в літературознавця та письменника відбувалось у контексті взаємовпливів творчості та соціального життя окремої групи (громади, нації тощо).

Таким чином, підхід І. Франка видається одним із найбільш актуальних до застосування під час аналізу сновидінневих і навколосновидінневих структур сучасної літератури, адже дослідник, залишаючись включеним у певні соціальні страти, не позбавлений ідеологічних установок сучасного суспільства, не може, вважаємо, абстрагуватися від них до того рівня, щоб експлікувати оніричний простір як такий, що позбавлений ідеологем сьогодення. Франко нашоує на думку, що паралелі літератури та онірокритики у «...психологічному аналізі соціальних явищ, у тому, сказати б, як факти громадського життя відбиваються в душі й свідомості одиниці, і навпаки, як у душі й одиниці зароджуються й виростають нові події соціальної категорії» [201, с. 365].

Формування нових соціальних понять, про які пише І. Франко, актуалізуються сьогодні через формотворчу діяльність громадських організацій та інститутів, зокрема варто наголосити на «фемінітивний» (не плутати із феміністським – мова йде саме про розширення можливостей мови у творенні нормативних фемінітивів на кшталт «філологиня», «мисткиня», «поетка», «літературознавиця» тощо – Б. С.) рух, який саме зараз впливає на мовотворення сучасної людини. Це, з одного боку, підводить сучасну українську літературу як предмет дослідження до стану «поміркованої цензури» в ідеологічній матриці політкоректності, а з іншого боку демаркує тоталітарний вплив мови та тексту на світоглядну позицію, а сновидіннєва творчість, як і мовотворчість, залишаються джерелом літературних розвідок і набувають нової актуальності.

Варто також згадати відносно сучасне українське трактування сновидіннєвої проблематики – привертає увагу робота українського літературознавця А. Макарова «П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво: Нариси з психології творчості». Автор

детермінує історико-літературну традицію розгляду сновидінь, починаючи від Шевченка, який уперше в історії української літератури осмислено, на думку науковця, реалізував дихотомію реальності та сновидіння [104, с. 101]. Окреслено історичний контекст сновидіння в українській літературі у своєрідному європейському оточенні, автор навіть означає причини «розколу» між розвитком надреальної оніричної проблематики від початку ХХ ст до ХХІ – і зрозуміло, пояснює таку прірву в зацікавленні семантикою позасвідомого впливом ідеологічного апарату цензури та соцреалістичної критики.

Звертаючись до праці Л. Виготського «Психологія творчості», погодимося із думкою про те, що у психоаналітичному ключі «... мистецтво займає середнє місце між сновидінням і неврозом і що в основі його лежить конфлікт, який вже перерізав для сновидіння, але ще не став патогенним» [41, 103]. Таким чином, завданням філолога-онейрокритика буде не визначити сублімовані травматичні враження та досвіди сновидця, символізовані у формі сновидіння, а, спроектувавши онейропростір літературного героя на текстову площину, визначити його імпліцитні значення та літературні особливості.

Сновидіння як структурна одиниця тексту відрізняється від природного сну насамперед вербалізованим характером. Оніричні елементи у художньому тексті є певною мірою тексто- та сюжетотворчими засобами, оскільки сам дискурс часто будується на бінарному протиставленні сновидіння – реальності або яви – сну.

Теоретизував та включив сновидіння у площину літературознавчого та культурологічного простору Ю. Лотман. Науковець стверджує: «Вступаючи в світ снів, архаїчна, ще неписемна людина опинялася перед простором, подібним до реального і водночас не реального. Йому природно було припустити, що цей світ мав значення, але значення його було невідомим. Це були знаки невідомо чого, тобто знаки в чистому вигляді. Значення їх було невизначеним, і його треба було встановити. Отже, на початку був семіотичний експеримент. Мабуть, в цьому ж сенсі слід розуміти біблійне твердження, що на початку було Слово...» [101, с. 110]. Лотман розуміє сновидіння як «семіотичне вікно» і пропонує методологію розгляду

оніричних образів як семіотичних базисів, доступних для розшифрування у знакових системах.

У контексті дослідження сновидіння як літературного явища, визначимо основні підходи до експлікації оніричних елементів та їх інтерпретації. А. Беген пропонує класифікувати методи за трьома категоріями: *психоаналітичні, літературознавчі і метафізичні*. Якщо психоаналітичні методи спираються на проектування сублімаційних сил у створення портрета героя чи автора, метафізичні розглядають оніричний простір як онтологічний (розрізненість реальностей, мультівсесвіт, ілюзорність), то автори досліджень, що використовують літературознавчий метод, «розглядають сні персонажів з абсолютно іншої точки зору. Вони ставлять питання, чи наближають сні розв'язку інтриги, чи розкривають вони характер персонажа або грають роль веселої інтермедії. Тобто підхід такого роду передбачає погляд на літературні сновидіння як на особливий елемент структури художнього твору, що виконує певні функції в складі цілого» [198, с. 14].

Втім, не погодимось із думкою Бегена про те, що літературознавчий підхід дасть науковцеві найбільш вичерпну відповідь на питання про роль оніричних елементів у структурі тексту. Безперечно, літературознавча методологія сама по собі може дати відповіді на такі три групи запитань: 1) яке місце оніричного елементу в структурі тексту? 2) його функції? 3) засоби? Проте ми вирішимо комбінувати підходи до розгляду сновидінь, візій, марень та галюцинацій в залежності від контексту художнього твору. Якщо позасвідомі явища автор використовує в основному для того, щоб створити оніричний портрет, – домінантними у розгляді оніричного простору тексту будуть психоаналітичні методи; якщо ж сновидіннєвий пласт художнього тексту формує дифузю у сприйнятті реального або ж фігурально вибудовує нову реальність, – переважно використовуватимуться метафізичні підходи. Утім, для характеристики поетики сновидіння, функціонального аналізу, безперечно, варто звертатися до власне літературознавчих методик.

Оніричні елементи в літературі – це умовне визначення, оскільки останні не тільки можуть бути системою систем, але й творити літературу як таку. Це пов'язано із проблемою фіксації сну. Залишаючись вираженими матеріально,

ірреальні елементи сприймаються як метатекстові. Виникає проблема кореляції текст-сон, у якому роль компонентів не завжди рівноцінна. Складно для літературознавця навіть говорити про оніричне як «компонент», оскільки включеність до складу літературного об'єкта і вираження за допомогою цього ж об'єкта – не прояснені питання феномену рецепції. Йдеться про явища оніричного гіпертексту, метатексту та мікротексту, дефініціювати які спробуємо нижче.

Онiричний гіпертекст диференціюємо як *прогностичний і алюзійний*. Іде мова про референції в оніротексті – прогностичні посилання ми знаходимо в тексті пізніше, алюзії у снах, візіях та мареннях читач угадує, спираючись на досвід попереднього прочитання тексту в цілому.

Метатекст в оніричному ключі – це ірреальна структура, до складу якої входять дифузійні реальні елементи, що виконують додаткові функції. Мікротекст же навпаки сам є стилістичною одиницею реального простору і входить до арсеналу виражальних літературних прийомів.

Метафоризуючи складність структури оніричного компонента тексту, можна візуалізувати схему його входження до метатексту і набуття його статусу через образ неможливої фігури. Геометрична метафора видається нам доцільною, адже під час аналізу позасвідомих явищ тексту дослідник наче перебуває у творі М. Ешера: використовуючи оніропростір як «сходи» до нових евристичних горизонтів, постать дослідника прямує від однієї дешифрації до іншої, все ще перебуваючи у фігурі, яка сама по собі становить феноменологічний парадокс.

Якщо говорити про психоаналіз, то в ньому склалася парадигма розгляду сновидінь та інших оніричних явищ: від проекції затаєних бажань і комплексів на візуальні координати (класичний фрейдизм) до орнаменту архетипових структур (Юнг) тощо. Літературознавство не виробило чіткої основи для аналізу позасвідомих явищ, проте в цьому полі є вагомі напрацювання та сформовано певну теоретичну базу.

До прикладу, І. Сухих пропонує такі три типологічні вектори для поетики сновидіння, що окреслюють системний літературознавчий підхід (цит. за «Пушкин

и сны: сновидения в фольклоре, литературе и в жизни человека»): *об'єм, межа, функція* [148, с. 37].

За співвідношенням текст-сон та їх величиною дослідник вирізняє короткі і розгорнуті сновидіння. «Короткі сні зазвичай органічно включені у первинну «фабулу дійсності». Для розгорнутих снів важливим критерієм типологічної класифікації постає проблема межі» [148, с. 38].

Зрозуміло, що граничність сновидіння в тексті розкладається на два аспекти – чіткість та дифузійність. Вірогідно обидва мають крайні точки у вигляді повної нероздільності ірреального й реального (як у творах класичного модерну та сюрреалізму) та «оприявлення грані». Найчіткішою демаркаційною лінією в останньому випадку є прийом пробудження, що одразу розставляє акценти, а також прямі вказівки наратора на ірреальність фабули.

Функціональний підхід – це визначення ієрархічного порядку оніротексту і тексту в цілому – його естетичне, світоглядне навантаження, продуковане рецепцією інших літературних персонажів чи об'єктивізованого читача.

Для виокремлення філологічного аспекту онірокритуки Тетяна Теперик створює категорію *оніротопу*: «...оніротоп охоплює весь мистецький контекст, пов'язаний із зображенням сновидіння, весь комплекс художніх засобів, які мають до нього стосунок, можна охарактеризувати цей термін як чисто філологічний» [187, с. 49].

Вважаємо, що важливо також виявити диференційні ознаки термінів «хронотоп» та «оніротоп». Звернемося до трактування першого терміну із цієї пари у формулюванні Бахтіна: «Істотний взаємозв'язок часових і просторових відносин, художньо освоєних у літературі, ми будемо називати хронотопом (що означає в дослівному перекладі – «часопростір»). Термін цей вживається в математичному природознавстві і був уведений і аргументований на ґрунті теорії відносності (Ейнштейна). Для нас не важливий той спеціальний зміст, який він має в теорії відносності, ми перенесемо його сюди – до літературознавства – майже як метафору (майже, але не зовсім); нам важливе вираження у ньому нерозривності простору і часу (часу як четвертого виміру простору)» [14, с. 234]. Таким чином,

запропонований Т. Теперик термін «оніротоп», за Бахтіним, уніфікований у структурний конгломерат текстового простору художнього твору як окремий елемент хронотопу. Спробуємо не погодитись із цим висновком: взявши за визначальну особливість хронотопу саме взаємозалежність категорій часу та простору, Бахтін тим самим вивільняє онірокритику від власне формального підходу в літературознавстві, адже взаємозв'язок між темпоральним і просторовим сновидінневому, позасвідомому пласті художнього тексту не завжди наявний. Часто саме розрив між цими визначальними конструктами реальності, їх деномінація у сновидінні дає змогу розглянути особливості як художнього твору в цілому, так і окремих його складників – сюжету, фабули, персонажів тощо.

Попри вищесказане, опозиція «хронотоп»-«оніротоп» виникає лише у випадку формального підходу – жанрова напередвизначеність хронотопу як іманентної характеристики роману впливає і на трактування «оніротопу». До прикладу, сновидінневий простір, що став базою для модерністських творчих знахідок, який реалізується як сам у собі та сам для себе у короткій прозовій формі (новели, етюду тощо) не становить опозиції хронотопу, а перетворюється на його видозміну, адже розриву між категоріями темпоральності та просторовості не можна помітити, якщо автор твору не означає контексту сновидіння, межі та функції оніропростору. За аналогією із термінопарою метафора-метафорика, дослідниця пропонує поняття онейротопіка. При чому, жанрова включеність детермінує специфіку оніричних елементів.

Перебуваючи в структурі тексту, оніричні елементи мають свою власну структуру, яку вважаємо за доцільно визначити як *зовнішню* та *внутрішню*. Зовнішня – це текстовий вияв оніричного, тобто літературне його оформлення: наратив, сюжет, персонажі тощо. Внутрішня потребує детальнішого розгляду – це сукупність взаємопов'язаних імпліцитних явищ, що інтерпретуються психоаналізом та іншими методиками. Мінімальною одиницею внутрішньої структури визначимо *онірему*. Експлікуючи термін «онірема», потрібно нагадати, що з позицій різних методологічних шкіл її диференціації будуть відрізнятися, тому найбільш загальне

визначення подаємо так: «Найпростіша одиниця в контексті певного оніричного тексту, яка має інтепретативне поле» [Б. С.].

Розглядаючи онірему в контексті міфопоетики, Д. Анцибор пропонує трактувати її як мінімальну концептуальну одиницю на позначення предмету, явища, дії, які наснилися суб'єкту фольклору та які необхідно розтлумачити з метою дізнатися майбутнє [6]. Втім, такий підхід обмежується лише прогностичною функцією сновидінь, притаманною міфологічній свідомості. На нашу думку, концептуальна одиниця сновидінневого простору «онірема» – це образ, символ, мовна, текстотворча чи сюжетотворча одиниця, відкрита до інтерпретацій у контексті художньої дійсності, задекларованої автором. Тобто при дешифрації оніреми літературознавець повинен чітко усвідомлювати логіку тексту, яка стимулює появу позасвідомого вкраплення.

Важливими для зовнішньої структури оніричного тексту можна виділити *оніричний наратив* та *оніростиль*. Н. Мочернюк так визначає особливості оповіді оніричного: «Застосування оповіді про сновидіння означає, що час, коли персонажеві приснився сон, є минулим щодо часу його донесення, тобто у творі вербалізований спогад про сновидіння. Механізм реалізації такої конструкції найзлагодженіше спрацьовує тоді, коли суб'єктом розповіді у творі виступатиме ауторіальний оповідач, а сновидіння як «чуже слово» (М. Бахтін) належатиме одному з персонажів, що від першої особи буде його доносити, тобто мова йде про сновидіння як метадієгетичний наратив (вторинний наратив)» [118, с. 9]. Оніростиль же будується за допомогою оніротопу та допоміжних засобів, що перебувають поза межами сновидінь і створюють контрастне чи співзвучне поле.

Таким чином, філологічний аспект онірокритики – проблемний, оскільки складність предмета дослідження не дозволяє виокремити оптимальний методологічний дискурс: йде мова навіть про те, що комбінований підхід не задовольняє завдання дослідника через суб'єктивну, індивідуальну природу сновидіння.

1.4. Методологічний алгоритм літературознавчого дослідження оніричних елементів художнього твору

Відповідно до трактування постмодерною онірокритикою об'єкта дослідження – літературного сновидіння – важливим кроком у систематизації та уніфікації методологічних ключів дешифрації цієї особливої текстової структури є вироблення організованого у рамках літературознавчих та міждисциплінарних парадигм алгоритму, що забезпечить об'єктивність та всебічність онірокритики.

Першочергово важливим у конструюванні моделей аналізу є виокремлення основних методологічних підходів, які становитимуть основу літературознавчого аналізу сновидіння. У процесі аналізу поглядів на оніричні елементи тексту провідних літературознавчих шкіл у підрозділі 1.1. цієї роботи вже зазначали домінантні для онірокритики психологічні напрями. Комбінування засадничих принципів школи В. Вундта із міфопоетичними установками М. Еліаде щодо прочитання художнього тексту може також слугувати однією із баз для експлікації прихованого змісту оніричних елементів твору.

Запропонуємо в роботі методологічний алгоритм аналізу оніричних елементів художнього твору, спираючись на вищеперелічені методологічні принципи, а також на власне літературознавчу аналітичну практику. Зауважимо, що наведений нижче принцип розгляду стосується окремо взятого оніричного елемента, а для загальної характеристики позасвідомих вкраплень художнього тексту та їх функціональних особливостей у парі оніричне-реальне чи у контексті оніростилю автора будуть запропоновані інші теоретико-методологічні моделі.

Початковим кроком у літературознавчому аналізі сновидінневих пластів художнього твору вважаємо *визначення межі оніричного елемента*. Цей етап передбачає чітку диференціацію сновидінь, візій, марень, галюцинацій із подальшим виокремленням опозиції реального і несвідомого (уявного) у контексті художнього твору. Безпосередньо межу оніричного може диктувати текст, у якому вживаються слова-маркери, що класифікують текстовий сегмент. До прикладу, Ю. Андрухович у тексті «Рекреацій» застосовує для демаркації сновидіння прийом пробудження:

«Мартофляк прокинувся від того, що згори на нього падав якийсь об'єкт <...> Розплющивши очі, він не відразу збагнув причину такого сновидіння, але поступово дійшов висновку, що ніщо інше в такій ситуації й не могло приснитися» [4, с. 48]. Таким чином автор водночас і класифікує (словом-маркером «прокинувся» та безпосередньо авторським визначенням фрагмента тексту як «сновидіння»), і демаркує оніричний фрагмент тексту від реального наративу. У випадку, коли авторські вказівки межі відсутні, для відокремлення оніричного елемента слід враховувати особливості оніротопу: розірваність часо-просторових текстових єдностей, що контрастує із хронотопом, наявність онірем тощо. Часто нерегламентований автором оніричний елемент тяжіє до класифікації як візія, марення чи галюцинація, оскільки основні атрибути розмежування літературного сновидіння від художньої реальності (засинання та пробудження) у вищеперелічених текстових вкрапленнях позасвідомого є необов'язковими.

Послугуючись запропонованою в підрозділі 1.2. оніротермінологією, наступним етапом літературознавчого трактування оніричних елементів тексту вважаємо *окреслення зовнішньої структури сновидіння*. Доповнимо визначення та виокремимо диференційні ознаки терміну: зовнішньою структурою літературного сновидіння визначаємо вираження оніричного в межах фабули, сюжету, наративу, жанрового втілення текстового масиву.

Відповідно до термінологічного означення І. Сухих, межа літературного сновидіння означає також і кордони його зовнішньої структури. Демаркація художніх оніричних елементів спирається на трактування їх у концепції Флоренського як: «майже чистий сенс іншого світу, незримий, не речовий, неперехідний, хоча й такий, що проявляється як видимий і речовий. Сновидіння – це ознаменування переходу із однієї сфери в іншу та символ. Із вищого – символ нижнього, та із нижнього – символ вищого» [199, с. 88]. Отже, межа сновидіння визначається як межа реального та ірреального у фабулі тексту.

Проте не варто обмежуватися лише сюжетотворчою природою сновидіння, диференціюючи текст на оніричний та реальний відповідно до колізій, що дають можливість до інтерпретації як «текст пробудження» та «текст засинання».

Пригадаємо, що Ю. Лотман вніс вагомий вклад у розробку проблеми сну як структурного елемента художнього твору. Вивчаючи, з одного боку, текст як складний культурно-семіотичний феномен, а з іншого боку, культуру як ієрархію текстів, Лотман розвинув традиційну схему комунікації Р. Якобсона: відправник – повідомлення – одержувач (код). У рамках критики цієї моделі, у ході вироблення розуміння форми і ролі комунікації в системі культури, Лотман увів поняття про тексти першого рівня (виконують функцію адекватної передачі сенсів) і тексти другого рівня (виконують функцію породження нових сенсів).

Тексти першого рівня (для яких і була справедлива модель Якобсона) і тексти другого рівня не збігаються за своїми завданнями. Якщо мета текстів першого рівня – максимально швидка і точна передача інформації від відправника до одержувача, для чого мова, код повідомлення повинні бути точними й однозначними, то задача текстів другого рівня – «самонарощування» сенсів, схоже до логосу у Геракліта. Таким чином, оніричний елемент у структурі художнього твору є текстом другого рівня стосовно основного наративу – його сюжетотворчі і текстотворчі функції спрямовані і на розширення художнього світу, і на заповнення окремих сенсів, власне сновидінських. Підсумовуючи, зазначимо, що межа літературного сновидіння – це точка дотику текстуальних пластів першого і другого рівня в системі окремо взятого літературного твору.

Зовнішня структура сновидіння піддається літературознавчому аналізу як окремо взятий художній текст, адже вона містить оніричні персонажі, фабулу, подекуди сюжет та особливий наратив.

Фабула літературного сновидіння як хронологічне зображення подій часто дисоціює із основним текстом і найчастіше виконує дві функції – прогностичну або рефлексивно-алюзійну, конструюючи особливий хронотоп. Сновидінське середовище – це специфічна реальність, в якій емоційний настрій має визначальне значення, тому що звичайні форми сприйняття і реагування під час сну відключаються. Специфіка сновидіння полягає в тому, що герой художнього твору в ньому залишається наодинці з собою, тому його внутрішні стани та особливості світобачення не коригуються світами інших людей і не прив'язуються до речей

емпіричної дійсності. Це коректування і становить об'єктивність фабули зовнішнього, «денного» світу в системі взаємовідносин сновидіння-текст. Д. Нечаєнко в книжці «Сон, заповітних наповнений знаків ... Тайнства сновидінь у міфологіях, світових релігіях і художній літературі» [121] на матеріалі снів у красному письменстві XIX століття виділив жанрові ознаки сновидіння, що полягають у поєднанні у фабулі реального і фантастичного, використанні релігійних і міфологічних символів, особливій виразності образів і оніричному емоційному фоні, що включає в себе надію і страх. Запропоновані риси оніричної фабули також вважаємо диференційними при співставленні «первинного» і «вторинного» текстів художнього твору. Сюжет літературного сновидіння натомість виражає особливу форму оніротопу, де часопросторова специфіка тексту набуває дифузійного характеру. Подекуди проаналізувати сюжет літературного сновидіння, як і його фабулу, практично неможливо, адже оніричні пласти, перенасичені образами і настроєвими картинами, можуть не становити ланцюга подій чи події як такої, обрамляючи первинний текст літературного твору.

Наратив літературного сновидіння як один із найскладніших елементів зовнішньої структури оніричного характеризується частим роздвоєнням героя-сновидця на суб'єкта бачення і суб'єкта дії; розмежуванням світоглядів сновидця і реальної іпостасі героя. Якщо матеріал, поданий у літературному сновидінні, має прийнятний для героя характер, сновидіння легко вписується в наративну структуру первинного тексту, залишаючись у вираженні гомодієгетичного монологу. Якщо ж, навпаки, сутність сновидіння неприйнятна для персонажа, останній відмовляється визнати себе автором сновидіння, радше визнаючи за ним чужість (присутність Іншого), оніричний наратив можна характеризувати як гетеродієгетичний. Особливо це стосується емоційно насичених тривожних сновидінь, ускладнених рідкісними феноменами: реалістичністю, «спогадами сновидіння у сновидінні» (спогад у подальшому сновидінні змісту попереднього) тощо. Важливим аспектом оніронаративу є характеристика його фокалізації. За визначенням Ж. Женетта, це – «перспектива, з якої подаються наратовані ситуації й події; перцептивна чи концептуальна позиція, з якої вони передаються» [68, с. 147]. Відповідно до

запропонованої вченим диференціації типів, онірична фокалізація буває нульовою (коли наратив є інспекцією всезнаючого автора у сновидіння героя) та внутрішньою (коли оповідь та сновидіння транслює власне персонаж, відчуває, спостерігає сон зі свого кута бачення).

Таким чином, після окреслення межі сновидіння та характеристик його зовнішньої структури в рамках фабули, сюжету, наративу, наступним методологічним кроком при розгляді літературного оніропласту є означення внутрішньої структури літературного сну, а саме *виокремлення системи онірем*, що формують специфічний семантичний базис.

Експлікуючи мінімальну одиницю оніричного елемента тексту, літературознавцеві варто звернути увагу на особливості функціонування оніреми у структурі не лише окремого тексту, а й оніросфери, ідіостилю автора, епохи та художнього напрямку, оскільки семантичне навантаження внутрішньої структури літературного сновидіння буде кардинально відрізнитись, до прикладу, у парадигмі романтизму та постмодернізму. У змістовому плані сновидіння є сенсоутворювальною схемою, що реалізується в полі категорії «іншобуття» – сукупності всіх бінарних опозицій, що існують у культурі (логічних, аксіологічних та інших модальностей). Оніреми, своєю чергою, конструють семантичний пласт, побудований на взаємозв'язках образів сновидіння та образів «первинного тексту».

Аналіз конкретної одиниці оніричного елемента художнього тексту повинен здійснюватись із залученням найбільш широкого спектру методологічних практик – від власне літературознавчих (як характеристики художнього образу) до психоаналітичних, культурологічних, феноменологічних, трансперсональних, міфопоетичних та метафізичних підходів, що дасть змогу найповніше проаналізувати семантику внутрішньої структури літературного сновидіння.

Після детального аналізу межі, сюжету, наративу та оніремної системи сновидіння варто перейти до означення його функціональних особливостей у художньому тексті. Передусім слід звернути увагу на об'єм сновидіння, співставляючи текстовий пласт «реального» та «ірреального». Якщо оніричні елементи функціонують у художньому бутті як вкраплення емоційно

незаангажовані, стилістично незначні, то функціонально вони не виходитимуть із арсеналу композиційних та стильових прийомів. Якщо ж вага сновидінневих елементів є значною в діалозі із основним наративом, то функціональне поле сновидіння розширюється.

Основними функціями оніричного у літературному творі називаємо, підсумовуючи досвід функціонального аналізу оніричного А. Бегена та Т. Теперик, текстотворчу, сюжетоутворювальну, хронотопічну, композиційну, прогностичну, інноваційну, сакральну, сенсотворчу. У контексті окремо взятого оніропростору спектр цих функціональних особливостей відповідно звужується або розширюється. Сновидіння як «текст у тексті» та «текст для тексту» не може бути позбавлено функції текстотворення як одної із імманентних характеристик діалогу «реального» та «ірреального», пробудження та сну. Сюжетоутворювальна функція натомість реалізується не завжди, адже сновидінневі події можуть бути лише композиційними елементами, що обрамляють та підкреслюють певні колізії та перипетії. Те саме можна сказати і про хронотопічну функцію, оскільки оніротоп формується лише в тих оніричних сегментах, у яких зберігається сюжетоутворювальна функція та об'єм яких дозволяє говорити про певну дифузію часопростору.

Композиційна функція оніричних елементів художнього тексту має широке вираження, оскільки сон є одним із способів коментування та оцінки зображених подій, часто використовується в якості психологічної характеристики персонажа і в плані осмислення ідейного змісту твору. Оніричний сегмент смислово виділяється із загальної тканини твору і має такі відмінні риси: максимальну стислість, схематичність, велику кількість символічних елементів (внаслідок цього – концентрація на невеликій ділянці тексту основних сенсових ниток і мотивів), стильова невідповідність до всього твору.

Прогностична функція часто реалізується через жанрову форму оніричного тексту як «віщий сон», де в завуальованій формі герой дізнається про події майбутнього. Те саме відбувається і в процесі реалізації інноваційної функції, лише з урахуванням того, що літературне сновидіння оминає зовнішню цензуру художнього тексту, привносячи у світогляд персонажа знання, що розходиться із

загальним наративом і провокує інсайти та втілення прихованих рис особистості. Сакралізуючий момент сновидіння яскраво виражений у текстах із міфологічним забарвленням та ініціаційними мотивами, в яких через оніричну подорож герой набуває нових, священних знань та вступає у новий статус, легітимізуючись через сновидіннєве поле. Сенсотвірна функція оніричного ж постійно реалізується через пошук нових, прихованих текстових пластів, які потребують дешифрації. Як зауважує Ю. Лотман: «Сон – знак в чистому вигляді, оскільки людина знає, що є сон, бачення, знає, що воно має значення, але не знає – яке. Це значення потрібно розшифрувати» [101, с. 20].

Узагальнимо, що методологічний алгоритм аналізу літературного сновидіння прямує від пошуків меж оніричного елемента, характеристики його зовнішньої структури (сюжету, фабули, наративу), дешифрації внутрішньої структури відповідно до обраної методологічної парадигми або сукупності методик (експлікації онірем та їх взаємозв'язків) та визначенні стилістичних особливостей сновидіння у структурі художнього тексту, відштовхуючись від об'єму і набору функцій оніричних елементів.

1.5. Оніричне як художній факт у сучасній українській літературі

1.5.1. Сновидіннєвий простір української літератури: онірична літературна традиція та її вплив на позасвідомий простір української прози XX-XXI ст.

Вважаємо, що оніричний дискурс сучасної української прози бере витoki ще із сновидіннєвої традиції давньої української літератури, поетика й естетика котрої була нерозривно пов'язана з біблійною, в цілому тяжіла до алегорично-містичної метафорики як засобу осягнення християнських істин.

Детермінованість естетики етичною цензурою церкви не дозволяла сприймати сновидіння як завершені факти роботи підсвідомості. Релігійні спільноти Середньовіччя, зокрема й українські, критично ставилися до оніричного. Феофан

Прокопович, наприклад, у «Духовному регламенті» виступав проти сновидіннєвої дійсності як факту.

Винятки все ж були. Ж. Ле Гофф зазначає: «Якщо ідеальними сновидцями в християнській онейрології були мученики, потім – святі, то впродовж високого Середньовіччя інше середовище – ширше, однак (принаймні теоретично) закрите, менш блискуче, бо ще не досягло небесної слави, але престижне, взірцеве, у земному розпліднику раю та ангелів, на час заякорених тут, – монастир стає середовищем обраних сновидців та великих літературно-проповідницьких продуцентів сновидінь» [95, с. 285]. Популярним у середньовічній літературі був жанр видіння, який у слов'янській культурі репрезентований «Ходінням Богородиці по муках».

Закономірно, що велика маса онірико-алегоричних структур – у житіях святих. Знаходимо запис оніричних явищ у «Житії» Феодосія Печерського, прикметним є сон новгородського єпископа Нифонта: «Під час свого перебування у Печерському монастирі Нифонту за три дні до смерті явився уві сні («опочивающу абие в тонокъ сонъ сведень бых») незадовго перед тим померлий ігумен Феодосій. Він благословив, обняв і поцілував Нифонта, мовивши: «Добре приде брате сыну Нифонте оселе будеши с нами неразлучно» [19, с. 145].

Києво-Печерський патерик можемо розглядати як класичну для давньої української літератури текстову субстанцію, де знаходимо оніричні елементи. Традиційний прогностичний сон про будівництво монастиря зустрічаємо, до прикладу, у «Слові про прихід майстрів церковних із Царгорода до Антонія та Феодосія». Києво-Печерський Патерик також містить у своєму складі елементи середньовічного літературного жанру видіння, або ж візії.

Найвідомішим, мабуть, залишається сон князя Святослава із «Слова о полку Ігоревім» (цит. за В. Білоус): «Сю ніч з вечора одягали мене, – сказав, – / Чорним покривалом на кроваті тисовій, / Черпали мені синє вино, з горем замішане, / Сипали мені з порожніх сайдаків пособників-поган / Великий жемчуг на лоно і ніжили мене. /Уже дошки без князька в моім теремі злотоверхім. /Всю ніч з вечора

сірі ворони каркали під Пліченським / На оболоні, були в дебрі Кияні / І неслися до синього моря». [19, 121].

Знаходимо сновидіння і в «Діяріуші» Дмитра Туптала, який, окрім історико-літературного, має значення для вивчення процесів психології художньої творчості через призму інтерпретації сновидінь, яких у тексті зустрічаємо декілька. Оніричне в матриці давньої української культури було не лише фактом графічної фіксації і художнім явищем. «Сновидіння як акт самопізнання і творчого імпульсу розглядали в курсах психології професори Києво-Могилянської академії: К. Сакович, І. Гізель, С. Яворський», – зазначає О. Білоус [18, с. 65].

Закономірним продовженням оніротрадиції в українській літературі є барокове сновидіння, зокрема в ряді прозових та драматичних творів. Сон як художній прийом, який ретранслює авторську візію пекла, використовує Г. Кониський у драмі «Воскресеніє мертвих» для пробудження покаяння у свого героя. Втім, візіонерство пекла через сновидіння – поширений бароковий мотив. Ф. Прокопович, до прикладу, реалізує його у «Володимирі». Інфернальний хронотоп через свою маркованість часто полишав рамки реального художнього простору і переходив у сновидіннєвий, тим самим позбавляючи текст нашарувань містерії. Це підводить нас до проблемного поля сну як композиційного, стилістичного прийому та сну як важливого для тлумачення, магістрального елемента художнього твору.

Оніричне зустрічаємо в Т. Шевченка у поемі «Сон» (У всякого своя доля), «Сон» (Гори мої високії), «Сон» (На панщині пшеницю жала). До сну письменник звертається лише як до композиційного прийому (поема «Сон»). Такий спосіб втілення мистецької свідомості дав змогу поету досягнути думкою великі простори Російської імперії, легко переміститися з України до Сибіру і врешті добратися до Петербурга. Форма сну забезпечила зв'язок між трьома фрагментами-частинами. Сон послужив засобом логічного переходу від однієї картини до іншої. Він звільнив автора від необхідності робити довгі переходи, вмотивовувати вчинки і описувати всілякі подробиці подорожі, а також виправдав казкові пересування, гротескні картини (картина «генерального мордобитія»), дозволив увести алегоричні образи, ув'язати фантастику з реальністю.

Важливо наголосити також на тому, що сновидіння Т. Шевченка не лише використовуються як поетикальний та стилістичний прийом. Метафізичних обрисів набуває онірична картина Шевченкових сновидінь у щоденникових записах. Як зауважує А. Харченко: «...описи снів у щоденнику Т. Шевченка організовують його як на рівні сюжетотворення, так і на рівні композиції. Сни дають змогу поетові вести автокомунікацію, реалізуючи діалог «Я – Я». Крім того, більшість снів виконують у тексті функцію прогнозування, через центральні образи-символи («церква», «жаба», «жебрачка») ми інтуїтивно передбачаємо майбутній щоденниковий запис (або сюжет). Наратор у снах стає носієм психологічного стану, дозволяє заглянути у найсокровенніші закутки «несвідомого» (Фрейдівського «Воно»). Для літературознавців опис снів у щоденнику Шевченка – це своєрідні дзеркала калейдоскопу, через які незрозумілий хаос фігур майбутнього та пережитого минулого стає впорядкованим та зрозумілим ладом теперішнього» [213, с. 116].

Т. Жовновська стверджує, що «художній сон – семіотична форма втілення авторської інтенції. Це не просто витвір примхливої фантазії автора, а свого роду «зашифроване послання» митця читачеві. Вибір образної символіки сновидіння, сюжету, персонажів, яким він делегований – все це вияв авторської інтенції в оніричному просторі тексту, що «працює» поряд з іншими текстовими одиницями на авторську ідею». [72, с. 11]. Таким чином сновидіння як форма реалізації авторської інтенції Шевченка слугує лише композиційним прийомом, що не становить інтересу для онірокритики як методу дешифрації, але дає змогу ширше поглянути на контекст використання сновидінь в українській літературі.

Сон у прозі І. Нечуя-Левицького – засіб розкриття внутрішнього стану героя або композиційний прийом. У повісті «Микола Джеря» сон – перша частина кільця. Головний персонаж як індивідуальність постає яскраво саме з чарівного поетичного, навіть романтичного сну, який може приснитися людині зі здоровим внутрішнім єством, людині якоюсь мірою мрійливій [224, с. 163].

В українській прозі кінця XIX – поч. XX ст. поглиблення психологізму ще більш посилило й ускладнило прийоми зображення внутрішнього світу персонажів

у перебігу їх психічних процесів, адекватних процесам людської психіки. Ми зустрічаємо граничне напруження, часто стресову ситуацію на межі роздвоєння свідомості. Письменники вдаються зокрема до прийомів сну, втоми. Це зумовлено передовсім новим типом концепції особистості. На передній план виходить стражденна, бунтівна (навіть агресивна), рефлектуюча, утомлена (аж до депресії) людина, життя якої перебуває повсякчас у трагічній суперечності із зовнішнім світом. Задля поглиблення знань письменники активно студіюють сучасну їм спеціальну літературу з психології. Зокрема, М. Коцюбинський читав М. Ланге, Ш. Летурно, А. Саботьє, У. Мінто, Ч. Ломброзо. У цьому ми переконуємося, коли аналізуємо твори, написані в імпресіоністичному дусі, зокрема «Інтермеццо», «Сон», «Цвіт яблуні». Новела М. Коцюбинського «Інтермеццо» цікава з погляду досить точно схопленої психологічної структури процесу втоми/перевтоми, в основі якого лежать фізіологічні закономірності гальмування вищої нервової діяльності, відкритої І. Павловим.

І. Франко вдається до таких позасвідомих елементів, як сні, марення, галюцинації, щоб читач міг заглибитися у душу героя, зрозуміти причини зміни його характеру. Особлива увага надається снам-прозріння (повість «*Voia constrictor*») та пророчим снам (оповідання «На роботі»), сонним фантазіям (оповідання «Ріпник», «Навернений грішник»). Своїм зацікавленням позасвідомим буттям людини, зміною її внутрішнього стану, а також причинами, що викликають ці зміни, Франко по суті актуалізував пласт оніричного дискурсу ХХ століття в українській традиції. Панас Мирний застосовував прийоми спогадів, марення головного героя, сновидіння (зокрема у «Повії» – це інтервенції автора у психологічний стан особи з метою більшої реалістичності зображення). Мотив сну чітко простежується в період модернізму і в прозових, і в ліричних творах. У Лесі Українки (зокрема у «Лісовій пісні») мотив сну та марення – це забуття та утеча від реальності.

По-новому розкривається роль оніричних елементів у сучасній українській літературі. Із застосуванням методу «потік свідомості» передавати марення (як складник сновидного текстового масиву) стало значно простіше. Форма викладу дозволяє письменникові передавати внутрішній потік почуттів, думок і образів

персонажа навіть без належного традиційного синтаксичного оформлення. Оніричне як компонент певної текстової стилістики і редуцент психологічної характеристики з'являється у текстах сучасної української прози все частіше. Цей процес закономірний лише для певного жанру прози і для певного ідіостилу, проте є симптоматичним для загальної настроєвості.

Наприклад, головний герой «Московіади» Ю. Андруховича сприймає реальність через призму візонера, майже перманентно перебуваючи у стані алкогольного сп'яніння. Безпосередній приклад оніричного бачимо в цього ж автора ще у «Рекреаціях»: «Мартофляк прокинувся від того, що згори на нього падав якийсь об'єкт – брила не брила, а скорше мішок з теплим тістом – і той об'єкт загрожував цілком розчавити його своєю задушливою вагою. Розплющивши очі, він не відразу збагнув причину такого сновидіння, але поступово дійшов висновку, що ніщо інше в такій ситуації й не могло приснитися» [4, с. 48].

У наступному романі «Перверзія» автор приділяє значно більше уваги оніричному просторові своїх героїв, прикметним є цілий синопсис сновидінь, їх характеристика, аналіз і типологізація: «Що мені снилося? Я не знав, що мені снилося. Зрештою, мені знайомі ці сумні пробудження. Так буває, коли сниться Вона. І якісь осудливі погляди перехожих, мовляв, що вони тут роблять удвох. Пси, які рвуться з ланцюгів, забачивши нас, чужих і двоногих, у пильнованій зоні, викликання міліції якимось незримим спостерігачем, що прикипівши до вікна, запам'ятовує кожен крок підозрілої пари внизу. Переховування від патрулів – за стовбуром дерева, за рогом прибудови, за розвішаними простирадлами, за сміттєвими баками» [3, с. 50]. Зауважимо, що такий оніричний пасаж характерний для стилістики тексту Юрія Андруховича: щойно у тексті сновидіння з'являється слово «гонитва», що реалізує по-своєму зачасний жах, цензуру, ідеологічне і мовне переховування, внутрішнє дисиденство, архетиповий образ Дороги – оніричний простір набуває ознак пришвидшеної темпоральності – ампліфікація дієслівних речень, що перенасичує текст локусами, читач вимушений перебігати із одного місця на інше, разом із оніричним героєм.

Та чи справді експлікація оніричного складника «Перверзії» може стати матеріалом для культурно-ідеологічного, морфологічного, психоаналітичного чи міфопоетичного аналізу? Складність розгляду тексту Андруховича як об'єкта онірокритики полягає у тому, що, на нашу думку, сновидець із роману «Перверзія» насправді входить у позитивістську картину дійсності, що виключає плюралізм трактувань, попри високу частотність входження героя у позасвідомий простір. Далі письменник характеризує поле любовного інтересу персонажа у сновидіннєвому ключі як релігійне: «І тому подібні мотиви, які не можуть не снитися, бо це були хвилини моєї найвищої найніжнішої любові до Неї – саме тоді з Нею почалося, ми бігали по лікарях і знахарях, вистоювали в безконечних чергах під кабінетами поліклінік, до того ж нас виселяли і нам доводилося вже о сьомій ранку виходити з дому, а повертатися не раніше дванадцятої ночі, тож ми повисали в місті й нікуди не встигали, а часом по п'ять-шість годин не мали куди подітися, бо повернення додому було ще заборонене. Її постійно нудило, Вона непритомніла в переповнених (як і в порожніх) автобусах, іноді для Неї звільняли місце біля вікна, але це не рятувало, я тримав Її за руку, хоч повільна сіризна вже накочувалась на її обличчя, ми вискакували на зупинці і летіли в першу-ліпшу браму, де Вона нарешті вибухала своїм давно стримуваним блювотинням, бідна, бездомна і хвора, а я кружляв навколо Неї, ніби сторож, ніби крук, ніби охоронець, ніби раб, ніби власник» [3, с. 50].

У психоаналітичному ключі така сюжетна одиниця має значення компенсаторної функції психіки і свідчить про сублімаційні процеси героя стосовно об'єкта любові. Проте варто зауважити, в якому контексті здійснюється онірична дія головного героя: по-перше, фігури сновидіння, описані від наратора «Я», не втрачають розповідних особливостей «Я»; по-друге, монологізоване, навіть каталогізоване мовлення автора не порушує структури тексту, не розриває його на «реальне» і «позареальне», а лише нагромаджує сугестивне враження депресії. У міфопоетичному ключі можемо говорити про певне почуття ностальгії за втраченим раєм, де рай героя «Перверзії» – це суб'єктно-об'єктні інтимні переживання стосовно віддаленого персонажа любові.

Досить сухо, майже зберігаючи стилістику розмовного стилю, сновидець продовжує переказувати фабули своїх сновидінь у їх сукупності: «Буває, сниться й дещо інше. Мене запрошено до якогось приміщення. Я знаю, що зараз туди прийде. Це має бути наше перше побачення по довгій розлуці. Я сідаю в крісло й чекаю – Вона от-от з'явиться. Якись дуже впливові спільники влаштували нам цю неможливу можливість. У моїй пам'яті пульсує приготовлена фраза, з якою звернуся до Неї. Чую кроки на сходах або рипіння вхідних дверей. Але то не Вона. Ніхто не приходить до кімнати, в якій я чекаю. І так до самого пробудження – протягом чотирьох, п'яти годин, я чекаю, шанси тануть, я вслухаюся до кожного схлипу навколишньої тиші, але Вона не приходить» [3, с. 50-51].

Навіть у цьому уривку помічаємо магістральний образ міфологізованої ностальгії Андруховичевого сновидця – ідилічна «Вона», що постає як фемінний репрезентант фрейдистського «Воно». Не вдаючись до компаративних порівнянь із класичними образами Беатріче та Донни Лаури (найбільш типові образи недоступних об'єктів любові у світовій літературі), укажемо на декотрі поетикальні особливості сновидінневого тексту «Перверзії»: певною мірою інфантильний інтерес героя до втечі від реальності у «буття-із-Нею» (термін, що ми застосуємо лише до цього фрагменту оніричної картини) реалізується не як прозова інтенція, а як певний поетичний фрагмент. Підсумовуючи, можемо зробити висновок, що сновидіннева парадигма «Перверзії» – це конфлікт між інтимною лірикою як художньою метареальністю та реальністю, що не задовольняє інтереси сновидця. Про це свідчить також протиставлення «снів про Неї» із іншими оніричними фактами: «Також є сні, переповнені людськими фізіономіями: цілі натовпи друзів, друзяк, друганів і подруг (причому в багатьох зовнішність аж ніяк не така, як насправді), якись пиятики, танці, сигаретний дим, гвалт, маски, регіт, тіснота, я намагаюся розшукати в цьому кодлиці Її, мене хапають за руки, мені наливають, я продираюся через цю спітнілу хащу, мене спокушають розмовами, співами, і я вдаю (уві сні, так), що Вона найменше мене цікавить, що я не Її шукаю, але в той же час панічно вираховую, скільки ще часу в моєму розпорядженні (до пробудження), аби подолати всі ці незліченні перелюднені приміщення і таки знайти Її. Одного разу

мені приснилося, що я її знайшов, але Вона увесь час поверталася до мене спиною, й перед самим пробудженням я подумав, що не покличу її – це ризиковано, адже насправді істота, яку бачу лише зі спини, може виявитись не Нею, і що тоді? //Однак сьогодні мені снилася не Вона. І цей жаль, цей смуток, ця обірваність усередині геть нічим не пояснимо» [3, 50-51].

Бачимо протиставлення сновидінневих сутностей у позасвідомому героя – онтологія любові, реалізована в оніричній формі стосовно предмета романтичних зацікавлень репрезентована тут як «висока» форма сну, у той час, коли реальні особи, що з'являються як фігури-візіонери, забарвлюються позасвідомими силами уяви наче вульгарні, ниці. Можливо, ідеться про діалог так званої масової та високої літератури, актуалізований на зламі століть. О. Романенко у статті «Семантичне дзеркало сну в українській високій та масовій літературі» узагальнює цю опозицію так: «...українська «висока» та масова література ХХ ст. по-різному використовують мотив сну. Для першої сон – не тільки семантичне віддзеркалення реальності, але й художній засіб, який допомагає створити багатовимірну реальність: і психологічну, і символічну, і містико-міфологічну, і екзистенційно-філософську. Для другої – сон є поетичним засобом, який допомагає створити паралелізм відображуваних світів, реального та фантастичного, реального та містичного, сон подається на фоні реальності, а розмежування реального та фантастичного (містичного) подається як дійсне явище, не таємниче. Сон у масовій літературі використовується в одновимірному трактуванні – як одна із форм романтичної поетики таємничості чи фантастичного складника сюжету» [156, с. 18].

Взявши за основу твердження О. Романенко, можемо сказати, що оніричний ключ «Перверзії» – це поетизація любовної лінії, де оприявлюються інтимні переживання, на відміну від реальності буденного, у якій головному героєві перебувати, вочевидь, неприємно. Таким чином, сон героя Андруховича – одновимірна репрезентація сублимаційних, ностальгійних мотивів, осмислена форма депривації, проте не у звичному значенні, а у семантиці здавленості відчуттів. Це підштовхує нас до висновку про масовий характер роману й інтенцію на позитивістську картину реального, в якій сон позбавлений містичних характеристик.

Загалом для оніричного простору прози Андруховича не характерний деструктивний, сформований більше під впливом алкогольних чи наркотичних речовин або такий, що виникає внаслідок травм (зокрема і фізичних), розвиток.

Марень, повязаних із травмами героїв, агонією та наркотичним сп'янінням у прозі Юрія Андруховича відносно мало. Усі вони представлені авторською оповіддю, яка поєднує монолог і діалог: «Аж тоді витягнув свою таємну зброю у вигляді останньої в портсигарі «прилуцької», набитої задля різноманітності цілком якісною конопляною сумішшю. Після першої ж його зтяжки гра набула сповільненої осмисленості, а Карл-Йозеф, пожвавлено ворухнувши ніздрями, запитав: – *Nasch?* // – *Воллен?* – підморгнув йому Пепа і передав сигарету. //– *Nicht schlecht!* – оцінив Карл-Йозеф, потягнувши» [3, с. 175].

Елемент входження в несвідоме Андрухович реалізує через прийняття легких наркотичних речовин, Втім простір тут не перестає позбуватись іманентних онтологічних атрибутів реального, а злегка видозмінюється. Не дивно, адже стан потьмареної свідомості відмінний від галюциногенного. На нашу думку, розвиток сновидінневої фабули із вкрапленнями міфотворення, продемонстрований у подальшому уривку, не відповідає запитам художньої дійсності абсурду, а лише слугує стилізацією простору, наповненому міфологічними образами: «За недовгий час він дійшов висновку, що розвиток подій на шахівниці відомий йому далеко наперед. На сто партій наперед. Не було сенсу переставляти фігури – усе й без цього рухалося до переможного кінця. Він міг не збиваючись перелічити всі ходи на сто років наперед. І свої, й суперникові. Бо він перетворився у суцільний Мозковий Центр, от у що він перетворився, Артур Пепа. Це був здвоєний Мозковий Центр: один сидів у ньому всередині, а другий був просто Артур Пепа, так його звали. Від цієї думки йому зробилося трохи лячно. [...] Він глянув у небо й побачив, що сонце зникає за параваном далеких вершин. Артур Пепа не надто добре знав, що таке параван, але був упевнений, що зараз сонце зникає саме за параваном. Ще він побачив навколо себе голови – ціле товариство згромадилося над шахівницею, збуджено обговорюючи становище й тицяючи своїми завбільшки з колоди пальцями в недобиті фігури» [3, с. 175-176].

Цей приклад ілюструє ефект розширення свідомості. Персонаж вдається до психотропних речовин, які сприяють пришвидшенню мозкової діяльності. Виклад комбінований, у ньому поєднано авторську оповідь із діалогічним мовленням. Оповідь динамічна, діалоги поживляють виклад. Автор вдало передає відчуття героя під дією легких наркотиків, зокрема порівняння зі здвоєним мозковим центром і властивістю розраховувати шахові ходи наперед, проте все одно не виходить за рамки сприйняття оніричного масовою культурою – сновидіннєвий фактаж, діалог із структурними частинами особистості, репрезентовані «Іншим» у формі Мозкового Центру, є радше епізодичними, ніж повторюваними структурами.

У «Перверзії» є також авторсько-афористичне твердження про сновидіння і творчість: «Це ще не написані вірші. А не написані вірші – це сни» [3, с. 223]. Інтертекстуальність як риса постмодерної культури теж знаходить свій відбиток у романі, коли автор жонглює із наративними типами і вміщує легендарне сновидіння у структуру оповіді: «Святий Марко, проповідуючи вчення Христове, повертався якось із Аквілеї до Риму, щоби звітам рушити в землі значно полуденніші – до Ефіопії та Єгипту. Тут ніби навмисне зчинилася страшенна буря – потоки води линули з небес, а вітри, що знялися зусібч, закрутили змії смерчів на водах, перевертаючи рибальські та вартові судна. Щоб якось перебути лихий час, святий Марко прибився до берегів Ріальто і там заснув, знеможений тяжкою боротьбою зі стихіями. Уві сні він побачив ангела, що так до нього звернувся від Імені Божого: «Тут віднайдеш ти спокій, Марку, євангелісте Мій!». Крім того, розчиняючись вже у туманній субстанції Маркового напівпробудження, посланець Пана встиг іще заповісти виникнення славного і пишного міста на довколишніх островах. Як переконуємося на цьому прикладі, снам треба вірити, особливо тим із них, де до нас промовляють ангели» [3, с. 72].

Це може свідчити про те, що залишаючись умовно в рамках постмодерної парадигми осмислення реальності, текст Андруховича зберігає історико-літературну традицію збагачення художньої дійсності із містико-релігійними вкрапленнями у формі сновидіння. Проте, якщо у випадку із середньовічною уявою, за Ле Гоффом, цензура сновидінь викликала породження інфернального, то у вищенаведеному

уривку працює, на нашу думку, ідеологічне табування метареальності як спосіб вивільнення сакрального. Так, для постмодернізму будь-яка сакральність і міфотворчість як моральний орієнтир зникає, проте в контексті української літератури ХХ-ХХІ століття залишається у вигляді сновидінневих вкраплень.

Роман Юрія Іздрика «Воцтек» розглядаємо як зразок яскравого постмодерного тексту, у котрому ідея ризоми, кореневої структури як її відсутності, реалізується чи не найповніше в контексті української літератури. Проте, попри відсутність структури, текст поділено на умовні гіперрозділи «Ніч» і «День», що дозволяє говорити про оніричний дуалізм у романі не лише на рівні наповнення тексту сновидінневими елементами, мареннями та галюцинаціями. У літературній версії «тексти сну» поміщено у 18 розділів частини «Ніч», а 20 розділів частини «День» формують корпус «текстів пробудження», у той час як у візуалізації відповідно нараховуємо 52 ночі і 51 день. Г. Косарева зазначає, що «Літературний нарратив переходить у віртуальний. Не існує об'єктивної реальності, окремої від героїв. Вони самі вибудовують цю реальність, яка не є лінійною, а радше – ризоматичною, сконструйованою із фрагментів спогадів та відеофіксації почуттів закоханих» [92, с. 123]. Можемо зробити висновок, що оніричний простір роману «Воцтек» є постмодерним прикладом реалізації інтимної лінії через сновидінневу ліризацію, подібно до романів Андруховича.

Романи Юрія Винничука «Цензор снів» та Андрія Куркова «Садівник із Очакова» є репрезентантами традиційного тексту в українській літературі, які використовують оніросферу для виконання сюжетних завдань твору. У «Цензорі снів» автор оперує сновидінневим для побудови образу-обрамлення, що структурує дві центральні лінії роману – Андреаса Попеля та Стефана Шуберта. Епілог твору демонструє ідейно-естетичне наснаження фігури Цензора як деміургічної, здатної за допомогою власної фантазії інтерпретувати та змінювати історіософські й індивідуально-біографічні реальності: «Якось Цензор узяв нас із паном Гером під руки й повів у глиб парку, в кронах дерев співали райські птахи, в траві метлялись метелики, світ яскрів для нас усіма своїми барвами. «Ви навіть не уявляєте, які я бачу сни, вони неймовірні, хоча я не зовсім точно висловився, – сказав Цензор. – Це

сни не мої, це сни снів, сни безлічі людей, що жили у мій час, і я їх бачу, хоча самих людей уже давно нема» [37, с. 312].

Схожий за семантикою вибір оніричного елемента тексту для наснаження його історіософськими візіями у романі Оксани Забужко «Музей покинутих секретів». Характерно, що сни формують структурні розділи і підрозділи тексту – «Зал 3» повністю складається із онірофрагментів (снів Андріяна): «Львів. Листопад 1943 р.», «Київ. Квітень 2003 р.», «Чорний ліс. Травень 1947 р.». У шостому «залі» музею поміщено «Останній сон Андріяна», який є, на відміну від сновидінь-осмислень подій української історії, формує підсумок віртуальної інтимної лінії, естетизуючи та ліризуючи простір «Музею»: «...нам буде снитися той самий сон. Той самий сон, моя маленька, – тільки дивитимемось ми його з різних кінців. Ти де, Андріяне? Я тебе не бачу... Я тут. Не бійся. Дай мені руку...» [74, с. 289].

«Садівник із Очакова» Андрія Куркова демонструє іншу функціональну парадигму сновидінневого – як можливості для побудови фантазмагоричних сюжетів подорожі в альтернативну художню дійсність у межах тексту.

Онiричне в дискурсі сучасної української літератури стає невіддільною рисою метареалістичного її пласту. Багато авторів фантастичних, фентезійних та містичних творів (В. Єшкілев, Г. Пагутяк, В. Арєнєв, Марина і Сергій Дяченки та ін.) звертаються до оніричного як ірреального в контексті метареального, або ж прогностичного, чи метареального стосовно ірреального. Володимир Єшкілев у «Втечі майстра Пінзеля» наводить такий сугестивний уривок: «Правнукові гетьмана Многогрішного тієї ночі наснився дивний сон. Перед літнім сонцестоянням йому завжди снилися дивні й довгі сни. З року в рік. Цей сон переніс підпоручика у Двори Хаосу. Він ішов безкрайнім полем, яке було всіяне сміттям. Тут лежали уламки мармурових колон, уламки меблів, уламки зброї і уламки людей. Коли він проходив повз них, вони ворушилися, ніби намагалися встати. Це було моторошно» [63, с. 17].

Прикметно, що Єшкілев формує оніропростір як альтернативу для отримання нового, містичного знання, недоступного персонажу у художній дійсності, котру можемо охарактеризувати як «реальну». Оніросимволи цього уривку – зруйновані, понівечені матеріальні залишки, що може свідчити про авторську інтенцію шифрації

таким чином стану Руїни, тобто автор дає можливість для історико-культурного аналізу. Єшкілев продовжує опис сновидіннєвого простору: «З неба на Двори Хаосу падало нове сміття. Обгоріле й сіре, вкрите плямами і блискуче. Різне. Чим далі йшов Многогрішний під тим сміттєпадом, тим вищими ставали купи уламків. Ці купи не були мертві. Вони дихали, немов тіла гігантських істот. Вони випускали з себе гази розпаду. З глибин сміттєвих гір доносилося бридке шарудіння. Підпоручник не бачив щурів, але знав, що вони десь поряд – хижі й величезні. Шлях між купами уламків обірвався. Многогрішний видерся на сміттєву гору. Попіл падав на його волосся. Він не побачив обрїю. Двори Хаосу зливалися з обернутою куполом чашою неба. Сірого одноманітного неба, окупованого вічним присмерком» [63, с. 17]. Аналогії із давньою українською літературою стають помітнішими, коли вдивляться у простір Володарів Хаосу як інфернальний. З одного боку, це свідчить про єшкілевське намагання перенести евристичний потенціал сновидіння героя і гнозис у площину езотерики та містики, а з іншого – про тяглість традиції зображення потойбіччя у формі подорожі-сновидіння. Онірична візія-подорож, характерна і для середньовічної, і для барокової естетики, реалізує себе, на нашу думку, у вигляді «інверсивного паломництва»: Многогрішний (прочитується постмодерна іронія стосовно «прізвища, що говорить саме за себе») доходить до сакрального пункту, де за логікою паломництва повинен відбутися катарсис та духовне очищення, проте автор зберігає реверсивну логіку: «Десь там, де сутінки ховали сміттєву незорість, він побачив вежі. Вони височіли далеко. Страшні і темні. Він знав, що до них йому не дійти. Що до тих веж не зможе дійти жоден із смертних. Що навіть побачити ці вежі можуть лише найвиразніші з грішників, багатогрішники. Він дивився на передвічні вежі Володарів Хаосу й не смів озирнутися. Він був упевнений, що зграя гігантських щурів підкрадається до нього ззаду. Він відчув запах їхніх жорстоких тіл – відчув царя смородів і приготувався до загибелі. Коли цар смородів став нестерпним, він прокинувся» [63, с.18].

Галина Пагутяк використовує сновидіння, візії, марення та інші позасвідомі елементи майже у кожному своєму творі. Варто зазначити, що оніричне в авторки навіть винесено як концептуальне в назвах творів «Книга снів і марень», «Сни Юлії

і Германа». Часто, попри використання традиційних фрейдівських символів, у літературне оніричне вплітається авторська кольоросимволіка. Наратор у тексті «Село Уріж та його духи» зізнається, що вперше кольоровий сон їй приснився в сім років: «Ніби в нашому садку всі дерева стали рожевими, по синьому небу літали рожеві птахи» [125, с. 171]. Сон наратора про синього чоловіка: «Він був синюватого кольору, напівпрозорий. І дуже високий. [...] Рухи в нього швидкі, ступає нечутно, на обличчі гримаса посмішки, а очі пронизливо-колючі. Він хоче когось із нас забрати, але ніяк не вирішить кого саме. Я відчуваю страшну небезпеку, а він тим часом заповнює собою весь простір, руки в нього видовжуються» [125, с. 174]. Сон наратора про чорного чоловіка, дуже високого, худого. «Підняв догори руку, й у ній зблиснуло лезо вузького ножа. Тоді, майже не нахилиючись, змахнув рукою і увігнав ножа в серце. Я закричала і прокинулась від гострого болю в самому серці» [125, с. 122]. Зображені переживання, як уже зазначали, межують із прямим онейродискурсом та психосимволікою, що тяжіє до містифікації, фантасмагоризації та подекуди езотеризації позасвідомого, надаючи йому онтологічного статусу у топосі села Уріж.

Зовсім інше застосування оніричних елементів у прозі Валерія Шевчука. Автор використовує сновидіння в постмодерну епоху, та стилістично і функціонально оніропоетика Шевчука не відрізняється від барокової: той же інфернальний сновидіннєвий простір, оніричне як випробування тощо. У ряді творів («Дім на горі», «Птахи з невидимого острова», «Сповідь», «Мор», «У пащу Дракона», «Початок жаху») міфологічна картина світу формується через оніротоп.

Картини сну впливають на стиль опосередковано: через сюжетно-композиційну сферу (сновидіння формують внутрішній сюжет із зав'язкою, розвитком подій, кульмінацією, тим самим сполучаючи плин підсвідомості героїв із реальними подіями), через форму викладу (оповідь від імені героя дозволяє передати нюанси відчуття, аналізу та осмислення героєм власного внутрішнього світу у зв'язках із зовнішнім світом), через вибір героя та його характер (герої В. Шевчука – люди з чуттєвою психікою; їхні образи вибудовуються переважно внутрішньо – через думки, відчуття, сновидіння). У такій розгалуженій системі картини сну виконують

роль основного компонента художньої ірреальності – особливої форми світобачення, якій притаманні ірраціональне начало, глибокий психологізм, потяг до несвідомого, еkleктичність, підкреслена концептуальність думки, яка своєю чергою надає нових естетичних орієнтирів сучасному художньому мисленню.

Отже, оніричне як художній факт у сучасній літературі потребує окремого детального вивчення, адже стилістично, інтенційно і функціонально оніросистема кожного автора є відмінною. Для детального аналізу можна застосувати індивідуальний розгляд оніростилю окремих авторів, сформувавши своєрідну оніротеку сучасної української літератури. Оніротека допомогла б уніфікувати розгляд явищ, котрі літературознавство зазвичай трактує як недиференційні стосовно тексту, указала б на важливість їх у системі постмодерної літератури.

1.5.2. Особливості творів Степана Процюка, Володимира Єшкілева та Андрія Жураківського як об'єктів дослідження онірокритики

Спробуємо окреслити діалог стосовно природи постмодерної культури дев'яностих та його продовження у двотисячних «літературною дискусією нуль». Обґрунтуємо цей термін тим, що один із критиків постмодернізму як художнього методу І. Фізер обстоював «...думку, що постмодернізм – це термін із нульовим значенням, посилаючись при цьому на сучасного американського філософа Річарда Рорті, який вважав, що постмодернізм претендує на ідею, але насправді не є нею» [215, с. 8]. Нам важливо дати визначення цього історико-літературного процесу, адже, вважаємо, що саме в умовах боротьби за ідеологічне спрямування літератури виникають колективні мистецькі неврози, які своєю чергою стимулюють породження оніричних структур. Позасвідома реальність художнього тексту виокремлює початок 90-их і літературу 2000-их років в західноукраїнському контексті, оскільки саме на території «станіславівського феномену» (термін, запропонований В. Єшкілевим) відбуваються найбільш яскраві, на нашу думку, зрушення стосовно теоретизації завдань і призначення літератури сучасності.

«Дискусія нуль» відбувалась на різних рівнях – метафізичному, літературознавчому, критичному. М. Павлишин пропагував культурну матрицю постмодерну у той час, як О. Ільницький унеможлилював перенесення цінностей епохи «кінця історії» на українську культуру. Реакційно ставився до проблем постмодерної естетики С. Квіт. Літературний критик Є. Баран своєю чергою наголошував на художній якості творів та тяглоті історико-літературної традиції, розширюючи дискусивне поле із ідеологічним опонентом Ігорем Бондарем-Терещенком. Теоретичні здобутки українського літературознавства в особах С. Андрусів, Т. Гундорової, О. Федунь, Т. Денисової, Л. Сокол, Р. Семкова та багатьох інших розкрили нові можливості для літературної маніфестації, зокрема на території Західної України. Р. Харчук стверджує: «Найповніше постмодернізм втілюється у творчості чільних авторів «станіславівського феномену» (Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, Т. Прохасько, Г. Петросаняк, М. Микицей, А. Серeda, В. Єшкілев): «посткарнавальний синдром» Ю. Андруховича, «малий апокаліпсис» Ю. Іздрика, «рекомбінативність» Т. Прохаська (за Т. Гундоровою). Найхарактернішою ознакою ххсімодерного дискурсу в українській літературі є його виразне «західництво», і різке неприйняття традиційних цінностей – як соцреалістичних, так і неонародницьких, неопозитивістських» [215, с. 126].

Оскільки постмодерна естетика відкидає символічне, багатопланове та імпліцитне по своїй суті, а спіральну міфологічну структуру замінює на нелінійність ризоми, аналіз сновидінневих структур власне постмодерністської літератури практично втрачає значення. Натомість звернемо увагу на функціонування літературного гурту «Нова дегенерація» як ідеологічного противника постмодерної іронії. С. Процюк, І. Андрусяк та І. Ципердюк, працюючи водночас у декількох визначених стильових напрямках, займають ідейну позицію невизначеності, проте з ухилом у неоромантизм та неопозитивізм, фрагментацію українських традиційних цінностей і декомпозицію їх у сучасну добу.

Виокремлення творчого доробку С. Процюка в контексті оніричного дискурсу у сучасній українській прозі не випадкове, адже автор у «психобіографічній трилогії» стає на нову позицію міфотворення шляхом онейризації та суб'єктивізації постатей

Винниченка, Стефаника і Тесленка – міфотворців ХХ століття української літератури. Продовжуючи думку про дискусійний контекст 90-их, твори «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно» та «Чорне яблуко» становлять літературну опозицію «12 обручів» Ю. Андруховича: якщо у тексті виразно постмодерного автора відбувається десакралізація, секуляризація Богдана-Ігоря Антонича через призму вітаїзму та суб'єктивних нашарувань у біографії, то в неоромантично-психоаналітичному дискурсі Процюка постаті літераторів «вкинута» в оніричний простір біографії, алегорії та символу, що дає змогу для літературознавчого аналізу. Окрім того, психолого-аналітичні інтенції Процюка продовжують ідеї онірокритики, задекларовані І. Франком, адже індивідуальне несвідоме письменник репрезентує також через колективні неврози, істерії тощо.

Якщо С. Процюк створює психоміфологію постатей, то івано-франківські письменники В. Єшкілев та А. Жураківський по-своєму конструюють дійсність як онтологію: перший – у жанровому ключі фантастики й фентезі, другий – у ризомно-прогностичному тексті, що має дифузійний жанровий характер.

У часописі «Плерома» В. Єшкілев указує на вектор пошуків нових форм мистецької визначеності: «...вихід з деміургійної безвиході постмодернізму навряд чи схований у лабіринтах високоформалізованих елітарних мистецьких практик. Отже, продовжимо наші пошуки на теренах, котрі декому можуть здатися маргіналіями. Але іноді на маргіналіях зароджуються сьогодні ті феномени буття, які з часом набувають стрижневого значення у ситуації» [64]. Тобто, і Єшкілев, і Процюк виходять із традиційної для класичної української літератури парадигми романтичного, а в подальшому – реалістичного мислення, тільки перший відходить від формально-жанрових характеристик, приєднуючись до нової літературної формації. Прикметно, що Єшкілевські романи «Втеча майстра Пінзеля» та «Усі кути трикутника: апокриф мандрів Григорія Сковороди», не відходячи від постмодерної спрямованості, схожої на «12 обручів» Андруховича, й водночас набагато ближчі до «психобіографічної трилогії» Процюка, ніж до власне постмодерного трактування духовних особистостей-символів української літератури.

У цьому контексті залишається лише окреслити фігуранта галюциногенно-онейроїдного входження та виходу із ідеологічного конфлікту – А. Жураківського. Автор увійшов в історико-літературний контекст жанрово своєрідною книгою «к» (форма тяжіє до роману, зберігаючи оповідну структуру) та романом «Сателіти». Зазначимо, що саме у прозі Жураківського ідеологічний конфлікт між традиціоналізмом, постмодерном, модерном, неоромантикою та творенням нових міфів реалізується через оніричний простір, який можемо схарактеризувати як оніро-галюциногенний. Творчість автора ще не була предметом окремих наукових розвідок, тому розгляд її в межах студій оніричного дискурсу сучасної української прози дасть комплексну картину явища і означить стильові домінанти художнього доробку Жураківського.

Сни, видіння, марення та галюцинації як об'єкт метафізичного, наукового та власне літературознавчого дослідження формують специфічну оніричну парадигму, що актуалізується та модернізується в останні десятиліття. Від наукових розвідок Артемідора до сучасного бачення специфіки сновидіння простежуємо прогрес у поглядах і в обсязі залучення оніричного до контексту наукового дискурсу та у функціональному підході дослідників до розгляду сновидіння як комплексного феномену, що потребує всебічного диференційного аналізу. Із моменту освоєння сновидіннєвого простору класичним психоаналізом (Фройд, Юнг) оніричне набуває статусу предмета наукового розгляду, а в подальшому (із виходом праць Фрома, а пізніше – Лакана) стає комплексним міждисциплінарним зацікавленням, що спонукає літературознавство до детальнішого та уважнішого прочитання сновидінь у художніх текстах. Майже кожна окремо взята класична парадигма науки про літературу (від міфопоетичної гілки із Еліаде та Проппа до психологічної Вундта) пропонує свій унікальний підхід до вивчення позасвідомих явищ як елементів художнього простору та згодом – авторського стилю в окремо взятому творі та ідіостилі письменника.

Постмодерна філософсько-естетична парадигма, утверджена у працях Барта, Дельоза, Гваттарі та ін., детермінує новий етап онейрокритики як літературознавчого дослідження, оскільки, по-перше, продукує новий специфічний

світогляд, що стимулює появу позасвідомих елементів у художніх текстах як маркерів ірреального та метареального; по-друге, пропонує: 1) комплексний аналітичний підхід з урахуванням специфічних методів на кшталт деконструкції тексту й хронотопу; 2) залучення міждисциплінарних методів; 3) тенденцію до дешифрування алюзій, метанаративів, інтертекстів, розмивання граней літературознавчої науки. Таким чином, на синхронному етапі вивчення оніричних елементів художнього тексту, можна стверджувати, що літературознавство виробило певну методологічну базу онейрокритики, навіть специфічну термінологічну систему, яку в методологічному підрозділі роботи підкріплено сформульованим алгоритмом літературознавчого дослідження позасвідомих явищ у структурі художнього тексту. Це дає змогу здійснювати аналіз оніричного В літературі за допомогою не лише інструментарію психоаналізу, ідеологічної критики, фрейд-марксизму, а орієнтуватись передусім на структурно-функціональні особливості сновидінь у тексті. Сновидіння в модерністській і постмодерністській прозі використовуються як ігровий літературний прийом, іде інтенсивна «гра в сні» та «гра зі снами», самі тексти часом будуються за законами сновидіння. Сні слугують для мотивування вчинків персонажів, беруть участь у створенні ірреального плану оповідання. У постмодерністській літературі, що маніпулює різними культурними кодами, знімається опозиція життя і тексту, не тільки культура і текст ставляться на один рівень, а й реальність і текст, сон і текст. Онірична літературна традиція сприяє ширшому поглядові на сучасний дискурс питання: від періоду давньої української літератури до теперішнього часу сновидіння становлять важливий сегмент художнього тексту (зокрема, актуалізуючись у періоди романтизму та модернізму). Сон в українській історико-літературній традиції виконує функцію жанротворення, текстотворення, сюжетотворення та побутує як поширений композиційний прийом, як власне літературний (найчастіше – розкриття глибинної психології персонажів) та ідеологічний (уникнення зовнішньої цензури через форму сновидіннєвого опису, що позбавляє автора від відповідальності за тон).

Роль сновидінь, візій, галюцинацій, марень в сучасній українській літературі розкривається по-своєму. Із застосуванням методів «потoku свідомості», вільних асоціацій у тексті тощо, передавати оніричне стало однією із формотворчих та естетичних задач постмодерного автора. Форма викладу дозволяє письменникові передавати внутрішній потік почуттів, думок і образів персонажа навіть без належного традиційного синтаксичного оформлення. Можливо саме цим пояснюється велика частка марень у текстах сучасних письменників Ю. Андруховича, О. Забужко, В. Шевчука, Г. Пагутяк, Ю. Іздрика та багатьох інших, які використовують сновидінневу платформу в усьому спектрі її функціональних можливостей – від композиційно-декоративних до магістрально-визначальних для текстуальної дійсності.

Проза С. Процюка, В. Єшкілева та А. Жураківського часто оперує оніричними елементами не лише як стильовими вкрапленнями, але й як базовими домінантами для обраної ними художньої дійсності – від алегорико-метафоричного ключа в текстах «психобіографічної трилогії» до оніротопу, формування особливої художньої дійсності. Магістральність сновидінь, візій, марень, галюцинацій у текстах обраних авторів створює підстави для виділення їх як найбільш яскравих представників оніричного дискурсу сучасної української прози. Функціонально, стилістично та структурно сновидінневі простори авторів, досліджуваних у цій роботі, відрізняються, проте ідеологічний складник – входження в дискусію про постмодернізм в українській літературі, який створює особливі текстові ідеологеми та маркери, об'єднує «психобіографічну трилогію» Степана Процюка, романи «Імператор повені» Володимира Єшкілева та «Сателіти» Андрія Жураківського у металітературному контексті.

Література до розділу 1

3, 4, 6, 14, 18, 19, 37, 42, 63, 64, 72, 74, 92, 101, 112, 114, 118, 125, 148, 156, 192, 199, 200, 213, 215, 224.

РОЗДІЛ 2. СОН ЯК СИМВОЛІКО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПОРТРЕТ: ПСИХОБІОГРАФІЧНА ТРИЛОГІЯ СТЕПАНА ПРОЦЮКА

2.1. Стилїстика тексту Степана Процюка в контексті постмодерного українського роману

Постмодернізм сьогодні претендує на вираження загальної теоретичної «надбудови» сучасного мистецтва, філософії, науки, політики, економіки, моди, маркетингу тощо. Сьогодні науковці говорять не лише про «постмодерністську творчість», а й про «постмодерністську свідомість», «постмодерністський менталітет», «постмодерністський умонастрій» тощо.

У теоретико-методологічному розділі роботи ми вже згадували про те, що провідними ознаками постмодерністської літератури є іронія, принцип гри, «цитатне мислення». Численні постмодерністські художні твори характеризуються свідомою настановою на іронічне зіставлення різних жанрів, напрямів, стилів, течій. Твір постмодернізму – завжди висміювання попередніх і неприйнятих форм естетичного досвіду: реалізму, модернізму, сучасної масової культури.

Основними рисами поетики постмодернізму є інтертекстуальність (творення свого тексту з чужих); тяжіння до прози ускладненої форми, зокрема, з вільною композицією; колаж і монтаж («склеювання» різнорідних фрагментів); використання алюзій; бриколаж (непряме досягнення авторського задуму); насичення тексту іронією.

У діалозі-полеміці між Ю. Андруховичем і В. Єшкілевим сформульовано диференційні риси постмодернізму. Він «... перейнятий майже виключно цитуванням, колажує, монтує, паразитує на текстах попередників; абсолютизує гру заради гри (за Єшкілевим, «ситу гру»), виключивши поза дискурс живу автентику оповіді (наративу), переживань і настроїв; підриває віру в Призначення Літератури (хто би і що би під цим призначенням не розумів); іронізує з приводу

всього на світі, в т.ч. й самої іронії, відкидаючи будь-які етичні системи і дидактичні настанови; комбінує параіндивідуальне авторське «я» з уламків інших авторських світів, убиває автора як творця власного індивідуального авторського світу; «карнавальною» (бо насправді всього тільки посткарнавальною) маскою відмежовується від будь-якої відповідальності перед Навколишністю і за Навколишність; тупо експериментує з мовою (-ами); рабськи плазує перед віртуалом, мультимедіальними безоднями й бестіями, прагне підпорядкувати мистецтво електронним імперіям та навіки поховати його дух в їхній інтерпавутині; заграє з масовою культурою, демонструючи несмак, вульгарність, «секс, садизм і насильство»; руйнує ієрархію, підмінює поняття, позбавляє сенсу, розмиває межі, бере слова в лапки, хаотизує й без того хаотичне буття» [241, с. 211].

Якщо «прикласти» поетику творів С. Процюка до диференціалів постмодерну, декларованих Єшкілевим, отримаємо радше невідповідність: гра як мовна, використана автором у творах, зокрема «психобіографічній трилогії», не створена лише заради гри (у «Чорному яблуці» жаргон ув'язнених має стилістичну настанову, покутський діалект у «Троянді ритуального болю» виконує завдання передачі мовного і соціального оточення, суржик твору «Маски опадають повільно» лише фіксує межові мовні явища); у ряді прозових творів, окрім біографічних, Степан Процюк не підриває фундамент «Призначення Літератури», а навпаки, зводить їй своєрідний метафізично-релігійний п'єдестал (роман «Жертвопринесення», книжка есеїв «Аналіз крові»); іронія як прийом наявна в текстах автора, проте помітно також іншу тенденцію – зневажливе ставлення до сміхової культури, іронічного, болісні психологічні переживання стосовно позиції сарказму і висміювання без будь-якого підґрунтя (сцена в гімназії – «Троянда ритуального болю», загалом негативне акцентування сміху, вживання пейоративів на позначення дії – «реготіти», «гиготати» тощо).

Точки перетину постмодерної естетики і Процюкової прози – це анархізм стосовно моральних устоїв та декларація фізіологізму в окремих текстах. Проте чи справді ці якості можна трактувати як безпосередньо постмодерні? Фізіологізм і сексуальність – невід'ємні складники не лише постмодерного дискурсу, зокрема

вони є наріжним каменем психоаналізу, до аналітичних пасажів і узагальнень якого тяжіє проза Степана Процюка. Що ж до «точкового нігілізму» стосовно деяких традиціоналістських предметів фетишизації, то ця деталь радше вказує на зацікавлення.

У якому дискурсі, якщо не в постмодерному, можна розглядати прозу Степана Процюка? Уже згаданий Володимир Єшкілев зараховував тексти автора до запропонованого ним терміну «тестаментарно-рустикальний дискурс», який характеризував як шкідливе і негативне явище. Роксана Харчук стосовно цієї проблеми зауважує, що «С. Процюк вніс плутанину в «географічний» поділ сучасної української літератури на «станіславівців», які є постмодерністами, європейцями, письменниками, які іронізують над людиною, але все-таки здатні їй співчувати, і «кияно-житомирян» – неомодерністів і традиціоналістів, в центрі уваги яких знаходяться людська деградація й культ страждання. С. Процюк не вписується у цю схему. Він – галицький неомодерніст-неопозитивіст, відтак чужий і серед постмодерністів-«станіславівців», і серед неомодерністів-«кияно-житомирян». Одним словом, третя сила, або серединний шлях» [215, с. 100].

На відміну від традиційного постмодерного, який «занурений у життя» із його невідповідностями та комплексами, герой Процюка, подібно до Винниченкових, намагається виплутатись із, здавалося б, замкнутого простору буденностей і зобов'язань у цілком неприйнятний для постмодернізму спосіб – побудови нових життєвих орієнтирів, віднайдення релігійності та сакральності, специфічного «Грааля». Виявлення цього важливого об'єкта психоаналізу, мотиваційного артефакту, дозволяє завершити сюжетне мовлення у творах популярної культури. Процюк же зазвичай доводить лінії своїх творів до об'єктивної визначеності – смерті або ж входження у коло стереотипів, які вже не цікавлять митця і читача.

Під психобіографією в соціології та психології розуміємо метод аналізу біографій та особистостей конкретних історичних постатей і відповідний йому жанр життєписів, що приділяє особливу увагу психічним факторам життя і творчості людей. В основному склався в кінці XIX – початку XX століття. Здебільшого розвивається і реалізується у формі патографій. Особливу роль у становленні

психобіографії зіграли патографічні дослідження Мебіуса (опублікував роботи про життєвий шлях Й. В. Гете, Ж.-Ж. Руссо, А. Шопенгауера, Р. Шумана та ін.) і Фрейда (вивчав життя і діяльність В. Вільсона, Леонардо да Вінчі, Ф. Достоевського та ін.). У ХХ столітті психографія еволюціонує переважно у зв'язку з психоаналітичними ідеями та орієнтаціями. Однією з домінуючих новітніх форм психографії є різноманітні психоісторичні вишукування, висхідні до творчості Е. Еріксона, який здійснив дослідження життя та особистості Франциска Асизького, М. Ганді, М. Горького, М. Лютера.

Становлення психобіографії пов'язують із постаттю Зігмунда Фрейда. Першою роботою в галузі психобіографії, у підготовці якої брав участь сам Фрейд, був опис особистості американського президента В. Вільсона. Нині всі президенти США і багато інших зарубіжних політичних діячів стають об'єктами психобіографії, причому автори часто використовують відомості когнітивної психології. Особливу роль у становленні психобіографії зіграли здійснені Фрейдом патографічні дослідження життя та особистості Леонардо да Вінчі.

Психобіографія як жанр літератури має свої особливості. «Роман біографічний – жанровий різновид роману, в центрі опису якого – життя певної історичної особи – вченого, полководця, письменника, митця, суспільного діяча тощо. Біографічний роман спирається на документи, водночас значна роль у ньому відводиться художньому вимислу, який белетризує твір, нерідко заповнює прогалини у біографічних даних» [98, с. 603]. Коротко сформулювати визначення психобіографії як літературного жанру можна таким чином: біографічний роман, написаний відповідно до вимог психобіографічного методу.

Окреслений жанр та його різновиди актуалізується у контексті сучасного українського літературного процесу. Цю тезу підтверджують біографічно орієнтовані розвідки В. Агеєвої («Поетика парадокса. Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича», «Візерунок на камені. Микола Бажан. Життєпис (не)радянського поета»), Т. Гундорової («Femina melancholica. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської», «Франко не Каменярь. Франко і Каменярь»), С. Павличко («Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: складний світ Агатангела

Кримського»), а також романи-біографії із виразним психологічним акцентом Барбари Редінг («Безумці») та М. Слабошпицького («Марія Башкирцева»).

У стосунку до літературознавства психобіографічний метод аналізує Ніла Зборовська: «Психобіографічний метод дослідження, на відміну від «міфологізованого» біографізму, пропонує деміфологізацію особистості: на матеріалі біографії талановитої людини розгортається своєрідне психоаналітичне дослідження, що є не менш цікавим, ніж її творчість. Йдеться про увиразнення психічної сутності в особистості митця, тобто про динаміку розвитку психіки від її первинних імпульсів через перетворення і розвиток. У такий спосіб – із взаємодії природи і долі, внутрішніх сил і зовнішніх факторів – з'ясовується психологічна позиція особистості, що сприяє специфічному вияву художнього обдарування, нерідко зумовлює тематику і проблематику творчості». [76, с. 65].

Допускаємо виокремлення таких рис психобіографії: рекурсивний сюжет із врахуванням психотипу автора, розгортання едіпового комплексу як ядра психобіографії, увиразнення особливої сексуальної особистості автора тощо. Сам Фройд, засновник психобіографічного методу, поклав табу на вивчення власної особистості, превентивно усунувши будь-які біографічні відомості про себе інтимного характеру: листи, щоденникові записи та ін. Хибою психобіографічного методу є часте звуження поля дослідження на особу автора і таким чином екстраполяція власних комплексів і особливостей на його персону.

Ігноруючи цензурні обмеження, автор психобіографії таким чином може вийти за рамки традиційного трактування. Завдання митця – не достовірно фіксувати біографічні відомості, а komponувати із можливих для аналізу фактів мозаїку психічного життя персонажа. Безперечно, під час застосування таких методів неминучий ідеологічний конфлікт між літературним каноном і зображеним автором у психобіографії.

2.2. Романи «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно», «Чорне яблуко» як можливість оніричної типології

«Психобіографічна трилогія» Степана Процюка має свої поетикальні особливості як цілісний зріз творчості автора, проте кожен роман із трьох вирізняє особливий підхід. Низка причин, що зумовлює ці відмінності, є цілком очевидною: психобіографія відштовхується від об'єкта аналізу; письменник стилізує мовлення наратора відповідно до вимог стилю Стефаніка, Винниченка чи Тесленка; навіть обсяги романів відповідають приблизно «габаритам» епічних творів, у яких працювали митці.

Загалом усі твори психобіографічного жанру Степана Процюка зберігають притаманний прозі автора ідіостиль: алегоричні відступи, що тяжіють до розкодування ахетипічних первнів: Матері, Батька, Жаху, Смерті, Відчуження, Жінки. У психоаналітичному ключі завжди порушено питання витоків неврозів особистості – звернення до дитячих психотравм. Експліковано в контексті психології художньої творчості концепти пошуку і віднайдення власного «я» в літературі, біографічні впливи на матеріальне вираження суб'єкта у прозі.

Збережено індивідуально-авторські структури: факторіальний та аукторіальний наративний типи перебувають між собою у діалогічному зв'язку, часто навіть формально вираженому в запитальній формі (навіть початок «Троянди ритуального болю»: «Василю, ти боїшся весіль»? [145, с. 5]). Комунікація між аукторіальним та нейтральним наративом здійснюється через псевдориторизацію запитань як поштовху до розвитку сюжету чи штрихи опису персонажа і наголошенні на суб'єктивності автора стосовно трактування вчинків цього персонажа чи його психоструктури.

Реалізовано у «психобіографічній трилогії» також типові для Процюка (іноді їх називають «наскрізними» або «нав'язливими») образи-символи, що підсилюють рівень алегоризації й юнгіанського варіанту психологічного аналізу особистості: Маленький Білий Хлопчик, чоловіче та жіноче «Его» (суголосо із концепцією Аніми та Анімуса), Обранець.

Широко вживає Степан Процюк також оніричні елементи, включаючи до оніропростору зрозумілі для інтерпретації символи сонної фантазії (наприклад, сон Стефаника про його обраність, дефлораційне сновидіння із залученням традиційних фалічних символів, описаних ще у «Трактуванні сновидінь»).

Потрібно повідомити також, що «Троянда ритуального болю» вийшла майже в один проміжок часу із іншим романом про Стефаника – «У своїм царстві» Романа Піхманця. Здійснюючи своєрідне компаративне зіставлення, критик Євген Баран говорить: «Обидва романи добрі. Вони просто інакші за підходом і творчою реалізацією: «джойсівська» манера «єдиного потоку» з майстерною, але дещо монотонною обсервацією творчих, психологічних і психічних особливостей письменника у Романа Піхманця, з вдалим переплетенням монологічного, мовного (літературного і діалектного) епістолярного, новелістичного контекстів у структурі роману, і експресивно-динамічною, рваною прозоритмікою у Степана Процюка. Що є спільного в обидвох романах, – глибинна правда психологічного портрету Василя Стефаника» [10].

Структурно роман складається із 85 новелістично оформлених розділів, кожен із яких різниться оповідною моделлю, іноді вони переплетені. Велика кількість цитувань та вкраплень історичного фактажу (згадка про так званий журналістський публіцистичний стиль Процюка виникла ще з моменту написання його першого роману – «Інфекції»). Ужито чимало цитувань власне мемуарного та епістолярного характеру: Степан Процюк навіть створює експериментаторський віртуальний діалог між письменниками за допомогою цитат із їх творів та листів. Вважаємо, що у деякі моменти цитати із листувань виглядають перенасиченням семантичним, проте залишаємо цей недолік як вияв індивідуального стилю, а не ненавмисну семантико-структурну ампліфікацію.

Переплетіння сюжетних ліній і декомпозиція та деструкція хронотопу подій сприяє кращій читацькій рецепції (особливо важливим є ця риса твору у власне педагогічному ключі). Сюжетно виокремлюємо лінії інтимну, індивідуального шляху набування невротичних рис Стефаника, «культурно-громадську», власне літературну діяльність.

Важливим є символізм, про який згадує у своїй статті «Троянда Василя Стефаника як символ життя і смерті» Галина Поліщук (цит. за Б. Пастухом): «У «Троянді...» домінують два кольори – білий і чорний. Степан Процюк кілька разів повертається до символіки кольору, намагаючись спроектувати її на внутрішній світ свого героя. Чого більше у романі – білого чи чорного, радісного чи трагічного, щастя чи болю? Степан Процюк належить до того типу письменників, які не схильні до «лакування» дійсності, радше навпаки. У його творах завжди було більше болю, страждань, трагізму... Але в цій книзі такий підхід закономірний, адже автора цікавили передовсім типові для Стефаника настрої туги, смутку, болю – все, що забарвлене чорним» [132]. Марта Хороб пише: «Ритуальний біль – це той центр, імпульс, який спонукав письменника творити троянду – символ краси і довершеності, з одного боку, символ життя і смерті, з другого» [219, с. 391].

Зазначимо, що рецепція роману була неоднозначною – від схвалення та намагання популяризації (стаття «Базилевс: у царстві Стефаника» Євгена Барана) до трактування психобіографії Стефаника як спроби авторського психоаналізу Процюка і навіть баченні цього твору як результату «манії величі» письменника («Самогон «Стефаник» Костянтина Родика). Безперечно, об'єктивний погляд на творчість Процюка наразі неможливий – українська література, перебуваючи водночас на терезах постмодерної естетики і тестаментально-рустикального дискурсу (термін Володимира Єшкілева) не може знайти адекватних методологічних парадигм. Звучать звинувачення в «очорненні» образу класиків, які тотожні закидам до роману «12 обручів» Юрія Андруховича. Не будемо аналізувати у цьому контексті текст О. Бузини, оскільки за жодними параметрами, що наявні в літературознавстві, він, окрім як провокаційний, трактуватись не повинен.

Роман Степана Процюка «Маски опадають повільно», присвячений постаті Володимира Винниченка став закономірним продовженням стилістичної та жанрової манери, задекларованої у «Троянді ритуального болю». Подібна структурна та композиційна побудова, постаті описуваних авторів позиціонуються автором як невротичні генії, стилістика тексту Процюка зберігається. Проте варто врахувати, що публіцистичний елемент скоротився, почастишали алегоричні та

оніричні вкраплення, текст про Винниченка, очевидно, отримує інше стилістичне русло. Олег Соловей, визначаючи вектори роману, говорить: «Ця книга про Винниченка є передовсім книгою про самотність і страх, про ту суму внутрішньої боротьби людини модерної, без якої не буває людини глибокої, чесної та природньої» [177].

Структурно роман складається зі ста невеликих за обсягом новелістичних або есеїстичних замальовок. Прикметно, що дихотомія у побудові відходить на другий план (чорне-біле у «Троянді ритуального болю»), натомість частішають гротескові образи-персонажі і гіпотетичні конфліктні ситуації, в які поміщає Винниченка автор: відтворення ситуації політичного та культурного життя острова Капрі, гіпертрофовані образи І. Нечуя-Левицького, В. Леніна, М. Горького тощо. Трансформована також оповідна модель: «Наратор у романі С. Процюка поєднує функції вдумливого психолога, історика, аналітика (а інколи навіть судді чи адвоката), дослідника творчості письменника, власне оповідача і реципієнта. Він разом із В. Винниченком співвідтворює його життя і психосвіт: поєднує минуле, тобто споглядає митця з осердя тогочасної доби, і теперішнє – з позицій сьогодення оцінює життєдіяльність В. Винниченка як наш сучасник, характеризує події душі письменника, а також констатує, аналізує, апелюючи до відомих фактів із життя митця і країни, озброївшись історично випробуваними принципами, узагальненнями тощо» [47, с. 109].

Хронологічно останній роман із трилогії – «Чорне яблуко» присвячено постаті Архипа Тесленка, одному із найбільш маргінальних авторів української класики у стосунку до сучасності, як вважає Олег Соловей: «Є у мене таке відчуття, що в українській свідомості А.Тесленко так і лишився назавше ізгоєм, недорозвинутим паростком на понівеченому селянському зрубі, полишеному історією напризволяще. Для експрес-розмови з цього приводу достатньо повернутися в нашої літературній історії на якихось сто років назад. Микола Євшан, зокрема, писав про А. Тесленка: «Архип Тесленко помер в самих початках своєї творчості, полишаючи лише фрагмент того, що хотів і міг дати. Талант не великий, але щирий і простий, міг бути пожиточним для здобуття лектури широким селянським масам, які, подібно, як він,

прокидаються до життя» [162]. Структурно текст залишається у дискурсі прози Степана Процюка – та ж сегментація і того ж характеру, що попередні романи – сімдесят два невеликі за розміром розділи, проаналізовано причини становлення Тесленка як особливого мистецького типу, індивідууму.

З усього вищесказаного логічним буде розгляд романів «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно» та «Чорне яблуко» як своєї трилогії. Своєрідність у формальному ключі – жоден із персонажів окремого твору, окрім, хіба що постаті наратора – не наявний у попередньому, сюжетні перипетії також відрізняються. Спільною для творів С. Процюка стає типологічна схожість структури, героя (невротичний геній-маргінал), композиції (розгляд фактів біографії у хронологічній відносності із авторськими алегоричними відступами).

2.3. Типологія позасвідомого у художньому тексті Степана Процюка

У «психобіографічній трилогії» Степана Процюка знаходимо близько сорока оніричних одиниць (вісімнадцять – «Троянда ритуального болю», дванадцять – «Маски опадають повільно», дев'ять – «Чорне яблуко»), типологія яких не однорідна. Складність дистрибуції полягає в нечіткому розмежуванні оніричних станів: марення, сну, візій. По-перше, тому що всі вони є семантично синонімічними позасвідомими елементами. Другий аспект типологічної складності їх розмежування полягає в авторському ідіостилі, постійному зверненні до метафоричних комбінацій із позасвідомим, тому чітку типологію здійснити важко.

Домінують сновидіння, проте наявні також алегоричні вкраплення невідомого походження. Наприклад, у романі «Маски опадають повільно» є такий фрагмент: «Раптом припав до степового тіла, неначе до грудей матері, і заплакав. Цього ніхто не мусив бачити. Він не знає, чому розплакався. Його побоюються однолітки. Всі думають, що він такий сильний, а він... реве тут... // – Мій любий степе, дай мені сили! // Степ ліниво пробурмотів: // –Якої тобі треба сили? Та й навіщо? // – Щоб людей захищати разом із дядьком Богом! // – Бог і без тебе справиться. // – Не знаю...

йому потрібна підмога... // Великі степові груди потрясав беззвучний регіт: // – Твоя?» [144, с. 10].

Імперсоналізовані архетипи часто вступають у діалог із персонажем-візіонером у текстах Процюка, можливо засвідчуючи легітимність матричної свідомості Графа, що мислить кризовими ситуаціями, а можливо реферуючи до Юнгіанської картини світу. У будь-якому випадку, простежується глибокий месіанізм, що пронизує авторські візії всіх персонажів-письменників, зокрема Володимира Винниченка. Входячи в конфронтацію із хтонічним єством, яке спортворює архетип степу, письменник проходить своєрідну творчу і світоглядну ініціацію: «Очі хлопчика стали сухими, а уста зціпленими: // – Да, моя. // – І як ти будеш допомагати йому? // – Я зроблю так, щоб усі люди були рівними! // Степ реготав, неначе він був для хлопчика не названим батьком, а чужинцем. //– Я поверну їм рідну мову! // – Ха-ха-ха! // – Я дам їм віру в їхні сили, бо ти не можеш їм дати нічого, крім мрій! // Степ спохмурнів: // – Ти знаєш, скільки тут пролито крові? Скільки тут лежить козацьких і чужинських кісток? // – Треба не крові, а віри в себе!» [144, с. 10].

Неможливо точно встановити належність цього мікротексту до оніричного дискурсу роману – немає авторських указівок на безпосередній початок оніротопу, невідомо, чи трактувати цей фрагмент як авторську візію фантазії Володимира Винниченка, тобто алегорію, чи як безпосередньо сон наяву, застосувавши до нього методи психоаналітичних досліджень. Із текстових підказок у нас наявні емоційне перенавантаження дитячої психіки, можливість спілкування із Степом як метафорою і зі Степом як персонажем, що цілком прийнятно для свідомості дитини і може розвиватись як своєрідна гра. Проте репліки Степу-персонажа вказують на його причетність до безпосередньо авторського наративу («Я не вірю тобі. Але ти будеш вправним краснобаєм...» [144, с. 10]). Тому потрактування сегмента як оніричного можливо лише із формального боку, оскільки в структуру загалом реалістичного тексту вривається елемент метареального наративу.

Візіонерськими і навіть «галюцинаторними» є оніричні елементи, зокрема у «Чорному яблуці»: «...доріжкою із снів та марень приходив чоловік у білій сорочці... багато не говорив, лише спитав: // – Боїшся попа? //– Не боюся, але...

остерігаюся. // – Чому? // – Він недобрий. // – Недобрих ще буде багато. Почнеш усіх остерігатися – знидієш. // – Це як?

Чоловік (на тій доріжці, де вони зустрілися, ніяк не можна розгледіти його обличчя) не пояснював і не давав вказівок. Він поволі входив у якийсь світляний океан. Ось занурився по пояс, по груди... // – Куди ж ви, батьку?! – розпачливо вигукнув Архип, хоча подорожній зовсім не був подібним до батька Юхима. Радше був його протилежністю. // Архип кинувся за ним. Але світляний океан зник. // – Стій на місці!

Хлопець укляк. Ще раз проступили обриси срібної води й золотого місяця.

Рідніший від батька озирнувся. Його голова вже була наполовину покрита водою.

– Нічого й нікого не бійся! – і зник...» [146, с. 23-24].

Прихід чоловіка, який у психоаналітичному дискурсі виступає заміном батька і наставником, своєрідним рефлексом традиційного для маскулітних проблем у становленні – Едіпового комплексу – проходить уже без жодних сумнівів у просторі оніричних фантазій. Вагома також і вказівка на це автора, проте цікавим є завершення розділу і безпосередньо позасвідомого фрагмента: «Одразу кудись пропала і світляна доріжка, і срібна вода. Навіть місяць став жовтим, нагадуючи металеву прикрасу.

– Нічого й нікого не бійся! – стугоніло звідусіль. // – Нічого й нікого не бійся! – відлунувало в голові. // – Нічого й нікого не бійся! – карбувалося в серці...» [146, с. 23-24].

Позасвідомий сюжетний елемент, що містить авторський дидактичний стрижень, скоріше можна класифікувати як марення, ніж сновидіння: сонна фантазія не переривається раптово, персонажі переростають у фрази, сформульовані підсвідомістю і ретрансльовані безпосередньо у реальності, тож класифікаційною проблемою постає радше не розрізнення у цьому прикладі сновидіння від марення, а власне оніричного від галюциаторного. «З одного боку, в якомусь важливому значенні сновидіння і галюцинації (але не ілюзії) подібні, оскільки вони об'єктивно не існують, у них немає плану вираження, означника в матеріальному світі [...]. З

іншого боку, галюцинування в корені відрізняється від сновидінь тим, що воно може вбудовуватися в повсякденне життя суб'єкта, а сновидіння не може (коли ж це відбувається, то служить ознакою психотизації свідомості (у цьому випадку говорять про оніричний або оніроїдний та подібний сновидцевий синдроми)» [162].

Розглянуті текстові фрагменти доводять дифузійність типології оніричних явищ, зумовлену, з одного боку авторським стилем (алегоричні відступи із значними архетипічними структурами, котрі довільним чином могли б бути використані як елементи системи сновидіння), а з іншого – нематеріальною та позасвідомою спільністю їх походження.

2.3.1. Герменевтика оніричних елементів «психобіографічної трилогії»

2.3.1.1. Сон як символічна характеристика («Троянда ритуального болю»)

За Фройдом, виділяємо два методи герменевтики сновидінь: метод вільних асоціацій і символічний дескриптивізм. Оскільки для вільних асоціацій необхідно дотримуватися діалогічної інтерпретації, у нашому дослідженні з безпосередньо фройдівських методик застосуємо символічний аналіз. У попередньому розділі, з'ясовуючи специфіку роману «Троянда ритуального болю», уже було вказано на вагому роль символіки у цьому романі. Спробуємо виокремити основні групи символів у романі та їх репрезентацію в оніричному дискурсі.

Перша група – символи, пов'язані безпосередньо із розкриттям психотипу Стефаніка, позбавлені дидактичного авторського змісту. У першу чергу вони з'являються при розгляді дитячих психотравм. «Вуйки співали – або йому так здавалося – про зрадливого лицаря і вірного коня, *продаш ти мене, згадаш ти мене*. За конем гриміли гармати і свистіли кулі, але він так любив свого лицаря, що був готовий до смерті (це було легше) і до життя, присвяченого до скону своєму господарю. Але лицар хоче продати свого коня. І рука йому не здригнеться, і серце нічого не підкаже... Так потім продадуть його – бо за кожне блюзнірство існує

розплата. І він згадає свого неживого коня, і потечуть із його каламутних очниць перші червоні сльози. Але вже буде пізно.

Білий Хлопчик у білій сорочці плакав. Йому було так шкода коня, що був готовий власного смертю змити із лицаря ганьбу зради.

...він помирає, а оживає кінь. Кінь підходить до віроломного лицаря і ледь чутно каже: «Бачиш, що ти наробив? Помер хлопчик, щоб змити чорну кров твоєї зради... Хто мені тепер поверне мого хлопчика?» Кінь зводить два копита догори – і б'є лицаря в лице. Той труситься від жаху. Кінь підлітає до неба, просячи ангеликів оживити хлопчика...» [144, с. 10].

Чим викликана фантазмагорія у свідомості дитини – перцептивним чи конгитивним контрастом безпосередньо – вказати важко, проте явним є те, що в напівоніричній фантазії, скоріше мрії, ніж оніричному фігурують ключові для розгляду дитинства Стефаніка у романі символи лицаря, Білого Хлопчика та коня. Усі символоструктури несуть виражену маскуліність. З іншого боку, це своєрідна репрезентаційна крива «тріади», запропонованої Карлом Густавом Юнгом – Аніма, Анімус та Тінь. Зрадливий і меркантильний лицар уособлює тінь, гіпертрофовано відданий і героїчний потужний символізм коня вказує на Анімуса, а роль Аніми виконує інфантильне і саможертвоне начало Білого Хлопчика.

Білий Хлопчик – одна із центральних репрезентативних структур глибинного підсвідомого у творчості Процюка. Уперше Білий Хлопчик з'являється у поетичному тексті: «Поможіть знайти Маленького Білого Хлопчика, / падре Фелліні, ваше сіятельство» [143, с. 140]. У контексті вірша – це контрастний образ, який створює риторичне обрамлення інфернально-дантівськими пасажами автора про дійсність довкола. Скориставшись типологічним зіставленням, Білий Хлопчик – це своєрідний образ-ізопоп Дантівської Беатріче, утілення моральних максим, поєднане із невинністю та інфантильністю. У прозі Процюка образ стає нав'язливим, поруч із традиційними теологічними порівняннями, оскільки метод письменника реферує до психоаналітичних постулат про первинність дитячої свідомості й сприйняття.

Втілення юнгіанської тріади зустрічаємо у ще одній оніричній ситуації. Після приниження Стефаніка в гімназії відбувається такий позасвідомий діалог-візія: «...дебелий лицар у латах піднімає його за чуб, високо-високо: «Видиш, мудю, небо? Небо файне, ньи? Тепер лети вниз, там твоє місце, лайдаку! Гієна вище від тебе! Ти не годен дотягнутися до неба, навіть до гієни на вершечку дошки! Вниз, посмітюху! На землю!». Промайнула щаслива кінська парсуна Вайгеля, ще кілька вчительських мармиз, задоволених його падінням... він лежав на землі... навколо, як грім, лунали згуки глумливого реготу...

Сидів за лавкою білий, як мамина сорочка. Чорні мармизи реготунів були попереду. Позаду – стіна.

Але до нього на невидимих крилах вже летів вірний коник із першої осмисленої фантазії...» [144, с. 21].

Перетворення одного із образів ірраціональної алегорії у внутрішній об'єкт, можливо, характеристика зростання Стефаніка як типового інтровертивного типу. Водночас летючий кінь – ймовірна авторська алюзія на Пегаса і його неможливість приватизації (якщо йти за сюжетом міфу про Химеру і Беллерофонта, в якому теж реалізовано мотив падіння). Ще один можливий ракурс підсвідомої фантазії – перетворення фольклорного мотиву на акрофобію. Типовим трактуванням цього виду психологічної напруги є підвищений егоцентризм, проте у випадку з літературним персонажем Стефаніка розглянемо акрофобію як страх утрати орієнтирів, небезпеку «опинитись у повітрі».

Цікавий оніричний символізм цієї ж групи зустрічаємо в такому фрагменті: «Мені було кілька літ. Вночі я не міг заснути. Тато сварив на маму. Я не знаю, за що на неї сварити, але він, відай, знав. Мені завжди було страшно батькового крику. Він кричав рідко, але так, що моїми плечами пересмикувало відтак тиждень. Се було восени, самі знаєте, які то осінні вечори довгі. Мені верзлося різне жахіття. Здавалося, що я паду з вершечка старого крислатого дуба і не просто лечу з нього, а приземляюся грудьми на якусь химерну загострену палицю. Я почав кричати – палиця вже близько! Я лечу просто на її вершечок! – але дивно... болю не відчув... і пробудився. Щось стискало у грудях, у голові гуло, як після молотарки. Надворі

було так темно, що мені думалося, що та темінь уже ніколи не відступиться. Я лежав тихо і сумирно – і раптом почув за стіною розлючений шепіт неня, що швидко переходив на вереск. Він кричав на маму. Надворі гриміло і блискало, розкраюючи непроглядну русівську темряву спалахами мученицького світла. Крик, плач, темінь, світло. Біле, чорне, чорне, біле – як моє життя.

Я дуже злякався. І за маму, і за себе, і тому, що гриміло і блискало. Я хотів раю, а тієї ночі побачив справжнє пекло. Тікати не було де. Я лежав на своєму бамбетлі холодний, як мрець. І раптом – *хай святиться Ім'я Твоє, хай прийде Царство Твоє, хай буде воля Твоя* – я побачив... на підлозі... побіля свого бамбетля... невеличку, завдовжки з грубого, але плямистого kota, звірину із червоною від крові пашекою... вона поверталася від батьківської кімнати, напившись маминої, а може, і батькової крові... бо все стихло, лише де-не-де долинали здушені схлипи мами...

Цей плямистий звір приходив до мене (привиджувався? був душею когось із родаків-самогубців? передвісником нещастя?) ще декілька разів у житті. Про се ніхто і ніколи не довідався. Коли він появлявся, я, що ніколи ревно не увірував, читав молитву. Через якийсь час плямиста звірина, в подобизні чи то грубого kota, чи то рисі, щезала, мовби її ніколи не було» [144, с. 37-38].

Зігмунд Фройд вважає, що «дикі тварини означають чуттєво збуджених чоловіків, а звідси й лихі пристрасті, потяги» [210, с. 154], а контакт із фалічним символом в оніричній фантазії, що не завдає болю і є своєрідним аналогом загрози зброєю традиційний психоаналіз трактує як прояви кастраційного страху, кари за онанізм. Якщо виходимо із стилістичної настанови, отримуємо іншу, менш фізіологічну картину сновидіння: один із найбільш поширених чинників формування дитячих психотравм – конфлікти і насильство у сім'ї персоніфікується як щось неорганічне до системи, в яку входить дитина. У конкретному прикладі – дика екзотична тварина (на екзотичність вказує плямисте забарвлення). Врешті-решт характеризуваний оніричний фрагмент цілком задовольняє схему нічних жахів, в основі яких зазвичай лежить фізіологічна проблема або травматичний досвід, що завчасно блокується, архівується і розпаковується підсвідомою фантазією у стереотипних образах.

Інший аспект розгляду візії, який потрібно взяти до уваги – чому тварина із таким вираженим сексуальним підтекстом приходиться із закривавленою пащею. Сновидець самотійно трактує кров як еквівалент психофізичних потенцій власних батьків. Прикметно, що оніричний ракурс охоплює лише «Его»-фермент травматичного процесу, зовсім не залучаючи у фантазії образи-символи батьків, традиційні для цього типу ушкоджень цілісності структури психологічної картини світу. Можливо, кров лише стимулює вироблення захисного механізму, оскільки діє як лакмусовий папірець-подразник стосовно елементів підсвідомого протекціонізму «Его» від шкідливих чинників реальності. Такий концентрований егоцентричний струмінь виривається і в «авторському трактуванні» оніричного символу: «А може, це і є найбільша омана мого життя?! Чи принаймні її символ?

Ся омана якимось пов'язана з любов'ю. Може, з дитячими роками. І з ранніми, і з першою наукою у Снятині, коли я відчув людську тварність. Після того звіра побія свого бамбетля це було моїм найбільшим ударом. Я заціпенів. Потім віджив. Але ся дивна заціпенілість супроводжувала мене відтак за руку завжди. Вона зринала у найневідповідніших місцях. Я хотів від науки сонця і людського тепла, а отримував кпини і глузи, що єстем русин, мужицький син. І мене дуже боліла ся кривда» [144, с. 38].

Інша група сновидінь у тексті – ідеєтворча. В оніричних фрагментах проступає дидактична настанова самого автора – створення постаті Стефаніка як літературоцентричної, обведення довкола нього символічного кола, яке вказує на його талант і призначення. У сновидіннях цієї групи автор і дає безпосередню символічну характеристику, не намагаючись відтворити психотип, а радше ввівши образний оніричний дискурс у гіпотетичний оніричний дискурс персонажа, таким чином поєднавши власний алегоризм із психіатрією. Зокрема, перше ж сновидіння, яке ми зустрічаємо у тексті, займає цілий розділ: «Знову той сон. Він сидить на якомусь дорогому кріслі із височенними бильцями. Крісло нагадує трон. Біля нього безшелесна прислуга. Десь у куточку скорчився блазень. Але він поки що непотрібний. Вродлива дівчина у дуже легкому вбранні підходить до його крісла. Охоронці вишикувалися у коридор із двох сторін чи то крісла, чи трону. Дівчина йде

коридором, не змигнувши. «Смілива», – думає він, недбало кидаючи червоні троянди їй, багряноносній королеві. Б'ють барабани.

Навколо тихо, як на цвинтарі. Навіть він поважніє. У повітрі розлитий дурман східних пахощів. Десь доноситься крик катованого раба. Він наказує подарувати йому життя, піднімаючи доверху великий палець правої руки. Багряна підійшла. Барабани шаленіють до безтями» [144, с. 8-9].

Саме входження в алегорико-оніричний простір відбувається тріумфально, стилістика сновидіннєвої реальності Процюка нагадує нам церемоніальний зал, який відсилає радше не до ініціаційних процесів, а до сакралізації. Втім, не знаючи абсолюту авторської інтенції, така гротескова картина літературного месіанства цілком може слугувати засобом психологічного деконструкту постаті Стефаніка, задекларованої «тестаментарно-рустикальним дискурсом» як мученицької: натомість маємо егоїстичну, сповнену сексуальної напруги сцену оприявлення особистості: «Вродлива дівчина повільно бере його руку. Обличчя прислуги та охорони нагадують маски. Дівчина своїми повільними рухами подібна до мумії. Що зараз буде? Вона перетне вену базилевса лезом? Буде віддаватися йому на очах у всіх? Віддаватися всім перед його очима? Задрижить у випадку чорної хвороби? Виконуватиме інший ритуал? Може, вона є Першою жрицею? Високо-оплачуваною жінкою-отрутою?

Вона припадає до його руки і повільно обцілює кожен палець. Почергово три рази. Його лице ледь помітно світліє. Ліву руку обцілювати заборонено. На нього також заборонено дивитися під час обцілювання правої руки, що творить, руйнуючи.

Безтямний бій барабанів поволі стихає. Базилевс і багрянородна переповнені взаємною вдячністю. Можливо, і ніжністю. Вона повертається коридором із охоронців, топчучи червоний смалець кохання, тобто розпластані на долівці прекрасні, але вже неживі троянди. Настає час закінчення ритуалу.

Троянда ритуального болю відлітає до небес, туди, де високе і синє.

Всі поволі розходяться. На місце дівчини несміливо підкрадається блазень...» [144, с. 8-9].

Фройд трактує появу в снах короля чи королеви, імператорських та монарших осіб як аглютинаційний процес перетворення фантазією сну образів батька і матері. «Візьмемо як приклад сон з «особистісною екзальтацією», в якому, скажімо, хтось п'є чай з англійською королевою або виявляється в дружніх відносинах з римським папою. Якщо сновидець не шизофренік, практичне тлумачення символу багато в чому залежить від стану його розуму або положення Его. Якщо сновидець переоцінює свою значимість, то легко показати (з матеріалу, виробленого асоціацією ідеї), наскільки не відповідають реальності й інфантильні наміри сновидіння, а також якою мірою вони виходять з дитячого бажання бути рівним своїм батькам або перевершити їх» [235, с. 250], – відзначає К. Г. Юнг. Цілком імовірно також, що можливість екзальтаційного сну не вичерпує символічний зміст.

У сновидінні Стефанік постає імператорською особою із необмеженою владою (дарувати життя). Автор навіть використовує поширений стереотип про дарування життя жестом підняття великого пальця лівої руки, задекларований у поп-культурі (насправді аналогічним реальним жестом був показ кулака – як референції до меча, захованого до піхов) для підсилення цієї абсолютної влади. Втім, потенції імператора не поширюються на Першу Жрицю – її вчинки непередбачувані, натомість влада над нею й її безпосередня могутність обмежена. Уперше в тексті виявляється архетипова структура Великої Богині, по-своєрідному репрезентована Процюком. Тут і надалі, вважаємо, мова йде не про абстрактну Богиню, що втілює в собі жіноче начало і є семантичним негативом розгляду Стефаніківських любовних стосунків.

Взаємодія між Імператором та Жрицею відбувається у символічно-ритуальному ключі, одним із ключових семантичних підказок до якого є експлікація флористичного символу троянди. У масовій культурі доріжка із пелюсток зазвичай асоціюється із романтичним простором інтимних стосунків. Задекларована підказка, наприклад, у кінофільмі «Американська краса» Сема Мендеса, де героїня Міни Суварі приймає ванну і зусібіч оточена у фантазії Лестера Бернема (Кевін Спейсі) трояндами. Втім стосунки між Імператором та Жрицею не переростають у

вакханалію, вони нагадують язичницькі ритуальні схвалення та, можливо, єврейську традицію омиття ніг і католицьке цілування рук.

Єдиний безпосередній висновок, який ми можемо зробити із оніричного фрагменту тексту без глибинного аналізу і повторення – оніротоп – це сакральне приміщення, можливо, храм або ж ритуальна зала для жертвопринесень. Детальніше розглянемо кольористику сну і символіку троянди. Червоний – колір агресії, часта референція червоного до Арея. Водночас червоний у сновидінні часто співставлений із сексуальністю, як і троянда – найбільш амбівалентний західний символ, співставний із східним лотосом.

Якщо екстраполювати лінгвістичну методику семантичного поля і відшукати спільну площину цих двох полісемантичних символів у контретному сновидінні – ми знаходимо точку дотику у значенні «месіанство». Троянда у християнстві символізує насамперед Богородицю, тобто втілення архетипу Великої Матері, ця квітка сама по собі часто сприймається як символ незайманості, а її колючки вказують на елемент мучеництва. Автор характеризує Жрицю епітетом «багрянородна», що можна зв'язати із багрянницею й євангельськими Страстями. Проте завершеності і спрямованості ця «імператорська» фантазія набуває у подальшому: «...Він знову на троні. Але навколо – ані душі, тільки довге безкрає поле. Тихо і порожньо. Тривожні чорні хмари над головою не можуть розродитися білою зливою. Усі, що колись були біля нього, відійшли. Хтось – на той світ, той – до теплої масної страви, інші – до кокона власного безплідного мучеництва.

Тихо, як перед пришествям пророка.

Не б'ють барабани, не падають під ноги троянди, щоб через хвилю розпастися болісними червоними краплями. Не набридають люди.

Йому назустріч вийшла юна царівна. Їй не страшні ані хмари, ані злива, бо вона безплотна. Вона несе для свого обранця лавровий вінець» [145, с. 69-70].

Помічаємо типову для тексту Степана Процюка структуру літературного сновидіння: експозиція, наповнена оніремами-символами, що характеризують оніричний простір і формують ірраціональний рівень дешифрації постаті персонажа, перетікають в алегоричний діалог із внутрішньо-структурними елементами-

персоніфікаціями. Царівна, як фігура, сакральна: «Ти сотворив нове слово на попелі і руїнах... Ти дав шанс своєму народові... Ти вартуєш, як видатний лицар, відзнаки олімпійських богів... // – (згадав першу дитячу візію про зрадливого лицаря і його вірного коня) Але ці боги є для мого народу лише мітом... казкою... я не можу приймати відзнаки від чужих богів та ідолів... // – Мій любий хлопче! Лицарю, не пасує тобі ця перебірливість... // – Я не можу, пані. Не заслужив. Не дотягнув. Не втямив. // – Не думай над сим... Ти нетлінний і всемогутній...

(«Може, се Пшибишевський перекинувся дівчиною?

Лише він вміє так спокушати.»)

– Твій народ не вміє одягати лаврових вінків. Він вічний підліток. // – Я є його сином. // – То не уподібнюйся до гірших рис свого батька. Син має йти далі. Коли ти станеш лавроувінчаним, твій народ теж більше шануватиме тебе. Бо вони краще вірять відзнакам із чужих рук, ніж із власних...

Глянув на поле, просякнуте меланхолією і дитячою безхитрісністю. // – Сей вінок не додасть мені сили. // – Але ж не відніме! // – Хтозна... // – Ти боїшся слави? Через те втік від похвал пана Станіслава? Від можливих перекладів? Від закордонних поїздок? Хіба цим ти би не возвеличив свій народ? // – Не знаю... Хвала і слава псують людину... Мені сказала мама після першої книжки, що... // – За тобою починає ходити слава і се недобре? Тобі не п'ять літ, і мама твоя – не письменник. Вона не уявляла, що таке справжня письменницька слава... // – Але мені не треба її. Я пишу не для порожніх панегіриків. // – Бояться того, чого підсвідомо жадають...» [145, с. 69].

Авторський наратив переводить символічне безсвідоме попереднього сну про імператорський ритуал на конкретний дидактичний **грунт**. Жриця – своєрідне уособлення літератури, котра, як і Велика Матір, несе в собі ритуально-мученицький характер культу. Стефаник же у цих оніротопах не виконує роль мученика чи жерця. Увесь сновидіннєвий ареал натяків указує на його обраність і «помазаність». Варто згадати й альтернативну назву роману – «Базилевс». Коронація вінком й обціловування руки – це авторська інтерпретація «літературної ініціації» Василя Стефаника. У своїх індивідуальних візіях письменника Степан

Процюк іде далі, справді виставляючи на одному зрізі свідомості його і месію, коли Стефаник зустрічає «селянина зі своїх новел», трансформацію образу Диявола, а в репрезентованому випадку – імперсоноване почуття сорому та провини: «Що ти хочеш від мене!? // – Гнучкості розуму, яка буде потрібна твоєму селянському краєві... // – Я не вірю тобі. // – *(спокійно продовжує)* І найперше тобі, щоб вистояти. // – Я не вірю тобі. // – *(наче не чує)* Бо твої нерви не витримають такої напруги. А мужики не допоможуть, повір, коли матимеш хворі нерви... // – Я не вірю тобі. // – *(не зважає)* І ніхто не допоможе. А лаври додадуть тобі впевненості. // – *(після хвилиної задуми)* Не треба мені лаврів із чужих рук. // – Мої руки не чужі. Хай не буде між нами ні елліна, ні юдея. // – Ні. // – Ти ще не раз шкодуватимеш, що відмовився. // – Се мій клопіт, пані.

Навколо не було ні знаку схвалення, ні осуду. Він не знав, чи це був початок дороги на вершину, чи у провалля. Чомусь це його не хвилювало.

Дівчина раптово зникла. Навколишнє безкрає поле було незворушним, як око ідола. Раптом впав на нього, здригаючись усім тілом від ридань» [145, с. 70].

Безперечно, можна говорити і про фаустівські візії в романі, проте, якщо легенда про Фауста має містичну підоснову, то у «Троянді ритуального болю» її заміняє сновидіння:

«Він самотньо стоїть посеред сумного і непривітного осіннього поля. Поле укрите червоними трояндами, що вже відцвітають і ніби плачуть. Заходить сонце, кидаючи на перестарілі троянди грізні червоні тіні. Нема руки, на яку можна опертися. Одні руки у землі, інші – за хмарами. Його голову стискають залізні обручі. Біль і безнадія.

Раптом далеко-далеко появилася чорна крапка. Вона ближчає. Це... хтось йде... чоловік... сивий і згорблений... він все ближче...

– Хто ти? // – Я селянин із твоїх новел. // – Що ти хотів, мій добродію? // – Твою душу. // – ??? // – Я сказав те, що хотів сказати... // – Для чого вона тобі? Я і без цього віддав тобі усе найліпше із своєї душі. // – Неправда! Ти рятував себе писанням про мене. // – Навіть коли так, то і що? // – Тепер маєш заплатити за се! // – Як? // – Віддай мені свою душу!

Раптом сивий і згорблений селянин затрясся сміхом, від якого Василевою шкірою пішов мороз. // – Ти не селянин! Ти лише прибрав його подобу! // – А хто я? // – Ти антипко! Свят-свят-свят!» [145, с. 50-51].

Фауст у Гете віддає душу за пошуки істини, конфлікт між Стефаником і демонічним началом не передбачає підписання угоди, оскільки месіанство домінує в декларативно-дидактичному наративі прози Степана Процюка. Попередньо вже було розглянуто алегоричні відступи письменника, своєрідний естетичний маніфест антипостмодернізму з його нігілістичним ставленням до літератури як елемента сакрального.

Інший аспект розгляду оніротопу – проблемний, оскільки передбачає рекурсив: «Вгадав-іс... Ти стаєш на прю із Богом, а мені служитимеш? // – Ні. // – Я позбавлю тебе суму! Дам тобі щастя! Грошей і вродливих жінок! Багато слави! // – Не хочу. // – Будеш жити довго і здоровим! Не меш боятися смерті! Не тужитимеш за дорогими тобі мерцями! Позбудешся родового закляття! Свого туску! Все буде легко і весело! // – Що ти хочеш від мене? // – Втрете і востаннє кажу: твою душу. // – Ні. Я не ставав на прю із Богом, а лише хотів наблизитися до його розуміння, антипку. // – То будеш конати у смутку! Твою писанину любитимуть лише такі вар'яти, як ти! А їх дуже мало. Будеш вічно бідним... Переживеш усіх найдорожчих тобі жінок! Здохатимеш нікчемним і нервовим старцем! Не дочекаєшся України, про яку мріяв! // – Геть!

Зловісний сміх затряс полем із трояндовими трупами. Здавалося, що це землетрус. Вітер нагинав Василя до землі, мов миршаве деревце. // – Так чи ні? // – Ні. // – То тепер жалуйся на себе! // – Се не твій клопіт.

Сивий і згорблений селянин щез, мовби запався у підземелля. Над полем зависла така тиша, що було чути, як агонізує кожна троянда. Але залізні обручі на голові теж кудись зникли. Василь тричі перехрестився. І побрів непривітним полем шукати людей і Бога...» [145, с. 51-52].

У такому сновидінні вбачаємо вираження індивідуальності автора. Оніричний пласт тексту «Троянда ритуального болю», котрий присвячений проблемі месіанізму, загалом стосується не стільки Процюка-автора, як Процюка-персонажа.

У кожному дидактичному стилізованому сновидінні Степан Процюк реалізує себе не як письменник, а як декларатор певної світоглядної ідеї, притаманної його поколінню. Фаустівський мотив може служити не стільки самоціллю, скільки естетичним візерунком, мета створеної підсвідомої реальності аналізованої групи – переконання. Навіть врахуємо той факт, що безпосереднє мовлення твору – монологічне, діалоги в більшості випадків реалізують себе в оніричному просторі, таким чином дискредитуючи себе як характерологічний засіб і рушійну силу образотворення прозаїка.

Сон експлікується автором як символічна мова-загравання з реципієнтом, уведення його в процес неомодерної гри, намагання сновидіння заволодіти хронотопом і трансформувати його в сублимаційні алегорії, метою яких у художньому просторі «Троянди ритуального болю» є натяк на сучасність. Можливо в контексті попередніх міркувань розглядати квазіфаустіану Стефаника як дуалізм (ще один із контрастних прийомів у прозі Процюка) меркантильного та ідеального – естетичного боку літератури, репрезентованого в оніричних символах Диявола (Карлика, Блазня та будь-який інший квазісимвол із ампліфікованим травматизмом) та Жриці (Матері, Богородиці).

Третя, цікава для розгляду група сновидінь – сні Євгенії Калитовської, представлена всього двома прозовими вкрапленнями: «...здавалося, що її тіло роздирають на дві половини два кати на двох колісницях. Одна – чорна, інша – біла. Кат на білій колісниці у чорних рукавичках і чорному костюмі. Кат на чорній – у білих рукавичках і білому костюмі. Біла колісниця хоче від'їхати вліво, чорна – вправо. Вона стоїть посередині, прив'язана до чорної і білої колісниць невидимими шовковими путами – але такими міцними, Боже, такими міцними! Білий кат ненавидить чорного, а чорний – білого. Біла колісниця припряжена до квадриги чорних коней, а чорна – до четвірки білих. Усе навколо видається їй чорно-білим: і два кати, і дві колісниці, і восьмеро коней, і весь світ...» [126, 85]; ...перед його весіллям із сестрою Ольгою снівся великий чорний чоловік чи то із золотою палицею, чи царським жезлом. Вона лежала на якійсь галявині. Навколо темніло. Збиралося на зливу. На голову почали падати перші краплі дощу. Вони були гарячі,

мов розплавлений метал. Великий чорний чоловік бігав навколо, а вона не могла поворухнутися. Нарешті він почав лютитися, щось кричав. Вона не могла відповісти. Від страху втратила мову. Великий чорний чоловік кілька разів устромив палицю в її тіло. Дивно, але болю вона не відчувала, задоволення теж, наче це була не вона. З її тіла витекла тонка цівка крові. Великий чорний чоловік раптом почав судорожно ридати, заламуючи руки. Вона пробувала встати, щоб витерти йому сльози, але не могла. Злива обминула галявину. Стало ясно і сонячно. Великий чорний чоловік зав'язував свої очі пов'язкою із непроникної матерії. Він зойкнув: «Я здурію від сего світла! Воно осліпить мене! Допоможіть!»... [145, с. 105-106].

В обидвох сновидіннях бачимо, що домінує маскулінне над фемінним – образи двох контрарних катів базуються на уявленнях Євгенії про білатеральну природу чоловіків (Василя). Садистсько-мазохістичний ракурс розгляду взаємин між чоловіком і жінкою втілюється в образах Анімуса, проте він не героїчно-звитяжний як зазвичай, а сугестивно неприйнятний, відштовхуючий. Риторичним постає питання про визначальну роль четвірки у цьому сновидінні. Кватерність світу – одна з його архетипних основ, приглушена християнською концепцією Трійці – ймовірно безсвідоме Євгенії постулює її між рівноцінними виборами, контрарними за природою, проте базованими на сакральності почуттів.

Другий сон простіше трактувати, проте лише з формального боку. За структурою – це поширений відповідник кастраційного страху в чоловіків – дефлораційна візія, у якій і наявний фалічний символ (палиця), і цензурування коїтусу та дефлорації безпосередньо. Важчим є аналіз цього сновидіння у структурі тексту: чому такого роду оніричне стосується Євгенії перед весіллям її сестри Ольги, адже цілком закономірним є реверсивний порядок. Проте аргументуємо цей сон з іншого боку, ніж безпосередньо компенсаторний. Виконуючи сублимаційну функцію, сновидіння забезпечує Євгенії реалізацію її втаєної ненависті до сестри і, назовемо це, «дефлораційної заздрості». Зазначимо, що постать у чорному не являє сама по собі об'єкт бажання, навпаки, Євгенія не відчуває будь-якого фізичного й естетичного задоволення від контакту із ним. Важлива роль цього сну в тому, що він характеризує приховану темну сторону стосунків у сім'ї, декларує відносність

родинної моралі і є значно важливішим за будь-які портретні чи діалогічні характеристики персонажа, репрезентовані у тексті «Троянди ритуального болю».

Оргіастично-монархічні сновидіння Стефаніка, вважаємо, не алегорично-стилістичний прийом, а найбільш суб'єктивна і детальна авторська характеристика. Оскільки в тексті майже нема портретних і пейзажних описів, в оніричному просторі вони фігурують як портретозамінники. Неувага, здавалося б до деталей у реальному наративі, замінена надмірною увагою до деталей в оніричному. Троянда як втілення месіанства, своєрідна геральдична оцінка постаті Василя Стефаніка стає амбівалентною також лише у сновидіннєвому просторі, набуває ознак сакралізації, мучеництва, десакралізації, хіті, незайманості, посвяченості, таємничості тощо.

У сновидіннях Стефанік повністю реалізує себе як персонаж, приміряє різні маски, іпостасі, автор експериментує з ним, включаючи до найбільш непередбачуваних ситуацій, уводячи в конфронтацію із нетиповими персонажами-алегоріями Матері, Влади, Хаосу.

2.3.1.2. Сновидіння в ролі сублімаційно-алегоричного сегмента тексту («Маски опадають повільно»)

Якщо у «Троянді ритуального болю» сновидіння відіграють не стільки компенсаторну, скільки внутрішню індивідуально-авторську портретну характеристику, то в романі «Маски опадають повільно» все підпорядковано типологізації Винниченка як особи, що страждає на дефіцит любові і відповідно сублімує половинчастість і порожнечу в артистичних та буденних формах. Уже в одному з перших сновидінь, які зустрічаємо в тексті, можемо це простежити: «...через тиждень Марія таки приснилася. Вона живе у якомусь великому будинку, де десятки кімнат. Глухими коридорами лунає її кроткий, а тому вдесьятикрат розпачливіший голос.

– Володінька, забери мене звідси!

Він бігає коридорами, зазирає до кімнат. В одній лупляться в карти троє голомозих чоловіків. Середній, із рогами на голові, виймає з-за халяви ножа,

кидаючи ним просто в серце того, хто зазирнув. Із серця тече вода, і ніж чогось відскакує... У четвертій кімнаті теж трос, але вже голих, зарослих вовчою шерстю, гвалтують немолоду жінку, яка лежить на чорній хустці з червоними квітами. Вона не чинить жодного опору. Хто вона? Хто вони всі? Марії ніде немає, лише вузькими тьмавими коридорами лунає її все тихіший стогін:

– Володінька, забери мене звідси!

Ще в одній кімнаті немає людей. Вона обставлена чудними годинниками, чорними і білуватими, великими і маніпусінькими. Годинники всюди – на підлозі і на стінах. Так, неначе він потрапив до годинникарського царства, яке відлічує кожному жителю невблаганні часточки – яка бездушна музика цих механізмів, яка імморальна велич цих звуків! – що сигналізує про наближення до смерті:

– цок! цок-цок! цок-цок-цок-цок! цок-цок-цок-цок- цок-цок!

Механізм умирання сповільненої дії обраховує кожна годину, кожен день...

Усі годинники цокують. У цьому цоканні він ледь-ледь розрізняє: Володінька, – далі машинне цокання і цокання, як музика нелюдської краси, цокання, подібне до судоми. Тиша і темінь, а потім – ні, не здалося! – він чітко чує:

– Забери мене звідси!

Він бігає темними коридорами. Немає ні Марії, ні інших. Немає навіть голомозого із рогами і ножем. Темряви стає щоразу більше, а світла щоразу менше...

Нарешті все довкола вкривається темрявою. І він бігає темними коридорами. Він метається лабіринтами без жодного натяку на перспективу світла. Стає чимраз холодніше. Нові і нові лабіринти починає заливати водою. Вода має запах замороженої крові і нагадує кінцесвіття. Біля одного з лабіринтів він заточується – відлітає вбік і розбиває лице.

Стає холодно і моторошно. Кров на його обличчі має запах замороженої води. Із кутиків лабіринту понуро виходять якісь створіння з мутованими генами, пітекантропи-зомбі. їм не холодно, не жарко і не страшно. Вони готові цілувати прищельців. Але вони готові і душити їх. Він починає розуміти, що ці лабіринти заселені трупами. Можливо, він потрапив в Аїдові володіння?

Стає чимраз важче поворухнутися. Відмовляють ноги... робляться ватяними руки... дистильована тиша покриває саваном і подвиги, і підлоту...

І раптом крізь це післяжиттєве скописько, крізь холонучу темінь і трупний чад до нього доноситься тихе і благісне:

– *Забери мене!*

Лабіринти і темряву, заморожену кров і маски живих на лицах покійників заливає водою...» [144, с. 24-25].

Оніричний мікротекст насправді виявляється макротекстом із системою персонажів, художніми фігурами повтору, різноманітними наративними прийомами, композицією і сюжетом. Зазвичай у художніх текстах сновидіння стають скоріше обрамленням, інтертекстом чи цитатою, образною характеристикою, обійденням цензури тощо. Попри виконання деяких функцій із переліку, наявна чітка сюжетотворча, яка змушує читача зануритись у сугестивно депресивний текст декадентської наснаженості.

Про персонажа Марію ми дізнаємось із попередніх розділів – селянка, одна із перших любовних нестриманостей Винниченка, імовірно, особа, з якою Володя розділив свій перший сексуальний досвід. До слова варто згадати, що еротики в текстах психобіографічного триптиха майже немає, або ж вона практично позбавлена фізіологічної деталізації, як це бачимо в інших творах письменника («Тотем», «Гілочка і Муркотастик») та ряді творів української постмодерної прози.

Позашлюбні стосунки і залишення Марії Созоном обіч свого життєвого шляху може служити фоном для травматичного досвіду персонажа – якщо б визначити домінантні почуття Винниченка у сновидінні, ними були б безсилість та почуття провини. Безсилість реалізується у постійній обсервації процесів, які герой не може ні зупинити, ні долучитись до них. Почуття провини у рефрені «забери мене звідси», проханні, яке герой міг задовольнити у реальності, проте не вчинив так, як спонукало його підсвідоме. Всупереч формальній логіці, в оніричному просторі надання можливості все виправити – це своєрідна сублимаційна помста незадоволених бажань.

Експозиція сновидіння – виявлення оніричного топосу як будинку із багатьма кімнатами. Психоаналіз трактує будинок як втілення образу людини. Будинок із гладким і рівним фасадом означає чоловіка, із виступами, балконами та арками – жінку. У нашому випадку маємо сновидіннєвий простір будинку із десятками кімнат, що, з одного боку реалізовує семантику лабіринту, а з іншого – жінки. Можна сприймати лабіринт як авгуристичну візію нутрощів, що мають прогностичну функцію. Так чи інакше експозиція сновидіння розпочинається із опису інтер'єру, що у прозі Процюка можливе частіше в алегоричному дискурсі, ніж реалістичному.

Перша кімната – кімната картярів. Загалом вдале порівняння із царством Аїда наводить сам автор, наголошуючи на візійності оніричного факту. Перша із «кімнат пекла» починається з найменших прогрішень – азарту, ревнощів, п'янства і закінчується вбивством. Можливо, автор натякає на переробку сонною фантазією явищ об'єктивної дійсності, які супроводжували Винниченка, або ж, вірогідніше – це своєрідний сновидіннєвий референт картярської теми, яка час до часу виникає у творчості автора. На підтвердження спостерігаємо наступну сцену, де твариноподібні особи гвалтують жінку. Накладення матриці із драми Володимира Винниченка «Чорна пантера і Білий ведмідь» очевидне – у карти програється жінка, богемне середовище прямує більше до тваринного, ніж до надлюдського.

Наступні сцени оніричного підтверджують плинність часу і втрату, з якою підсвідомість Володі не може змиритись. Годинник – потужний амбівалентний символ сновидіння. Якщо має місце механічна повторюваність образу, це видає стан психічної нав'язливості суб'єкта, що знаходиться під впливом незворотної програми монітора відхилення, у цьому випадку – змін та неспівпадіння з матрицею рефлексій. Безперечно, годинники можуть свідчити про домінування материнського начала над індивідом, а така неймовірна їх кількість лише підтверджує думку про те, що світ Володимира Винниченка в його підсвідомості будується на принципах п'єдесталізації жінки.

Вода традиційно символізує народження чи метарефлексивний характер сновидця стосовно свого онтогенезу. У випадку із персонажем Винниченка – він

входить в нове ініціативне коло від хлопчика до чоловіка, реалізувавши себе в сексуальному плані, таким чином входячи в наступне коло народження – творчої реалізації, яка відбудеться декількома розділами пізніше.

Продовження Едіпових візій Винниченка і підтвердження матріархального символізму будинку зустрічаємо в одному із фінальних оніричних фрагментів: «Потім тобі наснився похорон матері.

...Її ховають у різних кімнатах великого будинку. Він має, може, десять кімнат, може, двадцять. Але не більше.

Є кілька людей. Переважно ти їх не знаєш. Ці люди навдивовижу спокійні, наче маріонетки на шнурочках.

В одній кімнаті ховають мамину ліву руку – у спеціальну маленьку домовинку.

У сусідній ховають материне обрізане волосся, таке сиво-чорне, Боже, таке сиво-чорне...

У третій кімнаті труна найменша, як наймолодша дочка. Там відбувається погребіння карих материнських очей.

Десь, напевне, повинен бути її розчленований труп. Ти бігаєш з кімнати до кімнати, але не знаходиш ні трупа, ні тих, хто відрізає органи. Це хірурги чи коновали? А може, цим займається батько або твій старший брат?

Ні батька, ні брата на похороні нема.

Нема ні священика, ні нотаріуса. Тільки тиха операційна з багатьма входами і виходами.

Ти є чи тебе немає?

Ти бігаєш від кімнати до кімнати. Дзеркала – ти ще маєш силу у них зазирати? – відбивають твою безкровну парсуну маріонетки» [144, с. 241-242].

У подальшому оніричному фрагменті знову можемо спостерігати ритуалізацію простору – церемоніальні описи сновидіннєвого хронотопу слугують не лише для демонізації позасвідомого буття героя, а й створюють платформу для появи типового для алегоричного тексту Степана Процюка оніричного діалогу як однієї із основних форм комунікації з інфернальним.

Входження в потойбічний дискурс, сповнений жахів, зокрема й особистих для авторової візії Винниченка та реалізований у традиційній для української давньої літератури формі полілогу з потойбіччям, репрезентований у хаотичному наборі оніричних персонажів: «В одній з кімнат ти помічаєш чийсь відрізаний палець у прозорому мішечку.

– Це з лівої ноги! – бадьоро рапортує тобі чи то хірург, чи то збоченець.

– Може, він мертвий? – думаєш ти. – Може, цей будинок заселений привидами?

– Ваша мати не хворіла на незгортання крові? – злісно шепоче асистент із третього кута дев'ятої кімнати.

Ти криєш його матом і йдеш далі. Хоча волів би повернутися і кудись втекти.

У восьмій кімнаті долівка засипана людськими носами і вухами.

Напевне, тут відбувається ще щось.

Але ти мусиш бути присутній лише на похороні тієї, яка тебе народила.

Може, це зборище якоїсь секти, що практикує людські ритуальні жертвопринесення?

Ти мусиш бути скрізь. Ти є чи тебе немає?

У десятій кімнаті чиясь воскова рука тримає чийсь вирізане серце.

Твій зойк потрясає стінами дивного будинку.

– Треба видалити селезінку... не забудьте про селезінку! – бурмоче Найвищий Хірург робочим речитативом.

Ти гарячково шукаєш вихід.

Натомість натикаєшся на ще одні двері. Вони з платини. Біля них стовбичить хлопчик.

– Ти хто? – запитуєш.

– Я – охоронець України! – гордо вимовляє хлоп'ятко.

Ти відкидаєш його слабосиле тільце – і заходиш по той бік платинових дверей.

Потрапляєш у величезне приміщення. Там безліч операційних столів.

Там пришивають і вилучають різні органи. Там стогін, кров і прокляття.

Ти непритомнієш.

Над тобою схиляється іконописний лик хлопчика: «Казав – не заходь!».

Ти розумієш, що цей хлопчик навдивовижу подібний чи то до тебе, чи то до твого померлого сина Володички.

Ні, ти ще не втратив глузду.

Ти лежиш у великій білій кімнаті на десятих накрохмалених простирадлах.

Ти є чи тебе немає?

Кімнату заповнює урочиста тиша.

Звідкись долинають звуки нелюдської краси і сили.

– Це реквієм за Україною! – тихо пояснює хлопчик.

Прірва без світла і домовина без тьми.

Раптом – спалах!

Над тобою схиляється молоде вродливе обличчя твоєї Матері.

А може, праматері Єви» [144, с. 241-242].

Знову втілений оніричною свідомістю матріархальний символ будинку з багатьма кімнатами тепер уже точно натякає на фізіологію нутрощів, розтину та смерті, пов'язаної з культом Великої Богині. Ритуальний похорон розчленованої матері вказує на відірваність Винниченка від материнського лона, брак любові, як вважає його підсвідомість – саме тому частинам тіла вистачає окремих трун, на відміну від універсальності будинку, розпорошеного на кілька десятків кімнат.

Що символізує операційна – невідомо, проте декілька припущень можуть допомогти в розгляді великої операційної як ритуального місця. Загальновідома практика людських жертвопринесень, проте менш популярна інформація про принесення в жертву окремих частин тіла, яку використовує у своєму романі «Шлях Богомола» Володимир Єшкілев (більш відомий факт – жертвні виривання серця в майя й ацтеків). Тому можемо сприймати велику операційну як чималий вівтар, залишається лише відкритим запитання про те, жертвопринесення якого культу відбувається тут. І знову повертаємося до Великої Богині, покровительки землеробів, антропоморфної моделі землі; глобального міфу, пов'язаного із матримоніальними циклами Героя і Богині – смерть і воскресіння. Захоронені рештки матері Винниченка врешті являють йому її обличчя замолоду, своєрідне відродження і воскресіння спогадів із попелу.

Інша цікава сублімаційна лінія – стосунки Винниченка з Україною. Малий хлопець-охоронець – можливо авторська алюзія на бій під Крутами і сотні полеглих юнаків під час визвольних змагань – веде до дверей, куди Володимирові не можна, його сприйняття цієї кімнати губиться, воно засліплене світлом і появою Богині, а, може, і Праматері. Чіткіше сублімація героя стосовно свого статусу біженця-емігранта і бажання повернутися проявляється в іншому сновидінні: «...приїхав Степанківський. Говорить про Київ. Ти схопився і поцілував гостя в голову. Він такий здивований, аж наляканий.

– Не тебе цілую, а Київ!

Потім приїхав до Харкова. Одразу пішов на якусь літературну дискусію. Яюсь так мені там тривожно, чудне, аж колоче, фіолетове повітря. До мене виходить дівчина, сміється і простягає мішечок з горіхами. Я був голодний.

– Не їжте, не їжте! – раптом закричала дівчина.

Я покинув горіхи. Хтось у безкольоровій уніформі підхопив мене під руки і завів до кімнати. Там не було нікого. Я опинився по кісточки у каламутній смердючій воді. Звідкись виринуло лице Скрипника – і зникло. Він тонує в іншій кімнаті, але не просив допомоги.

Вода почала сягати мені до пояса. Хтось подібний до Кагановича або до інших наркомів знову підсував мені горіхи, але вже на таці:

– Ешьте, ешьте, Владимир Кириллович! Вы, небось, голодны!

У вухах знову стояв голос дівчини.

– Ні. Дякую.

Хтось, подібний до Постишева або інших українолюбів, щез. Вода підступала мені до горла. Я захотів... перехреститися.

Раптом у кімнаті – трам! трісь! – зірвало дах. Холодні нічні зорі освітили каламуть кімнати. Звідкись доносився голос дівчини, яка благала не їсти горіхів:

– Ходіть до мене!

Я підвів голову. Дівчина літала наді мною.

– Як?

– Я допоможу вам!

Вона протягувала мені руку. Я хотів схопити... але почув її тріскучий моторошний регіт:

– Ось і смерть твоя прийшла, молочка принесла!

Раптом і вода, і кімната кудись провалилися. Я летів униз, паралізований жахом, нічого не розуміючи і не відчуваючи...» [144, с. 236-237].

Неприйнятність оніричного простору декларується неприємним сприйняттям уже як замкнутого простору. Зазвичай оніротоп не окреслює обмежених рамок сприйняття, реалізуючись навіть у конкретному місці, воно не отримує чітких меж. Натомість у Винниченковому сновидінні постійно домінує замкнутий простір, котрийсь ідеологічно чужий компонент якого своєю присутністю створює дискомфорт (фіолетове повітря).

Реалізований простір – сугестивна і сублімована до точки стискання кімнати Україна, спочатку Київ, Харків, а згодом й аглютинативно спроектований образ дівчини-перестороги. Горіхи як продукт зазвичай сприймаються оніричною фантазією вороже за зовнішню схожість із мозком, якщо припускати, що підсвідомість і когнітивні здібності невротичного персонажа перебувають у постійному дуалістичному конфлікті. Другий аспект розгляду страви-отрути як безпосередня загроза, про яку відомо всім, окрім Винниченка. Які реальні підоснови цього, визначити складно: становище самого автора, бажання відвідати Україну, авантюрний ризик, нагадування про імператорський страх перед отруєнням чи інше.

Що справді привертає увагу попри спалахи-появи сучасників Винниченка – знову матриархальний замкнутий простір, конденсований в Україні, проникає в підсвідоме із концептуалізацією води і категоризацією її як ворожої субстанції. Через котрі ініціаційні переродження проходить персонаж цього разу: статусні чи особистісно-психологічні? На домінацію Аніми в житті Винниченка вказувало багато символів у тексті, тому схилиємося до другого варіанту.

Велика кількість придушених конфліктів формує моторошну сцену захлинання, потоплення і смерті в оніричних проявах «підсвідомчика» Винниченка. Висновуємо, що більшість сублімаційних елементів у житті персонажа стосуються материнського начала і проблеми підкорення протилежної статі, але не в сексуальному ключі.

Потреба бути щасливим, як і потреба Любові, перебуває у Винниченка-персонажа роману «Троянда ритуального болю» вище за фізіологічні придушені потяги. У підсумку отримуємо закономірне порівняння – оніричні образи операційної, будинку з кількома кімнатами, України – компенсаційний механізм виходу з катастрофічної для свідомості Винниченка ситуації: втрати найголовнішої жінки його життя – Розалії Ліфшиць, п'єдесталізованої в імаго Кохи.

2.3.1.3. Оніричне як хтонічне і текстуалізація неврозів («Чорне яблуко»)

Якщо текст «Троянди ритуального болю», комбінуючись з оніричним, створює додаткову портретну характеристику (монологічну і діалогічну), «Маски опадають повільно» сприймають оніричне як органічне продовження створення невротичного образу Винниченка, що сублімує, то у «Чорному яблукові» оніричне – це беззаперечний носій сугестії, хтонічного архетипного жаху, репрезентованого у традиційних для психоаналізу символах.

Оніричний пласт «Чорного яблука» – його невід'ємна частина, що характеризує Тесленка як надмірно чутливого до енергетичних вібрацій, трансформацій і впливів невротика. Реалізація сексуальних символів і показ сексуального як негативного підсилює сприйняття постаті Архипа як інфантилізованої, усі психологічні проблеми котрої відходять від фіаско в любовному плані із Оленкою. Перший оніричний фрагмент це демонструє: «...недавно снилося, що Оленка вийшла голою на вулиці сутінкового міста. Навколо з дерев звисають чорні яблука й фіолетові груші, крадуться невиразні чоловічі тіні в плащах. Він знає, для чого вони оточують його кохану... мамо рідна, він здогадується...

Вони хочуть здійснити над нею ритуальне осквернення. Він не доторкнувся до неї... А вони... вони її... *прив'язали Галю до сосни косами...* матимуть по черзі... вони будуть плювати їй у лице й сипати лайкою... хтось ударить кулаком... хтось підпалить її довге волосся....

Чорні яблука звисали майже до землі. Фіолетові груші нагадували чоловічі статеві органи в стадії гострого запалення й порушення кровообігу. Оленки уже ніде не було видно.

Не видно нічого, тільки безпросвітна темінь і безкінечна чорнота. Вони неначе сплелися в якомусь збоченому сороміцькому танці – і ніхто не в змозі роз'єднати цю пару приречених...» [146, с. 13-14].

Втрата Оленки для Тесленка означає її відкритість для інших чоловіків, а тому власне заперечення як маскулінної особи. Архип перетворюється на бездіяльного суб'єкта сновидіння, який лише спостерігає за тим, що відбувається, і не бере жодної інтеракції у скоєному його підсвідомими символами-персонажами. Тут бачимо Жижеківську тезу про візуальний вуаєризм, коли погляд відбивається в тому, що вважає найгіршим для себе, а повернений погляд – це не віддзеркалення, а радше процес дефекації. У такому брутальному ключі сприймає оніричну фантазію і «Хипчик»: сюжет популярної народної пісні втілюється чи гіпотетично втілюється в образі ангельської жінки, божественного дитяти, яке повинне пройти стадію ритуального осквернення заради набуття нових якісних характеристик.

Безсилля Тесленка перед оніричною реальністю та навколишнім у його свідомості реалізується через типовий фрейдівський фалічний символізм – порушення еректильної дисфункції, запалення і гниття статевих органів – це інший бік кастраційного страху, з яким стикається герой. Ми ж спостерігаємо першу реалізацію головного оніричного і алегоричного символу, винесеного у назву твору. У контексті вище «чорне яблуко» символічно – це передчасний занепад і жертвовність.

Метафора саду – це втілення жіночого образу. Потопаючи в жіночому символізмі, герой «Чорного яблука» наштовхується на сад, що зогниває. Таким чином бачимо моторошну сцену обопільної сексуальної нестабільності і заперечення еротичного як аксіологічного ворога системи Тесленкових цінностей. Перше сновидіння у «Чорному яблукові» задає подальший темний тон жахить і марень, у котрих реалізований дуалізм постаті Архипа Тесленка.

Підтвердження міркувань знаходимо у ще одному оніричному уривку: «У паралельних просторах тебе не раз провідували жінки. Вони любили тебе. Або зневажали. Прагнули помсти.

Частенько навідувалося Дебеле Тіло. Воно мало звичку хижо ошкірюватися й запитувати:

– Як тебе живйотся-маецця, мой мілашка чувствітельний?

Далі Тіло робило різні непристойні вправи. Завжди було без одягу. Складки жиру на його животі трусилися, немов у пропасниці. Сідниці підстрибували, просячись до чііхось чоловічих рук. Тіло співало, підморгуючи не лише йому, а всім чоловікам світу, сороміцьких частушок.

Бідне Дебеле Тіло підсвідомо вимагало від нього ревнощів, а добивалося лише огиди... Що ж, воно виконало у твоєму житті зловісну роль, бо ти задушив свій фізичний потяг до жінки...» [146, с. 116].

В образі Дебелого Тіла, зауважимо, реалізується можливий сексуальний досвід Тесленка із жінками, позбавленими п'єдесталізаційної характеристики Оленки. Також потрібно вказати на те, що сама Оленка як персонаж виглядає недалекою і меркантильною, типовою для Дебелого Тіла. Якщо свідомість Архипа не може прийняти об'єктивних характеристик жінки своєї мрії, то підсвідоме постійно нагадує йому про хтонічність будь-якого фізикалізму і його неприйнятність у системі ідеалів Тесленка.

Стриптиз гіпертрофованого уособлення сексуальності зводиться не до демонстрації, а до заклику і загальності, у певний спосіб відокремлюючи Тесленка від загальної маси, акцентуючи на його особливій місії. Іронічно-саркастична рецензія Яра Левчука на роман «Селянський Шопенгауер» піддає різкій критиці намагання Процюка винести Тесленка в галерею титанічних образів української літератури, проте зауважимо неоднозначність критикових поглядів на своєрідний літературний месіанізм. У Тесленка-персонажа мегаломанія відсутня, його аскетизм пов'язаний із хворобливістю характеру, тонкістю сприйняття світу і крихкістю його картини, тому творення образу Титана – це авторська позиція, яка частково задовільняє об'єктивну сторону питання.

Чому Дебеле Тіло розмовляє «рубцьованою» російською? Варто згадати про російськомовне оточення Тесленка, як відповідь напрошується сама по собі – Тіло стає своєрідним конгломератом ворожих аксіологічних парадигм – від фізіологічних до ідеологічних. Яскравим прикладом анемії моральності є вказівка автором на вульгарний дискурс фольклору, котрий характеризує російську ментальність якомога точніше.

Не позбавлений жіночого домінування й оніричний простір Тесленка в ув'язненні: «Спати було дозволено шість годин. Але... у мозку палала лампочка, стіни віддавали льодовим холодом, а їхня пліснява кожної ночі підсувала іншу картинку:

- то якісь обриси, що віддалено нагадували шибеницю, перев'язану жіночим очіпком,
- то відбиток праворуч, що здавався моїм життєвим шляхом,
- то на мене насувалися якісь фурії з розпореними черевами, звідки виповзало багато жаб із пляшками самогону в лапах...» [146, с. 140].

Такі образи сонної фантазії Тесленка ще раз підтверджують думку про те, що його оніричний простір, окупований іконізацією постаті Оленки, перебуває на кордоні із хтонічними архетипними структурами, які, крім перероблення явищ дійсності, що супроводжують персонажа в некротично-анархічні появи та жахіття, указують на тонкість душевної організації письменника. Тесленко – найбільш вразливий із усіх персонажів психобіографічної трилогії, його світ галюцинаторних засинань і пробуджень має реальне підґрунтя, проте повністю побудований на дисбалансі отриманого і бажаного. Сонний світ «Чорного яблука» не стільки стилізований автором, скільки містить вимушений натяк на створення нового міфу Тесленка – таємничо-містичного, позбавленого народницького нашарування словосполучення терміну «український письменник».

«А ще колись приснилося...

Він вийшов до саду – і похитнувся, такий білий увесь... Бачить, на другому боці Оленка кличе його. Він бігцем до неї. Раптом Оленка зникла. Куди ж йому йти?

Ні, таки махає рукою, у весільному платті, тільки личко її якесь наче фіолетове:

– Архипе, йди до мене, дам яблуко, ти ж голодний.

Біжить не так до того яблука, як до неї. Раптом – трам-тарарам! – кудись провалюється.

Якась печера... У закутках кілька людей у шкурах. З правого закутку виходить молодий критик і каже:

– Не смій тут бути! Ти – сурогат від літератури! Темний самоук! Претензійний селянин! Вічний сльозоточивець! Нації потрібен меч, а не твої підліткові ридання! Твоїх оповідок ніхто не друкуватиме! Ти нікому не потрібний!

Усі регочуть, аж трясуться ті дивні шкури. З лівого боку, із списом і щитом, підбігає Борис Дмитрович:

– Облиште його, се неправда! Се не сльози, а оплакування пекла на землі! Се туга за раєм...

Єфремов і Чикаленко теж тут. Перший – у свитині, на яку нап'ялений поношений смокінг, другий – у добротному костюмі (у кишнях газета «Рада»).

Єфремов каже до критика:

– Миколо, ти несправедливий до нього. Він не має умов!

– Я би його видав, але чомусь я завжди перший. А коли ці оповідки ніхто не схоче читать, то пропадуть мої грошики?! – зауважує костюм.

– А таки ніхто не схоче, Пане, таки ніхто! – торохкотить критик. Він хвилюється, переходячи на діалекти свого дитинства. – Наша література уже переросла підліткову хворобу. Тесленківщина – се, абись-те знали, тільки її рецидиви...

Людей у шкурах стає дедалі більше. Багаторукий Чикаленко бере під руку Єфремова, і навіть Бориса Грінченка, і щось палко пояснює молодому критику.

– Добре. Нехай вони тебе хвалять, але не я, – каже молодий критик молодому Архипові. Вони зникають трохи розладнаним квітетом.

Зате людей у шкурах вже десятки. Їхні лиця тупі, їхні очі злі, їхні руки чешуться вбивати. Вони ненавидять тебе, Архипе. Ти би вже хотів навіть перепалки з критиком, але його немає. Ти сподіваєшся на прихід Оленки, але чуєш, як найвищий чоловік-стовп у розкішній шкурі шепче її голосом:

– Ми прийшли тебе убивати!

Ти забиваєшся у найближчий куток і тремтиш. Твоє серце гупає так голосно, що чоловік-стовп посміхається і каже голосом твоєї матері:

– Що, боїшся? Може, хочеш, щоб мама прийшла, молочка принесла? – І командує. – Хапайте його! На палю скурвого сина! Розтерзати! Розрізати йому живота і повісити на його ж власних кишках!

Людей у шкурах сотні. Вони не вміщаються в печері. Але їх усе прибуває.

– Вбити! Задушити! Розіп'яти! Четвертувати!

Утікати немає куди. Невже Оленка заманила тебе в пастку? Твоїм лицем стікають патьоки поту і сліз. Ти поволі задихаєшся і впадаєш у чад знетями...» [137, с. 165-167].

Автор веде в закутки підсвідомості Тесленка, в які ми вже неодноразово потрапляли – це первинний нестворений хтонічний образ матріархальності, комбіонований із усвідомленням жертвовності та жаху – перманентний жіночий образ саду, де вже коронована підсвідомим Тесленка Оленка виконує десакралізаційну функцію.

З'являючись у весільному платті, Жіноче начало постає як некротичне (фіолетове обличчя), а чорне яблуко, уже багато разів згадане, постає своєрідним аналогом міфічної Лети, через котру проходять померлі – контакт із цим фруктом можливий лише для неживих. Загалом кольороіндентифікація «чорне» нівелює одне із первісних значень яблука як цілісності, у підсумку перетворюючись на есхатологічний концепт. Рекреаційний контекст печери – також алюзія на царство Аїда або можливий натяк на немаловідому «Печеру» Платона.

Печера – це замкнутий простір, де концентрований жах клаустрофоба виявляє себе як первинний, у ньому репрезентовано ціле покоління людей, що проявляє себе як агресивно-мисливський синдикат першопрохідців і винахідників. У цьому ареалі автор виводить гротесковий портрет Єфремова, народницькі візії котрого часто поєднувались із наступом на модерне мистецтво і його запереченням, визнанням загрозливих західних декадентських впливів (зокрема, у праці «В поисках новой красоты»).

Намагання розправити людей у шкурах над Тесленком у найбільш садистський спосіб свідчать про нетривкий характер літературних здобутків та їх вплив на життєвий шлях персонажа. Зазвичай моральний осуд, реалізований у вигляді публічної страти, – це намагання підсвідомості реабілітуватися перед суспільними нормами за їх систематичне порушення. В Архипа Тесленка ж можемо діагностувати несприйняття власних творів, а людина-стовп у шкурі, як і Дебеле Тіло, люди у печері та Безплотна Пані – це репрезентативні моделі власного Его, виявлені у хтонічних проявах невротичних Аніми та Тіні.

Онїричний простір Тесленкових неврозів постає перед читачем не способом боротьби з ними, а навпаки, роздутим комплексом Мадонни і Блудниці, бере гору над персонажем навіть у підсвідомому, де по суті мала б відбуватися боротьба між конфліктними світоглядними матрицями.

Таким чином, дискурс сновидінь «Чорного яблука» – найбільш депресивний і сугестивний, можливо навіть компаративно подібний до функцій із містичним дискурсом «Майстра і Маргарити» Булгакова.

2.4. Функції та естетичне значення онейрологічних явищ у структурі романів «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно», «Чорне яблуко»

Сон у літературному художньому творі допомагає читачеві проникнути в глибинні, природні пласти підсвідомості літературних героїв. Сон грає або компенсаторну роль нереалізованого бажання, чи має значення передчуття поворотного моменту в житті людини, утручання долі в плани героя; незначні враження дня, одержувані ззовні, сон перетворює на гіперболічні форми часу, простору і причинності, що пояснюють релігійні та естетичні погляди художніх персонажів.

Ведучи мову про функції сновидінь у літературі, зупинимося на загальновизнаних: сюжето- та образотворчій, символічній (сон як сукупність

образів-символів і символічна структура), психологічній (джерело для розкриття психіки персонажа, самопізнання), містичній (оніричне часто використовується як матеріал для сугестії, створення іншого паралельного світу сновидінь).

Найчастіше сновидіння героїв поєднують три функції:

1) уведення минулого і майбутнього в актуальний момент;

2) сюжетна функція («кризова варіація сну»);

3) розкриття підсвідомих сторін психіки (самопізнання героя). Картини сновидінь вирізняються в оповіданні підвищено емоційною стилістикою, багатством деталей, мальовничістю і напруженістю. У багатьох випадках сновидіння здаються «реальніше» решти дії, бо вони є вузлами сюжету і зумовлюють долю героя [120].

Окрім названих, потрібно з урахуванням специфіки творчості Степана Процюка, зокрема «психобіографічної трилогії», вказати дидактичну функцію оніричних елементів – через побачене у сновидінні герой розділу-новели отримує нарративну характеристику відповідно до образу, поставленого у фундамент тексту автором.

Сюжетотворча функція оніричних елементів очевидна – фрагмент сновидіння-мікротексту часто займає у творах Процюка цілий розділ. У «Троянді ритуального болю» – це новелістичні уривки про Стефаниківський месіанізм – сни, поєднані образом Жриці і тронної зали, «кімнатна онірична епопея» Винниченка, оніротоп Саду у Тесленка.

Образи Матері, Степу, Саду, Богині, Імператора, Карлика, Блазня, Диявола та багато інших символічних алегорій знаходять своє втілення у творчості Степана Процюка безпосередньо в оніричному дискурсі, котрий потім переростає в загальнотекстову площину. Алегорії і онірика у Процюка – єдине ціле, яке важко розділити на компоненти, при всій об'єктивності і системності їхнього аналізу. Безпосередньо реалізується оніричний дискурс і як символічний.

Варто звернути увагу на функцію цензурування сновидінь у художньому тексті, як цензурування. Цей класичний хід використовували цілі покоління письменників, найяскравішим прикладом якого можна назвати поему «Сон» Тараса Шевченка. Зображення «нижчого», вульгарного образу письменника з позицій народницької

етики недопустиме, використання сновидінь як механізму заміщення моральних рамок – дієвий прийом проти зростаючої популярності белетризованих життєписів письменників у формі апокрифу.

Можемо стверджувати, що оніричні елементи – окрема естетична програма художньої прози Степана Процюка, що поєднує і риси індивідуального стилю із «медичністю», фізіологічним заглибленням та алегоризмом, і особливості психобіографії як жанру.

Естетична домінанта художнього мислення Степана Процюка, перебуваючи між «традиційно-неонародницьким» («тестаментарно-рустикальним», за визначенням Володимира Єшкілева) та постмодерними дискурсами сучасної української прози, пропонує особливий набір стильових та ідеологічних характеристик, що тяжіють до неоромантизму, проте не повністю вкладаються у рамки окремо визначеного напрямку.

Перебуваючи у координатах психологізму, публіцистики, дидактизму, алегорико-символічних вкраплень, що тяжіють до гротеску та гіперболізації, ідіостиль Степана Процюка враховує особливості і постмодерністської (наприклад, у ключових моментах зображення потоку свідомості, метатекстуальності, деконструкції персонажа, іронії), і неоромантичної (волюнтаризм, ідейно-естетичні параметри месіанізму тощо, глибока метафоризація художнього буття) парадигми літературного світосприйняття.

Характеризуючи комплекс виражальних засобів, за допомогою яких формується зовнішній і внутрішній базис ідіостилу автора, органічно вести мову про оніричні елементи як символіко-психологічні надбудови текстової площини практично в усій прозовій творчості Степана Процюка. Особливості «психобіографічної трилогії» в контексті інших прозових творів та ідіостилу письменника – алегоричні замальовки, що базуються на дешифрації або художній інтерпретації архетипових базових структур, публіцистичність викладу, наявність епістолярних та мемуарних цитувань. Спільною для творів стає типологічна схожість структури, героя (невротичний геній-маргінал), композиції (розгляд фактів біографії у хронологічній відносності із авторськими алегоричними відступами).

Визначивши стилістичну основу оніричного в «психобіографічній трилогії» у процесі аналізу постмодерної традиції онейрокритики, можна здійснювати їх екзегезу із залученням методів психології та літературознавства. Образи Матері, Степу, Саду, Богині, Імператора, Карлика, Блазня, Диявола та багато інших символічних алегорій знаходять своє втілення у творчості Степана Процюка безпосередньо в оніричному дискурсі, який потім переростає у загальнотекстову площину. Алегорії й онірика у Процюка – єдине ціле, яке важко розділити на компоненти, при всій об'єктивності і системності під час їхнього аналізу. Безпосередньо реалізується оніричний дискурс і як символічний.

У ході аналізу сновидінь, візій та марень у психографіях Степана Процюка, типологізації оніричних та здійсненні їх герменевтичного аналізу виникають побіжні функціонально-стилістичні характеристики та проблемні поля.

Складнощі диференціації оніричного й алегоричного, зумовлені контекстом, видаються особливою методологічною проблемою, яку можливо вирішити, застосувавши традиційні логічні методики (за допомогою прийому «Лезо Оккама» відбувається відсіювання оніричного від інших проявів стилістичного раціонального).

У літературознавчому зрізі проблема диференціації такого синкретичного утворення як «сон-алегорія» в текстах «психобіографічної трилогії» вирішується текстуально і структурно, з урахуванням розробленого методологічного алгоритму, який дозволяє розрізнити прояви літературного несвідомого, порівнюючи їх зовнішню (сюжет, фабула, наратив) та внутрішню (система онірем) структури.

Розглянуті у другому розділі роботи текстові фрагменти доводять дифузійність типології оніричних явищ, зумовлену, з одного боку, авторським стилем (алегоричні відступи, що використовують багато архетипічних структур, котрі довільним чином могли б бути використані як елементи системи сновидіння), а з іншого – нематеріальною та позасвідомою спільністю їх походження.

Важливим функціональним полем внутрішньої структури текстів романів «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно» та «Чорне яблуко» є створення композиційного прийому психологічного портрета за допомогою

символізації та компресії визначених автором невротичних проявів в архетипові комплекси, що реалізуються у системі онірем як у окремо взятому сновидінні, так і в системі оніропростору. Сновидіннєві портрети Степана Процюка не відходять від принципу біографізму, а лише розширюють арсенал зображення внутрішнього світу персонажа чи авторської візії стосовно певних колізій.

Література до розділу 3

13, 14, 25, 44, 46, 51, 56, 64, 65, 69, 70, 73, 88, 96, 142, 147, 148, 164, 170, 189, 209, 215, 216, 253.

РОЗДІЛ 3. ОНІРИЧНЕ ЯК ХРОНОТОП: СНОВИДІННЄВИЙ ПРОСТІР УКРАЇНСЬКОЇ МЕТАРЕАЛІСТИЧНОЇ ПРОЗИ (ЄШКІЛЄВ, ЖУРАКІВСЬКИЙ)

3.1. Оніротоп як поле розгортання постмодерної гри («Імператор повені» В. Єшкілєва)

Метареалізм в українській прозі початку 2000-х років зумовлений впливом кількох факторів, один із яких – запізніле прагнення до уніфікації стилів та художніх методів у рамках так званої постмодерної парадигми мислення. Узявши за основу ідею гри як одного з визначальних елементів постмодерного фікшну, можемо говорити про різноманіття ігрових форм в українській прозі початку 2000-х. Володимир Єшкілєв – один із тих авторів, який чітко окреслив футуристично-фентезійний простір української літератури початку XXI століття.

Творчість автора досі не була предметом системного аналізу з погляду її оніричної природи. Критичні спроби визначити місце митця в літературному і соціокультурному контексті (огляди та рецензії Є. Барана, І. Бондаря-Терещенка, В. Качкана) не мали на меті охарактеризувати художній світ Єшкілєва як органічне втілення в тексті оніричної фантазії. Літературознавчі розвідки визначали домінанту

прози Єшкілева у контексті постмодерну (Р. Харчук) та містики, проте оніричний аспект залишався поза увагою критиків та науковців. Говорячи про езотеричний дискурс прози автора, О. Гольник зауважує: «Його художня система – деміургійний світ (текстовий персональний світ), який має власні код, систему знаків, символів. Фундаментальним для його наративу став гностицизм (пізнання й інтерпретація таємниць світобудови), а езотеричність – домінантою «внутрішньої енциклопедії», «авторського словника» [46, с. 40].

Проте, коли ми говоримо про систему знаків-образів, включених у структуру тексту та повторюваних як окрема індивідуальна система, слід звернути увагу на конкретно оніричну природу символічного коду тексту Єшкілева.

Літературознавцям-онейрологам насамперед необхідно звертати увагу на прозу, в котрій оніричні явища функціонують як органічний складник композиційної побудови (у контексті роману В. Єшкілева вони створять окрему онтологічну площину). Ставимо за мету охарактеризувати та дешифрувати оніричний хронотоп роману «Імператор повені» та довести, що про позасвідомий простір художнього світу цього тексту варто говорити як про поле розгортання постмодерної гри.

Онірична паралельна реальність вступає у комунікацію із основним текстом саме як онейротоп (у тексті номінований як «Опадло»): «Нарозвидні учень авви Макарія несамовільно поринув у сновидіння. І Лихий жіночий голос промовив: / – Відкрий очі, Витискуваче» [65, с. 242-243]. Головний герой твору Анемподест потрапляє в окреслений автором фікційний світ Опадло, знаходячись у станах, що вивільняють позасвідому фантазію – сновидінні, візійному трансі та стані непритомності.

Навіть самі персонажі Опадла, котрі зустрічаються на шляху героя, відповідаючи на його запитання щодо природи реальності, куди останній потрапив, характеризують її як сновидіннєву: «/ – Де я? / – У явності, котра називається Опадло [...] / – Це сон? / – Можеш так вважати» [65, с. 244].

Уривок демонструє ставлення населення вищої реальності (стосовно світу героя – Опорної Реальності) до розгортання часу і створення простору їх перебування. Герої – у суперпозиції стосовно хронотопу, що нашттовхує на думку

про постмодерністський прийом, який особливо широко використовується у театрі та кінематографі – «четверта стіна». Проте герої час від часу ламають не «екран», як це зазвичай відбувається, а саму структуру реальності, комунікуючи не лише між собою, але й між вимірами художніми та вимірами тексту і позатекстової дійсності.

Проте не тільки шлях входження до іншого, вигаданого простору, характеризує його як побудований на оніричній базі хронотоп. Описи реальності Опадло – карикатуризація української барокової дійсності, де зберігається дуальність Добра і Зла (в езотерико-філософських означеннях «Спонтанність» та «Напередвизначеність»), проте теоцентризм замінюється вульгарним антропоцентризмом із сексуальною символікою в архітектурі та еротоманією персонажів. Таким чином, простір Опорної Реальності із його замкненістю та релігійністю сублімується через свідомість Деміурга у формі реальності Опадло як площина для здійснення притаєних бажань, що нашоухує на думку про доцільність розгляду цього хронотопу в психоаналітичному ключі.

Проте слід зауважити, що мультвсесвіт художнього тексту передбачає і наявність інших світів (Гадокха, Вічна Візантія). Артефакти, що визначають їх реальність, відомі нам лише фрагментарно, тому про природу альтернативних буттєвих форм у тексті не можемо говорити повністю. Натомість Опадло варто характеризувати не лише як оніричний хронотоп, а як часопростір, де розгортається постмодерністська гра.

Володимир Єшкілев створює особливий ефект іронії, поміщаючи персонажа у хронотоп, елементи якого є дублікатами однакових форм: «Анемподест... дійсно помітив вражаючу подібність скельних уламків уздовж дороги. Здавалося, той, хто носив гордий титул Деміурга цього світу, не завдав собі клопоту урізноманітнити його дрібне начиння, а змантачив принагідну мізерію за єдиним взірцем». Ця репетитивність вказує не на що інше, як намагання автора комунікувати із популярною культурою, де вже вкорінився «матричний» принцип побудови реальностей, за яким одна часопросторова субстанція слугує «машиною фікцій» для іншої.

С. Жижек зауважує з цього приводу: «Якщо ви приберете з неї [реальності – Б. С.] символічні регуляторні фікції, ви втратите саму реальність» [70].

Машиною фікцій назвемо особливу форму постмодерністської гри, яка під виглядом структурованих регуляторних артефактів простору маскує інтертекстуальну комунікацію та іронію. Основним артефактом оніричного хронотопу Опадло в тексті Єшкілева є Картагенський Карнавал, що дає змогу говорити про міжтекстові зв'язки із літературознавчими студіями М. Бахтіна.

На таку думку наштовхує не лише форма (назва локації), а й зміст топосу – на Карнавалі постійно (безперервно) відбувається вистава «Мнемозавр», що виводить особливу форму народної свідомості у критично важливий елемент боротьби протилежностей (доречним буде згадати вчення Ніцше про вічне повернення). На бахтінський інтертекст указує навіть сам опис часопросторових характеристик «Опадла»: «В Опадлі час тече інакше, ніж в Опорній реальності. Він тут, як це точніше сказати, м'якший і легше змінює свої властивості». Тут прослідковується майже пряме цитування визначення художнього часу за Бахтіним: «У літературно-художньому хронотопі відбувається злиття просторових і часових рис в осмисленому і конкретному цілому. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії» [14, с. 234].

Прив'язаність до історії та історії культури репрезентує «Мнемозавр» – вистава, що постійно повторює типовий літературний сюжет. До прикладу, Німа Розвідниця постійно грає в Катарактному театрі: «... Танцюристку Таїс, бактрійку Айшу, Жанну Гентську, Матаатарі, Лукрецію Невес, Цюй Лі, Вальмару де Совінар, Магалу Фрай... кожна жінку, котра танцює в обложеному ворогами Місті. Ми беремо сюжети для «Мнемозавра з репертуару чотирьох світів» [62, с. 296].

Згадаємо концепцію автора стосовно ролі нової деміургійності: «Фентезі реставрує органічні для класичного світогляду космогонічні координати, ставлячи «золоту добу» на початок лінійної хронології, а День Судний – на кінець. Технос у цій світоглядній схемі втрачає свою демонічну самостійність і набуває значення тупо пристосованої до людських потреб частини мертвого матеріального світу,

небезпечної для людини саме «тупістю», зняковінням пристосування. Фентезі реставрує також і ніцшеанське *amor fati*, «посмішку долі» – буттеву обіцянку чуда «як нагороди за надзусилля»; а через цю реставрацію – відроджує етос подвигу, похований постмодерністською добою під цвинтарними плитами всепоглинаючої іроніки» [64]. Третє прочитання Ніцше як світоглядна засада нової деміургійності дає підстави для метафізичного аналізу п'єси «Мнемозавр» як поля інтерпретації категоріального апарату філософа – зокрема ідеї «вічного повернення». Фентезійний ключ, не позбавлений міфопоетичних засад – це вдале поле для оніричного вкраплення ніцшеанства, адже сама концепція Ніцше в тексті «Імператора Повені» реалізує себе в театральній формі, де характеристики часопростору цілком розмиті.

Єшкілев демонструє комбінацію декількох постмодерних прийомів: колажування, іронії та інтертексту, адже натякає на хрестоматійну класифікацію Борхесом чотирьох циклів, де переплетені базові історії обложеного міста (Троя), повернення героя (Улісс), пошуку (аргонавти) та самогубства Бога (Євангеліє). Типові сюжети, карикатуризовані через сублімаційне дзеркало, яке є своєрідним аналогом порталу та матеріальним утіленням «машини фікцій», становлять основу постмодерністської гри.

Онiричний хронотоп роману Володимира Єшкілева «Імператор повені» комбiнує в собі риси лiтературного (iронiя, колаж, монтажнiсть, карикатуризацiя) та кiнематографiчного («четверта стiна», мультиреальнiсть) постмодернiзму. Завдяки хронологiї роману, яка дозволяє авторовi обiграти сновидiннєву поетику бароко, онiричний простiр «Імператора повені» залишається важливим матерiалом для лiтературознавчого, психоаналiтичного та iдеологiчного дослiдження. Авторська iнтенцiя до створення множинних реальностей пов'язує сучасну українську лiтературу з американською масовою культурою, зокрема комiксною. Хугард Вiнтербах пiдкреслює взаємозв'язки мiфологiї з супергеройським пластом вiзуальної лiтератури у статтi «Герої та супергерої: від мiфу до американського комiксу. «Читачі супергеройських комiксiв, можна сказати, вiдповiдають на розповiдь супергероя через пiдсвiдоме ототожнення з персонажем i його потребою.

Тому навіть сучасні популярні культурні форми, такі як супергеройські комікси, де супергерой інтерпретується як такий, що володіє лише спрощеними атрибутами стереотипу, до цих пір покладаються на міфологічні архетипи. Там, де світ міфології перетинається з коміксами, ми можемо знайти прояви персонажа-супергероя» [253, с. 4].

Вважаємо, що герой «Імператора Повені» Анемподест, відірваний від структури реального і включений у семантику метареального – це не обов'язково багатоликий персонаж, який проходить стадії пригоди й очікує на ініціаційне повернення у новому статусі. Оніропростір Опадла радше слугує алюзією на дуальну онтологію барокового світу. На нашу думку, оніротоп, забарвлений езотеричними, гностичними знаками-символами – це своєрідна компенсаторна інтенція Єшкілева до реоніризації української барокової літератури, адже, як справедливо зауважує Валентина Соболев: «Не можна сказати, що давньоукраїнське письменство рясніло зображенням сонних фантазій чи сцен. Водночас воно дає матеріал на окрему студію, починаючи від золотого сну князя Святослава (*Слово о полку Ігоревім*) і аж до гротескових сонних візій мандрівних дяків у віршах-орациях та віршах-травестіях (наприклад, *Великодній сон*)» [170].

Анемподест – це типовий представник барокової культури, паломник, позбавлений статусу духовного авторитету. Його подорож, втім, утрачає власне духовний сенс, а набуває рис фізіологічного та езотеричного збагачення. Єшкілев описує його як персонажа асексуального, проте не позбавленого іманентної для природи людини несвідомої установки на задоволення бажань. Вважаємо таку гру із стереотипним персонажем, котрого б сам автор охарактеризував як типового «тестаментарно-рустикального» героя, наслідком впливу постмодерної поетики на нове прочитання історії.

На нашу думку, оніреми, що конструюють міфопоетичну організацію оніричного тексту «Імператора Повені», всуціль симулятивні, як і підміна картини історії, характерна для постмодерного підходу. Натомість літературознавець стикається із набором симулякрів.

Автор терміну Жан Бодріяр дає йому таке визначення: «Симулякри – це не просто гра знаків, у них також укладені особливі соціальні відносини та особлива інстанція влади ... Існує тісний зв'язок між езуїтською покірністю душі (*perinde ac cadaver*) і деміургічним задумом позбутися від природної субстанції речей, замінивши її субстанцією синтетичною. Як і людина, що підпорядковується організації, речі при цьому зберігають ідеальну функціональність трупа. Тут уже закладено усю технологію та технократію – презумпція ідеальної підпорядкованості світу, яка знаходить собі вираження у винайденні універсальної речовини і універсальній комбінаториці речовин» [25, с. 116].

Простежимо роботу вже згаданої Машини Фікцій як оніричного симулякра тексту. Сновидець Анемподест, що перебуває у двох світах одночасно, шукає «первісну суть» власної персони, потрапляючи в деміургічний світ, тотально контрольований оніричним симулякром Бога – Сапфірою, Марципановою Акробаткою. На симулятивність і постмодерну форму цього образу вказує сам автор, описуючи онтологічні характеристики Опадла: «Здавалось, той, хто носив гордий титул Деміурга цього світу, не завдав собі клопоту урізноманітнити його дрібне начиння, а змантачив принагідну мізерію за єдиним взірцем. Та ж недбала навмисність й та ж разуразна повторюваність простежувалась у конструкції дерев» [65, с 259].

Ніцшеанська концепція смерті бога відкриває, на нашу думку, теоретичне підґрунтя тексту Єшкілева: якщо християнський бог помер, то на його місце можна поставити інтерпретативну особу, яка в контексті творення індивідуально-власного тексту конструює внутрішню структуру сновидіння, що формує онтологічну базу «Імператора Повені». Це ще раз наводить на думку про те, що оніричний простір роману Володимира Єшкілева не що інше, як сновидіннева онтологія, контрольована симулякром Бога. У постмодерній філософії, що органічно описує дихотомію Опадло – Опорна Реальність, можемо знайти ідеологічне протистояння Уявного та Реального. Бодріяр пише: «Уся західна віра й правдивість стали ставкою в цій парі репрезентації: що знак здатний перепровадити до глибини сенсу, що знак здатний обмінюватися на сенс і що щось є запорукою цього обміну – звичайно ж,

Бог. Але якщо самого Бога можна симулювати, тобто звести до знаків, хто ручається за нього?» [25, с. 10].

Репрезентуючи деміургічну природу Сапфіри, автор тексту, вважаємо, претендує на універсального деміурга художньої дійсності «Імператора Повені» – він створює словесні втілення сакрального у просторі Опадла й Опорної реальності та навіть виходить за рамки барокової площини, дихотомії Реального та Сновидіннєвого. До прикладу, коли Анемподест тільки потрапляє в оніричний простір, він одразу запитує про те, що типово для барокової людини: «Це пекло? Я теж мертвий? Комедіанти вбили мене уві сні?» [65, с. 243]. Сновидець дістає негативну відповідь, а евристичний підсумок пошуку гіперреальності читач отримує в класичному для мультівсесвіту формулюванні.

Важливо відзначити, що, попри симулятивну природу онтології та ідеології фікційних світів жанровий детермінізм, уявний простір Єшкілевого роману [«Імператор Повені»] трактуємо як власне оніричний. Про це свідчить хронологічна стилізація тексту під естетичні та поетикальні координати бароко, дуалізм реального та ірреального, котрий у художньому творі репрезентований тільки як сновидіннєві мандри та пробудження, а також численні повторювані структури – до прикладу, п'єса «Мнемозавр» повторюється у світі української дійсності XVII ст., а бестіарій твору – зокрема лев'ячі жуки – постійно виринає то з одного, то з іншого простору.

3.1.1. Оніричний бестіарій як сукупність міфопоетико-фентезійних онірем роману Єшкілєва

Поетикальні особливості оніротексту Єшкілєва тяжіють до відокремлення позасвідомих структур художньої реальності тексту від авторської візії України XVII століття. Попри те, що барокова інтерпретація історичних реалій у постмодерній естетиці не позбавлена езотеричного дискурсу, у тексті зустрічаємо групу онірем, які умовно називатимемо «оніричним бестіарієм», що відділяє світ реального та гіперреального в «Імператорі Повені».

Одиничні істоти та їх групи, які мають іманентні характеристики оніреми тобто здатні експлікуватись у літературознавчому дослідженні (і в онірокритиці, і в оніропрактиці) формують особливу структуру симулятивної мультиреальності Опадла. Охарактеризуємо їх функціональні особливості, повертаючись до тези про поетикальні ракурси розгляду сновидінневого І. Сухих: *об'єму, межі та функції* [148, с. 37].

Жуки-велетні, про яких ми вже згадували в попередньому підрозділі, є типом оніричних істот-символів, що слугують диференційним атрибутом на позначення несвідомого простору (Опадло) або сигналом входження до нього. Єшкілев описує цю онірогрупу вже з перших сторінок тексту: «Ранком п'ятого лісового дня дзеркало відобразило щось яскраво-червоне. З трухлявих надр колоди, яку не охопило б і восьмеро драбів, виповз цілий клан пурпурових жуків-велетнів» [65, с. 226]. У подальшому ми дізнаємося, що «лев'ячі жуки» мають особливу морфологію у структурі художнього тексту – замість розміщення в типовому для комах біотопі, вони постійно перебувають «на межі» і сигналізують героєві про небезпеку.

Прикметно, що вперше про існування цих істот читач дізнається через їх появу у дзеркалі Анемподеста. Про дзеркало детальніше йтиме мова в наступному розділі роботи, проте охарактеризуємо цей факт як важливий для символіки, адже дзеркальність і певна викривленість художніх дійсностей роману ще раз доводить доцільність розгляду її в онірокритичному дискурсі. До прикладу, оніропрактичний підхід із застосуванням психоаналізу дозволить провести паралелі з образами лев'ячих жуків та іншої символічної структури сновидіння – Феї Сновидінь або Охоронця Сновидінь. Насамперед до цієї думки підводить фемінність Деміурга Опадла – Сапфіри, Марципанової Акробатки, яка в юнгіанській психоаналітичній методиці отримала б статус Аніми як фемінної репрезентації Анемподеста в оніропросторі.

Процитуємо приклад такої інтерпретативної моделі від В. Самохвалова із книжки «Психоаналітичний словник і робота із символами сновидінь і фантазій»: «Іноді чоловіки проєктують свою Аніма на недоступні жіночі образи, уникаючи

контакту з протилежною статтю. Подібне проектування, зокрема, характерно для лицарських пошуків Прекрасної Дами. У цьому та інших випадках Аніма стає феєю сновидінь, що руйнує реальні взаємини, затьмарюючи справжні якості іншої людини, які створюють ілюзію гермафродитичного достатку» [164, с. 29].

Тоді можемо говорити про те, що лев'ячі жуки як сновидіннева репрезентація архетипового образу хтонічного знаходить втілення у тексті «Імператора Повені» у якості сублимаційного елемента, що вивільняє втаєні сексуальні потяги Анемподеста стосовно Марципанової Акробатки як вираження вітальної сили, неможливої для реального втілення у структурі буття XVII століття в українській історії, репрезентованої Єшкілевим.

Окрім цього, ще один доказ оніричної природи оніреми із бестіарію твору можемо знайти у цитуванні оніричного факту життя Карла Густава Юнга від 12 грудня 1913 року: «...на кам'яній стіні я бачив червоний кристал, що світиться. Я підняв камінь і виявив під ним щілину. Спершу я нічого не міг розрізнити, але потім я побачив воду, а в ній – труп білявого парубка із закривавленою головою. Він проплив повз мене, за ним слідував гігантський чорний скарабей. Потім я побачив, як з води піднімається сліпуче червоне сонце» [189, с. 128]. Знаходимо очевидний паралелізм із образами оніричної уяви Юнга та символічною оніремою пурпурових жуків (одна із особливостей яких – пожирання не трупів, а трупоїдів, своєрідне мета-очищення сакрального простору). Психоаналітик трактує власний онірофакт як входження у простір Тіні, а сновидець Анемподест, перебуваючи в метареальному просторі отримує ідентифікаційні сигнали стосовно оніротопу у формі жуків як охоронців Опадла, а також як структурної одиниці, що верифікує саму можливість побудови такого простору.

Модус буття Опадла як дійсності, у котрій хронотоп як оніротоп, попри загадкову та гностично неможливу для інтерпретації модель, зберігає моменти синхронії та діахронії, передбачає наявність також інших онірем із бестіарію, які конституують онтологічні координати через функцію об'єму. У тексті автор неодноразово здійснює спроби опису біосфери метареального: «...Вони йшли вже близько двох матнійських (тобто земних) годин, не відновлюючи філософської

розмови. Іноді дівчина звертала прочанинову увагу на чергову рослину чи комаху, називаючи її опадлійське найменування. Назви були переважно несимпатичними, на кшталт *«пиховриків»*, *«бзадрагів»* та *«кокораток»* (тут і далі – курсив Б. С.). Анемподест повільно перетравлював (і майже не запам'ятовував) почуте й далі дивувався одноманітності навколишнього пейзажу» [65, с. 261].

Такий побіжний перелік представників флори та фауни позасвідомої дійсності, що існує водночас як претензія на онтологію та істинність (укотре відзначимо, що природа оніричного у Єшкілевському тексті «Імператор Повені» цілком логічно описує авторський симулякр, маскований за ідеологією гностичної замкнутості), мотивує літературознавче твердження про формування *оніричного бестіарію нульового порядку* – оніреми істот, тварин та комах, що не вказують на їх анатомію, походження та спосіб існування у структурі художньої дійсності, але лише номінально окреслюють можливість буття окрім того, у такий характерний постмодерний спосіб як карикатуризація та мовна гра. Описані в уривку *«пиховрики»*, *«бзадраги»* та *«кокоратки»* за мовною структурою нагадують позначення реально існуючих істот, проте позбавлені можливості експлікувати внутрішню форму слова, вирвані із контексту мовної етимології – тобто є елементами симуляції всередині оніричної симуляції. Таким чином, оніреми, репрезентовані вище, не є онірофактами, доступними для онірокритики, а симулятивними «нульовими поняттями» без авторської інтенції до наповнення реальним (у випадку тексту – ірреальним, «опадлійським» змістом). Називаємо їх *«оніричним бестіарієм нульового порядку»*, оскільки образи становлять цінність для тексту лише у сукупності та здатності до номінації заради номінації.

Зовсім інша природа онірем-істот проявляється, коли сюжетна лінія, котру опишемо як міфопоетичну, входить у стан апропріації оніричним простором ініціаційної структури міфу. Не ставимо за доцільне обґрунтовувати взаємозв'язок фентезі як метажанру літератури із чарівною казкою, маючи на увазі їх очевидні кореляції. Саме тоді, коли сюжет «Імператора Повені» набуває морфологічних рис чарівної казки, за В. Проппом, входження в нову якість ініціаційного обряду реалізується через функцію персонажа Гімносфіста (Пйотр Шунта).

Доцільним вважаємо описати оніротопос Музею, в якому персонаж Пйотр Шунта реалізує, на нашу думку, функцію XV «із запропонованого Проппом у праці «Морфологія чарівної казки» переліку функцій дійових осіб. Герой переноситься, доставляється або приводиться до місця знаходження предмета пошуків» [142, с. 102]. Лише зауважимо, що конкретний предмет пошуку – чарівний артефакт – відсутній в оніропросторі Єшкілева. На його місці – ритуально-карнавальне програвання ролей в ініціаційній формі Витискувача, що протистоїть Напередвизначеності, яка у структурі тексту сприймається як інваріантний парафраз детермінованості, долі, лінійності тощо. Наголосимо також, що спосіб індивідуалізації Анемподеста парадоксально постмодерний, адже реалізувати триактну структуру містичної християнської ініціації можна лінійно (у тексті Анемподест – паломник до Єрусалиму), а в парадигмі метареального мислення дії героя, які визначають подальшу долю позасвідомого простору, будуть мати позитивні наслідки лише тоді, коли персонаж, проходячи своєрідний ініціаційний шлях, відмовиться від хронотипізації і створить структуру, котра нагадує імпровізацію, тобто у постмодерному ключі – ризому.

Саме у просторі Музею, де автор описує множинні фабульні елементи, ми помічаємо описи істот, котрі розглянемо як *оніричний бестіарій діахронічного порядку*. Оніроелементи, про які йтиме мова, не мають, вважаємо, езотеричного, символіко-літературного та психоаналітичного поля трактувань, а вплетені автором у тканину художнього буття лише для того, щоб верифікувати цикл історії, що реалізує себе в інтерпретації «вічного повернення» Фрідріха Ніцше як волю до влади над Напередвизначеністю і «новою деміургійністю». Таким чином, коли Гімносфіст описує «*німфейських темонів*» чи «*темонів звичайних*», автор же подає читачеві морфологію й анатомію істоти, тим самим позбавляючи модус буття Опадла статусу «абстрактної дійсності»: «Химерна зубата ящірка задирає хвіст у третій скрині. Три величезні міхури напиналися лускатими кулями на голові рептилії. Між ними стовбурчилися гострі гребені. // – Це – *Gemono vulgaris*, себто «темон звичайний» [65, с. 314].

Попри те, що простір Музею як гносеологічного поля верифікації історії позасвідомого колажу, детермінує власну ідеологію, тут також зустрічаються оніреми істот, анатомія і морфологія, а також функція яких залишається відкритою для інтерпретацій. Володимир Єшкілев дає опис фабули історичного обґрунтування біосфери Опадла: «Анемподестові довелося вислухати нудні історичні довідки й заплутані опадлійські легенди про *червоних та плямистих мантикор, рогатих та панцирних сколопендрій, гарпеадонтів, скіапод, мегалозаврів, гіпокефальних блемій, парасолькових емпузоїдів, гідральних диплодонтів і тевалоїдних скорпіонів*. Латинські й ужиткові назвиська монстрів перепліталися у цих оповідках з вердиктами отців-класифікаторів і титулами правителів та героїв, пошукачів Поточу Хорев та птахів надвечір'я» [62, с. 320]. Перелік цих істот не обмежується вищенаведеним уривком, у тексті зустрічаємо також *рейзодонтів, мартихорів, алярмічного порскача* та ін. Оніробестіарій у цьому ключі втрачає значення символічного набору структур та образів, що репрезентують фізіологічну чи духовну (метод психоаналізу) нестачу в особистості сновидця, а набуває функції історичного детермінізму. Таким чином, будь-яка анатомія істоти, що перебуває у просторі музею у формі мумії, репрезентує, на нашу думку, авторську інтенцію до хронологізації оніропростору Опадло, а тому, відкидаючи сновидіннєву природу, стає онірофактом верифікації дійсності.

Попри намагання функціональних дійових осіб тексту відійти від трактування морфології біосфери як оніро-символічної, зауважимо про логіку інтерпретації сновидіння в якості «викривленого дзеркала сублімації». Ми знаємо і з теоретичних розвідок («Середньовічна уява» Ж. Ле Гоффа) , і з літературних прикладів («Ім'я Рози» Умберто Еко), що сміхова культура Середньовіччя і бароко як певного, на нашу думку, апокаліптичного пункту риторики середніх віків, входила в поле моральної дихотомії Добра і Зла як остання сутність. У тексті «Імператора Повені» схоластика та історія сприймаються свідомістю персонажа Анемподеста вже як алюзія – тобто факти такого ж наукового опису невідомого герою твору зустрічав у фікційній, проте реальній для свідомості тексту, бароковій Україні.

Найбільше, втім, привертає увагу онірокритики істота, іменована в тексті роману *садхудзагом*. Цю метафоричну одиницю бестіарію «Імператора Повені» опишемо як *онтологічну онірему-істоту*. З позицій текстологічного аналізу межі, об'єму та функції сновиднінневого елемента, говоримо про синтез найважливіших ролей у позасвідомому тексті. Описові садхудзага приділено окремий текстовий пласт, читач перебуває в полі, ледве не сакралізованому у вже і так сакральному просторі Музею: «Лише один експонат займав простір цієї зали. Створіння, опудало якого таксидермісти для економії місця поставили дибки, перевищувало розмірами усяку земну тварину, і найбільший слон здався б непереконаливим поряд з гребінчастим велетнем. Кожен із його вісімнадцяти бивнів був довшим за чотири людські зрости. Шию монстра захищало панцирне жабо заввишки з невелику церкву. Кістяні пластини вкривали тлустий тулуб, тупорилу морду і вісім тумбоподібних ніг» [65, с. 323].

Відголоски сакрального в описах хтонічних істот – це репрезентативна, на нашу думку, парадигма в зображенні невідомих явищ, що представлена як у міфологічному дискурсі (очевидні паралелі із міфом про Рагнарьок, де хтонічними істотами, що припиняють буття богів є діти Локі та Ангброди, зокрема Йормунгард – велетенський змій), так і у релігійній традиції (образ Левіафана). Зазначимо, що міфопоетичний дискурс передбачає також і взаємозв'язок із казковою традицією. У казковій репрезентації хтонічне зло, яке герой повинен побороти, часто репрезентовано у формі змія. Хоч вказуючи на особливості садхудзага як образу, що базується на певній доісторичній формі трицератопса чи динозавра у загальному розумінні, Єшкілев відходить від прямого паралелізму з образом дракона, то функціонально «закреслююча істота» Опадла – це казковий змій. В. Пропп говорить: «Функції змія не обмежуються тим, що він пожирає або забирає дівчину, або у вигляді нечистої сили вселяється в живу і мучить її, або – у мертву і змушує її пожирати живих. Іноді він із погрозами тримає в облозі місто і вимагає собі жінку для шлюбу або для поїдання насильно, у вигляді данини. Цей мотив коротко можна назвати поборами змія. <...> Загалом справа зводиться до наступного: герой потрапляє до чужої країни, бачить, що всі люди ходять «такі

печальні», і від випадкових людей дізнається, що змії щорічно (або щомісяця і т. д.) вимагає по дівчині, і зараз настала черга царської дочки» [142, с. 219].

Утім функціонально природа змія у тексті роману Єшкілева не обґрунтована сексуально, натомість історичний підхід до експлікації сутності оніроїстоти мотивує до висновку, що *садхудзаг* – єдина онірема-істота, що засвідчує статус дійсності Опадла у структурі художньої реальності світу «Імператора Повені» як можливу для функціонування. Усі інші елементи позасвідомого бестіарію виконують функції, описані нами як симулятивні чи верифікаційні, у той час як гігантська динозавроподібна істота має ознаки деміургічного і есхатологічного. Есхатологія та історія «зацикленого» буття Опадла, перебуваючи в оніричній єдності, формують ілюзію детермінізму саме через факт наявності загрози садхудзага: «Садхудзаги з'являються рідко, і кожного разу їхня поява завершує певну добу Особливої Оборони. Навіть наші літописи визначають епохи за нападами цих чудисьок. Так, добу від загибелі Озії Першого до остаточної втрати фортець на березі Океану ми називаємо епохою Смугастого Садхудзага, тому що саме ця потвора розчавила Озію і майже досягла Картагени, руйнуючи усе на своєму шляху» [65, с. 323].

Підсумовуючи, скажемо, що роль оніреми садхудзаг у романі Володимира Єшкілева «Імператор Повені» – це своєрідна сновидна мрія про динозавра як хтонічно-есхатологічного – можливо, навіть фентезійна репрезентація постмодерної тези про «кінець історії». Функції оніробестіарію – симулятивна, верифікаційна і онтологічна знаходять в образі садхудзага найбільше втілення. Окрім того, онірема дає простір для сюжетної лінії «кінця світу» та відіграє важливу роль у кульмінаційній сцені роману – Особливій Обороні епохи Двох Садхудзагів.

Цікаво, що онірична дійсність реальності художнього світу Опадло створює карикатуризовані образи, складні для дешифрації психоаналітичної, герменевтичної та навіть міфопоетикальної. Повертаючись до образу оніроїстоти, яка в тексті виконує онтологічну роль, читачеві все-таки репрезентують уже реальне створіння, скомбіноване сновидіннєвою фантазією-рекомбінацією хтонічного Кінця, біологічно явного слона, археологічного трицератопса. Це наштовхує на думку про те, що вся оніроонтологія в «Імператорі Повені» – це не що інше, як позасвідома

конструкція-колаж, рефлексційно-компенсаторна площина для розгортання філософських та ідеологічних дискусій.

3.1.2. Онтологія «Імператора повені» як позасвідомо конструкція-колаж: оніротоп роману – пародійна репрезентація ідеологічного конфлікту та простір алюзій

У попередньому підрозділі роботи ми вже згадували, що в тексті «Імператора повені» наявні оніроелементи, котрі ми означили як *оніричний бестіарій нульового порядку*. Їх номінація досить умовна і слугує в тексті формуванню історичних засад оніротопу Опадла. Проте авторська ревізія істинності існування істот зводиться до авторитету «отців-каталогізаторів» – міфічного угруповання, про роль якого читач дізнається лише в гностико-номінативному ключі. Ситуацію розширення кількості оніроістот і збільшення їх впливу на підсвідому дійсність художнього тексту персонаж роману Гімносфіст пояснює *Німфейським феноменом*: «...їхні кольорові літографічні зображення (специфічних істот бестіарію – Б. С.) можна роздивитися у третій бічній залі нашого Музею, у розділі «Німфейський феномен». Одна з нині заборонених філософських шкіл, котру її послідовники називають «карнавалологією», а супротивники – «фестематикою», стверджує, що Німфейський феномен виник як своєрідна відповідь Абсолютного Зла на Картагенський Карнавал і є, отже, нічим іншим, як насмішницьким Антикарнавалом...» [65, с. 315].

Факт існування в позасвідомому просторі тексту Володимира Єшкілева означення, що описується формулою парадоксального емпіричного явища (феномен) із топонімічним означенням («Німфейський») наштовхує на думку про колажну структуру позасвідомої реальності й реальності Опорної в тексті «Імператора повені», а сам Німфейський феномен – авторська іронія стосовно ідеологічного конфлікту між традиціоналістами та постмодерністами, каталізатором якого вважаємо явище «Станіславівський феномен». За визначенням самого Єшкілева, це – «феномен наявності у місті Івано-Франківську (до 1939 р. –

Станіславів, у 1939–1962 рр. – Станіслав) групи письменників та художників, у творчості яких найбільш рафіновано були інстальовані цінності знакового списку українського ПМ-дискурсу (постмодерного дискурсу – Б. С.)» [44].

Визначивши «Станіславівський феномен» як явище, що реалізує себе через постмодерну естетику та риторику, повернемося до Німфейського феномену, котрий реалізує себе як філософська школа в тексті роману «Імператор повені». Засади цього угруповання – антикризовий спротив панівній ідеології «вічного повернення», основа якого – «карнавалологія». Простежуються чіткі паралелі між літературною дискусією нуль та означенням українського постмодернізму як такого. Факт входження до постколоніального літературного простору через іронію сприймався дискусивно, а найбільш знакове угруповання «Бу-Ба-Бу», що декларувало карнавалізацію дійсності, було піддане критиці за невідповідність засадам традиції української літератури. Описова структура на позначення «Німфейського феномену» як Антикарнавалу, на нашу думку, вдало пародіює фрази, наближені до «...патетики С. Андрусів на зразок: «вічний карнавал – уже не карнавал, а вічна смерть» [215, с. 10].

Про загальну інтенцію до репродуктивності оніричної свідомості деміурга Опадла свідчить також те, що магістральні топоси і артефакти Опорної Реальності реалізуються у просторі позасвідомого як сакральні, не позбавлені сенсу установки для ініціації особистості. До прикладу, п'єса «Мнемозавр» існує також і в українській дійсності художнього тексту. Під час знайомства із Анемподестом один із антагоністів роману – мандрівний актор Кінський Каштан – розповідає: «Так-от, у Тульчині три тижні тому ми ставили для весільних гостей тамтешнього підскарбія костюмовану інтермедію «Мнемозавр», що її автором був наш командор Лицедійної фіри, незрівнянний пуппенмейстер (себто лялькар) Бубоній Карпіус Пелех» [65, с. 231].

Вважаємо, що такий вияв оніричного, як змішаність свідомого і несвідомого не одиничний, а має регулярне втілення в цитатах, алюзіях тощо. До прикладу, на вході Картагенського Театру поміщено напис латиною «змішана історія», а в бароковий хронотоп XVII століття часто влітаються цитування сучасних філософських

парадигм постмодерну. Іронічно-пародійним виглядає у структурі реальності національно-визвольної війни таке втілення розриву хромотипічних законів, репрезентоване у діалозі між отаманом Приблудою та Геленою: «... мушу виконувати призначене мені долею і ясновельможним гетьманом Богданом-Зиновієм. Як напише через триста років поет:

*Але ти приблуда, і доля твоя така:
мандрувати вниз, поки тече ріка...*

– Через триста років? – зробила круглі очі Гелена. – Ви, Базилію, найглибший містик, якого я зустрічала!» [65, с. 275].

Цей факт прямого цитування без вказівки авторства (автор вірша – Юрій Андрухович – Б. С.) розриває логіко-ієрархічну структуру реальності й свідчить про постмодерністську інтенцію Володимира Єшкілева до карикатуризації факту гностичного пізнання: перевертаючи свідомість персонажа і зводячи його цитату до містичного одкровення, автор тим самим іронізує стосовно художньої стилістики тексту сучасника та репрезентативного представника постмодерного дискурсу української літератури кінця 1990-их – початку 2000-их – Юрія Андруховича.

Міксологія жанрів, цитат і алюзій саме в постмодерному ключі підводить до думки, що хронотоп «Імператора Повені» має карнавальну, в розумінні Бахтіна, структуру. Згадуємо тезу науковця про те, що карнавал як явище своєрідної народної сміхової культури мав модель «життя навиворіт», а все, що принижувалося і придушувалося у звичайному житті, на час карнавалу набуває сакрального статусу. Особливо це стосується опозиції «духовне-тілесне». Карнавальне дійство у всіх його проявах звернено до людської тілесності, за М. Бахтіним [13].

Це підтверджує текстуальна означеність Картагенського Карнавалу в тексті Єшкілева як позасвідомої конструкції – він виконує в тексті не тільки сублімаційну форму очищення і катарсису (топос Потоку Хорэф), а й входить в онтологію тексту як першопоштовх до очисних дій в Опорній Реальності, якою автор спекулює в оніричному ключі – синхронність подій роману все-таки відходить від юнгіанської ідеї синхроністичності як асинхронного об'єднуючого каузального принципу. Більше того, характеристики карнавальної структури в Єшкілева, на нашу думку, –

це осмислена інтенція до пародіювання літературознавчого концепту Бахтіна. Гімносолог як герменевт священних текстів розповідає Анемподестові про структуру Картагенського карнавалу: «Послухай, що тут було вирізьблено, на цій стелі, триста двадцять п'ять років тому мовою Вічної Візантії: *Карнавал – перевернений світ. // Карнавал не знає розбіжностей між акторами // і глядачами. В Карнавалі всі учасники активні. // Закони, заборони, обмеження, ієрархії і пов'язані з ними страх, пієтет, етикет на час Карнавалу // втрачають своє значення. // Карнавал єднає, примножує, лущить священне // з буденним, високе з низьким, велике // з малим, добро із звичайним злом...*» [65, с. 300].

Порівняємо цей текст із дескрипцією диференційних ознак карнавальної культури Бахтіна: «Карнавал не знає поділу на виконавців і глядачів. Він не знає рампи навіть в зародковій її формі. Рампа зруйнувала б карнавал (як і навпаки: знищення рампи зруйнувало б театральне видовище). Карнавал не спостерігають, – у ньому живуть, і живуть усі, тому що по ідеї своїй він всенародний. Поки карнавал відбувається, ні для кого немає іншого життя, крім карнавального. Від нього нікуди піти, бо карнавал не знає просторових кордонів. Під час карнавалу можна жити тільки за його законами, тобто за законами карнавальної свободи. Карнавал носить вселенський характер, це особливий стан усього світу, його відродження і оновлення, до якого всі причетні» [13, с. 221]. Бачимо, щонайменше пряме цитування літературознавчого тексту, виведене автором у форму сакрального. Перевернута структура оніричної дійсності, яка в рамках ідентичності колажує наукове дослідження, виводячи його гротесково-тілесне втілення в апокрифічну форму, наштовхує на думку про кітчевий характер оніротопу Опадла у структурі тексту «Імператора повені».

Як зазначає Тамара Гундорова: «У культурі нового часу кітч стає рецептивною проблемою і пов'язується з питанням цінності – той чи інший твір ототожнюється з кітчем залежно від естетики твору і смаків реципієнта. У цілому, кітч проявляє і формує соціальне несвідоме і є своєюрідним стилем (чи анти-стилем) культури, яка сформувалася на основі дисгармонії елітарної та популярної свідомостей» [56, с. 6].

Доцільним вбачаємо продовжити думку про те, що художнє буття «Імператора повені» – це позасвідомо конструкція-колаж, у якому карнавалізація та метакарнавалізація (перевернутість самого літературознавчого підходу, алюзії, цитати, змішаність хронотопу) є симптоматичними продовженнями ідеологічного конфлікту початку 2000-их років про мету, ідеї та засади літератури як фактора впливу на соціальну несвідомість. І в цьому контексті антонімічні в ідеологічному плані світи та індивідуально-авторські візії стосовно онтології, психології персонажів, реальності, канонізації, міфологізації та деміфологізації у творах Єшкілева, Жураківського та Процюка становлять опозицію, в якій ідеологічно-мистецький конфлікт у випадку «Імператора повені» декларує себе як такий, що не потребує апологетики, а сміховий складник, синонімічний до роботи оніричної фантазії, слугує засобом утвердження ідеології Вічного Карнавалу. Славою Жижек у книжці «Піднесений об'єкт ідеології», аналізуючи діалог сміхової та серйозної культур у романі Умберто Еко «Ім'я Троянди», говорить: «Панівна ідеологія не передбачає серйозного або буквального ставлення до себе. Можливо, найбільшу небезпеку для тоталітаризму становлять люди, що наслідують ідеологію буквально: навіть в романі Еко бідний старий Хорхе – утілення догматичної віри, яка не знає сміху, – виступає скоріше трагічною постаттю: старий пережиток минулого, що змахує на живого мерця, він безумовно не є персоною, здатною уособлювати існуючу соціальну або політичну владу» [69, с. 17].

Тобто оніротоп «Опадла» як репрезентативна структура формує особливий кітчевий тип соціального несвідомого не лише в контексті літератури, а своєрідна цензурованість образу Анемподеста є репрезентативною формою легітимізації свідомості постмодерної людини як емпіричної істини.

3.2. Оніричний простір прози Андрія Жураківського: відхід від архетипів колективного позасвідомого і симулятивна реальність як принцип існування художньої дійсності

3.2.1. Типологія позасвідомих явищ у тексті «Сателітів»: спроба диференційного аналізу

У контексті оніричного аналізу актуальним постає розгляд прози Андрія Жураківського як об'єкта онірокритики, що стосується метафізичних та трансперсональних аспектів сновидінневих пластів сучасної української літератури. Зокрема, важливим є питання природи оніротопу тексту «Сателіти» – яким чином визначаємо примат галюциногенного чи оніричного.

Важливим для дослідження є встановлення особливостей оніричного простору тексту Андрія Жураківського «Сателіти», його класифікація залежно від типу текстового позасвідомого та його функції. Варто окреслити принципову різницю між такими видами пасивної уяви, як сновидіння, галюцинації, марення і мрії у літературному тексті.

Психофізіологія трактує сновидіння як одну із мимовільних пасивних форм уяви, що акумулює життєвий досвід і творчо комбінує його, у той час коли галюцинації відокремлені від безпосередньої емпірії і мають причиною переважно певну девіацію. Мрії ж, навпаки, вважаються цілком нормальним фізичним станом – фантазією, пов'язаною із певним бажанням [96, с. 289-310].

Основною рисою будь-якого марення є гіпертрофія ідей. Уявлення під час марень неоднорідно акумулюються, утворюють хаотичний колаж, змінюються із запаморочливою швидкістю, так що увага не в змозі оволодіти жодним із них та зосередитися на ньому. Кожне відчуття перебільшується, а почуття (любов і ненависть, радість і туга, пиха і рідше приниження) гіперболізуються і доводяться до крайньої межі.

Марення вкривають мозок пеленою візуального божевілля, через що сновида виглядає розгубленим із кута зору незалежного спостерігача. Такий стан досягається

за кілька хвилин і може тривати декілька днів. Точні механізми порушення мозкової діяльності **поки що невідомі** вченим, однак навіть за найскладнішої стадії марення в людини простежуються раціональні проміжки мозкових активностей із нормальним сприйняттям дійсності, послідовним мисленням, після чого суб'єкт знову може зануритися у свій неіснуючий світ.

В основі марення лежить чимало причин: «висока температура, зловживання алкоголем, наркотичними речовинами, черепно-мозкові травми. Інколи марення розвивається внаслідок отруєння певними препаратами, наприклад, симетидіном, який використовують для лікування виразки, або кортикостероїдами, що застосовуються при запальних процесах. Маячний синдром може розвиватися і за складних захворювань, таких як апендицит, епілепсія, діабет, серцеві захворювання чи інсульт». [209, с. 146]

Поширеним чинником, що призводить до стану марення, є зловживання алкоголем. Воно спричинює низку психічних розладів, зокрема білу гарячку та алкогольний галюциноз. Алкогольне марення виникає навіть після короткочасного пияцтва, але на відміну від білої гарячки не супроводжується галюцинаціями. «Таких хворих переслідують нав'язливі думки. Найчастіше це марення підозрілості, переслідування, ревнощів. П'яниці, наприклад, здається, що проти нього влаштовано змову. Він не бачить виходу із ситуації, що склалася, може покінчити життя самогубством» [147, с. 45].

Цікавим аспектом розгляду є можливість простежити вплив психотропних речовин на персонажа. Термін «психотропний» використовується як синонім терміна «психодислептичний». Такі речовини здатні змінити психологію людини і вплинути на розумову діяльність. Їх отримують або з певних рослин, або в результаті хімічного синтезу. Психолог Ж. Деле виділив три основні групи психотропних засобів:

- заспокійливі (снодійне, барбітурати і транквілізатори), чимало з яких широко застосовуються в сучасній психіатричній практиці;
- психічні стимулятори (аміни) – засоби, що поліпшують настрій;
- галюциногени – засоби, що призводять до психічних порушень.

Остання група отримала значне розповсюдження «у так званому» суспільстві споживання: ЛСД, псилоцибін, гармін і мескалін. На відміну від першої групи, галюциногени не викликають фізіологічної залежності, тобто їх легітимізація у формі художньої дійсності як ризоми у тексті Андрія Жураківського – це не виклик моралі, а послідовна прогностична візія майбутнього, коли розмитий характер реальності стає закономірним.

Дифузійність оніричних елементів у тексті «Сателіти» Андрія Жураківського детермінована самою природою оніричного і галюцинаторного – візії, марення та сновидіння героя викликані дією футуристичного препарату «Енаврил М», який по своєму конститує метареальність. Уже на початку книжки головний герой – Орцо, приймає дві таблетки і опиняється у віртуальному онірично-галюцинаторному хронотопі. «Наступної миті він смикнувся і заснув. Йому видалося, що він лежить на животі впоперек двоспального ліжка в незнайомій кімнаті та їсть із тарілки заморожені ягоди, читаючи книгу. Біля нього на тумбі стояв вимкнений антикварний телевізор «Електрон», на якому стояла синя настільна лампа, така ж старовинна. Уві сні Орцо усвідомив, що потрапив у минуле» [73, с. 209].

Цей галюциногенний поворот свідомості персонажа і входження його у структуру гіперреального трактуємо як оніротопну особливість розриву часово-просторових характеристик художньої дійсності. Орцо, перебуваючи у ситуації прогностичного, машинізованого майбутнього, приймає галюциногенний тригер, розчиняючись у свідомості людини, вочевидь, ХХ століття. Такий поворот за допомогою галюциногенно-оніричного важливий для художнього тексту, і його роль – сюжетотворча.

Припускаємо, що оніротоп тексту «Сателіти» Жураківського – це простір ідеологічної гри з позасвідомим, яке конструє особливу модель «суспільства споживання». До прикладу, перебуваючи у стані замкненого простору, Орцо викликає віртуального помічника, для того аби в тому числі задовольнити лібідозні фантазмічні бажання. Натомість у наступному розділі тексту: «Орцо згорнув союзника і задумався. Йому раптом стало бридко і соромно. Нестерпно соромно за себе самого, за друзів, колег, за рідних і близьких, котрі виявилися зовсім не

близькими» [70, с. 208]. Закономірним постає питання: звідки у художній реальності тексту цензура фантазій стосовно об'єкта виконання? Адже у структурі тексту віртуальний помічник Інга не формує фабульних структур; отже, ця вказівка може бути трактована як ідеологічна. Славою Жижек пише, що «якщо ми стикаємося в реальності з об'єктом, що володіє всіма властивостями фантазматичного об'єкта бажання, ми тим не менше неминуче відчуваємо певне розчарування» [69, с. 47].

Таким чином, функція галюциногену «Енаврил М» у художньому світі «Сателітів» – протистояти репресивній ідеології реальності майбутнього, відчуженості та загалом вивільнити екзистенційний потенціал Орцо як людини, яка бунтує. У творі Жураківського виділяємо такі типи позасвідомих оніротопів: оніротопи входження, що для персонажа відповідають на запит індивідуалізації та сепарації (галюциногенні), оніротопи вивільнення та симуляції (міфопоетичні і трансперсональні), оніротопи онтології, що формують художню дійсність (власне оніричні). Про роль цих груп оніропростору тексту Жураківського та їх функціональні особливості у структурі тексту мова йтиме у наступному підрозділі.

3.2.2. Дифузія оніричного та параноїдально-галюцинаторного у тексті

Андрія Жураківського – матрична свідомість і симуляції трансперсональності

На домінуючу роль позасвідомих факторів у тексті «Сателітів» вказує ще у передмові до видання 2003 року Юрій Андрухович: «... перенасичений візіями й алюзіями і підкреслено люїсо-керролівський (а подекуди квентіно-тарантінівський) і надзвичайно дотепний на мікрорівні текст «Сателітів» на макрорівні виявляється багатосерійною і багат шаровою, розгорнутою до вражаючих парапсихологічною достовірністю деталей хронікою передсмертної галюцинації головного героя...» [73, с. 199].

Переміщення у хронотопах, один із яких виконує функцію онтологічного базису, а інший – надбудови (врешті вони утворюють опозицію реального і віртуального) за допомогою триггера у формі таблетки наштовхує на порівняння із популярним у масовій культурі початку 2000-их років концептом «Матриці»,

репрезентованим у кінокартині Братів Вачовські. Суть «Матриці» в опозиції реальності та симуляції реальності у формі запрограмованого сну. Обходячи концепцію Бодріяра про симулякри, Славой Жижек з цього приводу зазначає: «Вибір між червоною і синьою таблеткою – насправді не вибір між ілюзією та реальністю. Звичайно, Матриця – це машина фікцій, але це вигадки, які структурують нашу реальність. Якщо ви приберете з неї символічні регуляторні фікції, ви втратите саму реальність. [...] Що таке третя таблетка? Безумовно, не якась трансцендентна таблетка, яка створює підроблений фаст-фуд, релігійний досвід, але таблетка, яка дозволила б мені сприймати не реальність поза ілюзією, а реальність в самій ілюзії» [70].

Вважаємо таку референцію на популярний культурний масовий продукт об'єктивно зумовленою в літературознавчому ключі дискурсу постмодернізму в українській літературі – трансперсональні інтенції особистості головного героя Орцо вплетені у матрицю побудови фікційних реальностей, котру охарактеризуємо як онейроїдно-параноїдальну, а в подальшому простежимо ознаки трансперсональності, перехідної фази між міфологічною та сучасною свідомістю.

Прикметно, що побудова галюцинаторного у Жураківського відбувається аглютинативно: нагромаджуючи культурний досвід, він повторює сюжетні перипетії Керрола в оніричному просторі, вганяючи героя ще далі у сюрреалістичні марення, які мисляться цілком реальними. Така подвійна матриця позасвідомого і породжує вже згадану нами дифузію, що базується, очевидно, на культурологічному ґрунті.

Проте варто звернути увагу на саму природу явищ у тексті: Орцо постійно відчуває відкинутість і відстороненість стосовно інших персонажів оніричного хронотопу, він ставить під сумнів об'єктивне існування цього виміру, розуміючи, що перебуває в окресленому символічному колажі, викликаному «Енавриллом М», та відчуває тиск інших персонажів, у+решті зриваючись: «...чи не надто це все нагадує Керрола? Чому? У цьому всьому мені вбачається якась гігантська бридка містифікація! Я прожив своє життя достойно і, мабуть, не для того, щоб ставати жертвою ідіотських розіграшів, чи не так? Я вимагаю хоч якихось пояснень, кінець кінцем!

– Люїс Керрол – тема твоєї дисертації, – лаконічно нагадав Бородатий». [73, с. 222].

Враховуючи все, можемо зробити припущення про багаторівневність позасвідомої онтології тексту «Сателітів». На першому рівні, поштовхом до створення якого слугувала таблетка «Енаврилу», герой перебуває в кімнаті, що нагадує йому минуле (класифікуємо цей рівень як власне сновидіння, що сконструйовано на матеріалі емпірії персонажа). На другий рівень герой переходить, потрапляючи через загадкову драбину у «Стару Кав'ярню», де з ним і відбуваються ремінісценції з «Аліси в Країні Див» Люїса Керрола. Проте якщо перший рівень має точну окресленість, то другий, хоч і побудований на життєвому досвіді персонажа, усе ж викликає сумніви стосовно походження. Припускаємо, що Орцо не галюцинує, а псевдогалюцинує, адже: «Псевдогалюцинація – розлад сприйняття у вигляді відчуттів і образів, що мимовільно виникають без реального подразника (об'єкта), що відрізняються від галюцинацій відсутністю у хворого відчуття об'єктивної реальності цих образів» [147, с. 451].

Якщо на першому рівні поштовхом слугувало снодійне/психотропне, то на другому такого триггера (реального подразника) у тексті не бачимо. Це наштовхує на думку про стилістику параноїдно-галюцинаторного бачення (синдром Кандинського-Клерамбо). У подальшому текст усе більше руйнується на рівні структури і на рівні деконструкції персонажа – наприкінці другого рівня Орцо перевтілюється в дівчинку-підлітка, а це настільки шокує, що він непритомніє, потрапляючи у ще один оніричний простір.

Третій рівень оніричного в тексті Жураківського спостерігаємо після реалізації головним героєм зміни своєї статі. Його інша іпостась (Ліна) теж поринає в галюциногенні виміри за допомогою сакральних ритуалів та їжі. Цей рівень, де герой повністю розчиняється у свідомості іншого персонажа, дематеріалізується взагалі будь-яке поняття власного «Я», ми схильні характеризувати як «архетиповий рівень сновидіння». На потойбічність також указують численні переходи і двері, очевидно, «...структури, завдяки яким можливі ритуали переходу. Перспектива потойбічного світу починається біля його вхідних брам, вхід у які означає ініціацію.

Перед входженням кожен повинен прийняти дволику природу Януса, і тоді все, що зустрінеться всередині, буде володіти подвійним змістом, буде герменевтичним, метафоричним» [216].

Герой входить у структуру потойбіччя за допомогою сакрального ініціального обряду – відбувається ритуальний прийом їжі (спершу коктейль «DECISIONS», потім Чарівна Солонина) та коїтус із явною церемоніальною семантикою (одягнення перстень). Про останній варто говорити навіть знаючи навмисну авторську алузію на «Володаря Перстенів» із цитуванням напису на Перстені Всеvladi однією із героїнь: «...ash nazg durbatuluk, ash nazg gimbatul, ash nazg thrakatuluk, agh burzum ishi krimpatul, – прошепотіла Юлія їй у вухо» [73, с. 228-229].

Входження до потойбічного простору за допомогою ритуальних дій та обрядів наштовхує на можливість розгляду третього рівня оніричного в тексті «Сателітів» у контексті міфопоетики, адже йдеться про явний ініціативний мотив. По суті, ініціація становить якусь травматичну подію, котра повинна змінити внутрішній світ посвяченого у потрібну сторону. Як травматична подія, вона обов'язково мусить бути вкладена у структуру сновидіння – відомо, наприклад, що у сновидіннях часто з'являється повторюваний мотив отриманої психологічної травми. Точніше, реальна ініціація не вплітається у форму, а утворює сновидіння. З позицій художнього тексту сновидіння-ініціація породжує новий виток подорожі героя, фабульну структуру ірреального іншого порядку, а також виконує функцію композиційного прийому-перебудови як наративу, так і героя по своїй суті.

Розглянемо Чарівну Солонину як оніричний елемент, що ілюструє перехід другого рівня, коли Орцо перетворюється на Ліну – Королеву Ріки. Таким чином, текст підводить до сакралізації образу головного героя в іншій формі та статусі: «Під другим куполом виявився добрячий шматок сала по-угорськи, просякненого паприкою, чорний хліб і пиво. Ніж, виделка і серветка. Аркуш, складений удвоє. // – Це Чарівна Солонина, – мовила Строта. – Скуштуй і випий, прочитай Інструкцію і помісти туди паростки-головки. Ті, що вже заокруглились і стали рожевими. Поспішайте, ваша величносте. Нас чекає Канатна Дорога. Подивитесь краєвиди»

[73, с. 231]. Прослідковується також архаїчний зв'язок сновидінь зі світом предків і світом божеств, що робить їх надзвичайно зручним засобом для санкціонованого «згори» підтвердження автентичності постанов та претензій на володіння владними повноваженнями. Ліна в тексті «Сателітів» завдяки входженню у простір ритуальних санкцій отримує новий статус у структурі роману, а отже сновидіннєвий пласт третього рівня виконує також своєрідну логіко-структуруючу функцію сюжету. Варто також звернути увагу на забування героєм своєї попередньої суті впродовж подорожей рікою (вочевидь, алюзією на міфологічну Лету). Як зауважує Джон Гілман: «Усі питання згадування і забуття можна переглянути з погляду архетипу Лети, що, як ви знаєте, є одним з елементів орфічної структури: сновидіння, сон, смерть і забуття. У романтизмі Лета дійсно грала поетичну роль, але вона також виявилася важливим елементом розвитку глибинної психології. Глибинна психологія почалася з досліджень Фройдом забутого (в істерії), а також помилок і провалів у свідомості, і властивої йому легкої забудькуватості Юнг рухався в тому ж напрямку, коли досліджував неуважність в експериментах з асоціаціями, а також коли звернувся у своєму дослідженні культури до колективних забутих областей психології (гностицизм, алхімія, міфологія). Слідкуючи за Летою, вони обидва прийшли в потойбічний світ» [216].

Подальші трансформації героя і наратора (від гетеродієгетичного до гомодієгетичного), а також статі та локацій скоріше можна охарактеризувати як процес трансмогрифікаційний – тобто такого роду трансформації відбуваються хаотично та максимально гротесково (чого вартий лише образ гуцулів-циклопів – у тексті «гоцули»)). Рівень абсурдності тексту росте і досягає кульмінації після проходження своєрідної нірвани-локації масової культури – магічного Уругваю, де переплетені образи-персонажі бразильських телесеріалів, зірки телешоу, відомі музиканти 2000-их тощо. Після цього текст стає абсолютно деструктивним, радше перетворюючись на характерний для постмодерну метанаратив.

Онірничні елементи в тексті Андрія Жураківського «Сателіти» формують особливий суб-рівень розуміння і трактування, водночас утворюючи самотійну, щонайменше триактну вертепну структуру на макрорівні та матрицю символічних

сновидінневих та архетипових знаків на мікрорівні. Важливо також указати на дифузійність галюциногенно-параноїдного та оніричного, зумовлену своєрідним психотропним тригером (таблетка «Енаврил М»).

3.2.3. Оніротоп «Сателітів» як локус постмодерної симуляції: авторські алюзії, цитування та ремінісценції поп-культурної Америки

Сюжетні ходи «Сателітів» автор націлено римує із «Алісою в Країні Див» Льюїса Керрола. Герой, марячи, прямує драбиною до центру землі, де знаходить персонажів Кроля та Білого (очевидний авторський напіврозклад Керролівського «Білого Кролика») у локусі, окресленому як «Стара Кав'ярня». Персонаж сам усвідомлює своє потрапляння у культурно-символічний парадокс і намагається його детермінувати. Проте сновидіння Жураківського не вписано в якусь конкретну рамку, як у Керрола. Як зазначає дослідник літератури абсурду Євген Ключев: «Головна особливість керролівських снів [...] в тому, що цим сном поставлені немислимо жорсткі рамки. Справді, сон з «Аліси в Країні Див» вписаний у карткову партію, сон з «Аліси в Задзеркаллі» – у партію шахову. До речі, «вганяти» ефемерність сну в чітку структуру є і взагалі улюблений прийом Керролла: в уже проаналізованому нами «Полюванні на Снарка» письменник саме так чинить зі «Сном Баррістера», уписуючи його в канон судової процедури»[88, с. 69].

І в «Країні Див», і в «Задзеркаллі» Керрола використано мотив сну як особливий спосіб організації світу казки. І в тій, і в тій історії сон «вмикається» не відразу, залишаючи місце для цілком реального, а то й реалістичного зачину. У «Сателітах» реальність охарактеризуємо як локус постмодерної симуляції, адже футуристичні візії Орцо на початку тексту (до прийому таблетки «Енаврил-М») радше слугують простором симулякрів, ніж феноменів реальності. Як зауважує Н. Демурова: «Сон» (мрія, гра, гра уяви, творчість) виступає в обох казках про Алісу як найважливіший формально-змістовний момент, по-своєму моделює самий світ казки. Для просторово-часових відносин у казках Керролла принципове значення мають саме складні взаємини «сну» (тобто світу, створе

ного уявою) і реальності. У «Країні Див», як говорилося вище, «сон» є не тільки основним, але і єдиним способом організації казкового простору і часу. У реальний, реалістичний час зачину і кінцівки (що належить, власне, до пробудження самої Аліси, але не до «сну» її сестри) вторгається казковий час «сну», розриває «біографічну», лінійну послідовність перебігу часу. Скільки (хвилин? годин?) проспала Аліса, уткнувшись головою в коліна сестри, ми не знаємо; та, власне, це і не має значення, бо час сну, а отже, і час казки ніяк не співвідносяться з реальним, «біографічним» часом» [60, с. 96]. Орцо із «Сателітів» не розділяє біографічний та ірреальний час, переміщаючись із хронотопу в оніротоп, заміщаючи таким чином саме визначення реальності художнього твору.

Інтертекстуальний поворот до Керрола в тексті Жураківського є органічним, адже саме Керрол пропонує візуально яскравий, подекуди токсичний оніричний простір, наповнений нонсенсом та абсурдом. Це цілком виправдовує структуру тексту і психотропний триггер у формі таблетки. Органічним є включення подальших мандрів героя в оніричну структуру на іншому рівні позасвідомого, як стверджує Гроф: «Наступний рівень психоделічних переживань – психодинамічний або біографічний. Він включає комплекс емоційно значущих спогадів із різних періодів життя індивіда, що знову проживаються, і символічні переживання, які можна розшифрувати як варіації або рекомбінації біографічних елементів – схожі з образами сновидінь, що їх описують психоаналітики» [51, с. 67].

Хронотоп «Сателітів» в експозиції повниться, за визначенням Бодріяра, симулякрами третього порядку – симулякрами симуляції, заснованими на інформації, моделі, кібернетичній грі, – тотальною операційністю, гіперреальністю, прагненням до тотального контролю [25, с. 175]. Віртуальні союзники, технологізовані саркофаги та відчуття технократичної утопії передують цілому ряду трансформацій і трансмогрифікацій головного героя, який у підсумку опиняється у стані альтернативних свідомостей: Орцо, Ліна тощо. У подорожі до «Чарівного Уругваю» оніричний дискурс прози Андрія Жураківського демонструє аглютинацію поп-культурних та постмодерних маркерів у сновидінневому ключі, таким чином деконструюючи саму особистість героя: «На мені була біла сорочка, що приємно

облягала тіло і дребезжала, тріпотала на ньому. Звісно, від вітру. Дзеркала не було, тому я не мав змоги перевірити, чи в своєму я тілі. Принаймні руки, здається, були моїми.

– Я теж в іншому тілі? – запитав я, – у чиєму?

– У бекхевомому, – відказала наталія орейро.

– У честерфілдовому, – сміявся я. – Ха-ха!

– У тімберлейковому, – сміялася увіслід орейро. – Ха-ха!» [73, с. 249].

Цей момент трансферу свідомості персонажа, що відбувається в оніричному просторі «Сателітів», виразно підкреслює функціонування сновидінневих пластів як постаменту для побудови постмодерних конструкцій. Згадки популярних культурних діячів, таких, як Девід Бекхем, Джастін Тімберлейк, Сара Джесіка Паркер, Арнольд Шварценегер чи Наталі Орейро, не вплетені у сюжетну канву. Скажемо більше, такі референції на реально існуючих сучасників автора в контексті подорожі-сакралізації та ініціації, обрамленої магією та персонажами фентезі, на кшталт ельфів, мають вигляд кітчю.

Можемо впевнено сказати, що оніричний текст Жураківського третього рівня – це простір розгортання постмодерної симуляції, так як стилістично і сюжетно він не виконує жодних функцій, окрім гри заради гри. Доречно навести цитату Б. Борисова: «У світ симулякрів необхідно занурюватися як у сон та існувати в ньому «за правилами» сновидінь, тобто лише споживаючи симулякри і переживаючи як «псевдо-справжність». І цей параметр «розширення буття» людини-людства за рахунок сфери споживаної цією людиною ілюзії, фундаментально характеризує ситуацію постмодерну» [27, с. 56].

Прикметно, що побудова галюцинаторного в Жураківського відбувається аглютинативно: нагромаджуючи культурний досвід, він повторює сюжетні перипетії Керрола в оніричному просторі, вганяючи героя ще далі у сюрреалістичні марення, які мисляться цілком реальними. Така подвійна матриця позасвідомого і породжує вже згадану нами дифузію, що базується, очевидно, на культурологічному ґрунті. До прикладу, у трансформованій галюциногенною уявою Каліфорнії спостерігаємо наступну сцену: «Група заграла пісню *After Dark*, і Юлія в невідомому шкіряному

сарафані з живим пітоном на шиї видерлася на стіл серед ковбоїв, під світлом прожекторів, над їх головами» [73, с. 254]. Цей фрагмент є ремінісценцією танцю Сальми Гаек із кінострічки Квентіна Тарантіно «Від заходу до світанку», а подальше розгортання оніричного сюжету аналогічно підводить читача до історії стрічки, де бар повниться вампірами. Автор посеред цього практично прямого цитування також додає політико-сатиричну алюзію («Юлю, не вступай з ними в коаліцію»), збільшуючи індекс постмодерного цитування в оніричному тексті.

Підкреслимо, що таке наповнення алюзіями та інтертекстами літературними, поп-культурними тощо стає можливим саме завдяки оніричній природі хронотопу «Сателітів», де нагромадження образів повсякденної свідомості, архетипних образів та культурологічних маркерів різних рівнів відбувається синкретично, руйнуючи сюжетну структуру та створюючи нову фабулу, щоразу наче переміщаючись із сновидіння у сновидіння. Саме таку конституюючу роль виконують постмодерні оніричні цитування Жураківського – створення нової, доповненої реальності, де комбінування інтертекстів українських народних пісень, мови Мордору із творів Дж. Р. Р. Толкіна та перечислення іконічних фігур початку 2000-их (включно із акторами серіалу «Район Беверлі-Гілз») сприймається легітимно.

Цілком логічною видається у структурі симулятивної реальності побудова оніремної бази «Сателітів» довкола американської популярної культури, політики та літератури, навіть стилю життя. Наведемо цитату Ж. Бодрієра: «Америка – не сон, не реальність, Америка – гіперреальність. Вона гіперреальна, оскільки являє собою утопію, яка з самого початку переживалася як втілена. Все тут реально, прагматично і в той же час все занурює вас у мрію. Можливо, істина Америки може відкритися тільки європейцеві, оскільки він один в змозі знайти тут досконалий симулякр... » [23, с. 94]. Навіть сакральний вимір оніротопу Жураківського – магічний Уругвай – це збірник постмодерних відтворень американської популярної культури як гіперреальної, такої, що формує порожні сенси, які легко підлаштовуються під будь-яку матрицю сприйняття.

Стилістично американські пасажи в оніросфері Андрія Жураківського, а також його загравання із найбільш яскравим класичним автором галюциногенно-казкового

дискурсу Льюїсом Керолом вирізняють тексти автора з-поміж конструктору, до прикладу, постмодерністів «станіславівського феномену» і водночас зближають світоглядно із американськими стилістичними оммажами Юрія Андруховича та Юрія Іздрика. Той факт, що оніропростір формує особливу форму імітації, у художньому просторі «Сателітів», на відміну від жанрово визначеного фентезі, де оніротоп створює особливий, паралельний хронотоп, підкреслює яскравий постмодерністський погляд автора на побудову художніх світів, де кожен семантичний поворот або позбавлений значення, або його значення саме по собі не має жодної цінності для героя.

Тобто, Орцо знаходиться у полоні текстових симулякрів, що реалізовані у художньому тексті у формі оніричної мандрівки-ініціації, повернення до міфологізованої, синкретичної свідомості. Б. П. Борисов пише: «Людство в своїй історії фундаментально одного разу вже потрапляло своєю свідомістю в «полон симулякрів». Це один раз пов'язане головним чином із часами міфологічних ілюзій, обумовлених розширенням сфери людського чуттєвого досвіду за допомогою введення в його склад образів галюцинацій і сновидінь, гострим неприйняттям самосвідомим життям своєї смертності і безпорадності в природному середовищі» [27, с. 55]. Дійсно, симулятивна за своєю природою онірична подорож до Магічного Уругваю та видозміненої Каліфорнії відбувається саме тоді, коли головний герой «Сателітів» перебуває у стані екзистенційної катастрофи – усвідомлює свою приреченість на смерть у саркофазі, після чого повертається до міфологізованих образів та уявлень, аби захистити простір особистості від вторгнення мортідозного.

Сновидіннєва симуляція-колаж вочевидь відповідає авторовому замислові, оскільки серед численних алюзій на американську кінокультуру читач знаходить і посилення на Девіда Лінча з його програмовим фільмом «Малголенд Драйв»: «Вона вийшла на залиту сонячним світлом вулицю Лос-Анджелеса й пішла навмання. Через кілька хвилин біля неї зупинилося таксі. Відчинилися задні дверцята, і звідти визирнула Камілла.

– Сідай, – мовила вона. – Не час клеїти такі образи. Це був невеликий розіграш. Треба рушати далі. Діана сіла в таксі.

- Куди? – запитав водій.
- Малхолланд Драйв» [73, с. 257].

З усіх можливих кінематографічних висловлювань-головоломок Жураківський обирає саме «Малголланд Драйв» як основну базу референцій, що відбуваються у сновидіннєвій Каліфорнії – від гомоеротичної лінії любові Юлії та Ліни до карикатуризації персонажів, простору та самого втілення сновидіння, як це і було у кінострічці Девіда Лінча. Гротесковий характер оповіді лише пришвидшує розрив логічних, часопросторових та сюжетно-фабульних зв'язків оніротопу, підкреслюючи його гіперреальну природу та колажеву конструкцію. До монтажного принципу зображення дійсності залучені також всеможливі пародії та інтертекстуальні мовні ігри із назвами та наративом розділів. Трансформації Орцо в Ліну, а тоді – в безособове тіло, яке можна обрати із галереї поп-ідолів 2000-их років, спочатку не впливають на оповідь, а тоді переводять її спершу з гетеродієгетичної в гомодієгетичну, а відтак і змінюють суб'єкта дії із чоловіка на жінку.

Таким чином, фантастична свого часу ідея множинності світів вплинула на появу літератури, у якій можливі не тільки традиційний вихід у світ мрії, далеких подорожей, але і глибокі занурення у власні сні. Цей новий вид екстремальних подорожей дав можливість сучасній літературі створити паралельні образні варіанти історії, пов'язані зі сновидіннями, з грою міфологічними сюжетами. Подорожі персонажів в інших вимірах, часах і просторах, що здійснюються ними уві сні, нерідко поєднуються з «подорожами» по різноманітних текстах світової культури з перетином неоднакових оповідних пластів (лірично-серйозного і пародійного). Автор грає точками зору, штампами і мовними кліше.

Фрагментарність, дифузійний характер оніростилю та його зануреність у постмодерну культуру із дефрагментованістю, декомпозицією та деконструкцією звичних літературних алгоритмів навіть у «Сателітах» дає змогу говорити про особливу оніропарадигму мислення Андрія Жураківського, адже, як зазначає Наталія Шитакова: «Вивчення онейросфери художнього світу передбачає дослідження сновидінь не просто як набору окремих явищ, але як феномена творчої

свідомості, що володіє своєю унікальною специфікою, структурою, набором функцій, просторово-часовими характеристиками, пов'язаного з філософсько-етичними поглядами художників» [223, с. 221].

Стиль тексту автора детермінує глибше вивчення психоаналітично-літературознавчого інструментарію дослідження онірокритики, із залученням досвіду трансперсональної психології С. Грофа, зокрема його тези про матричну свідомість та кризові стани онтопсихології. Репрезентований у «Сателітах» оніротоп створює окрему систему всередині простору художнього мислення автора і головного героя, яка своєю дифузійністю та галюцинаторно-параноїдальним характером декларує особливий статус позасвідомих явищ не тільки у тексті, а й у художньому методі, психології автора Андрія Жураківського.

Світоглядні координати прози Володимира Єшкілева, що перебувають у рамках метареалістичного дискурсу літератури, визначають особливу функціональну оніричну структуру, притаманну текстам жанру фентезі та фантастики. Проаналізувавши стилістичні особливості роману «Імператор повені», можна сформулювати основні принципи авторського світо-, персонажо- та текстотворення, які не виходять за межі постмодерного дискурсу сучасної української літератури.

Єшкілевський пародійно-іронічний характер наративу, намагання постійно перебувати текстово в актуальній площині, карикатуризація та кітчевість, псевдоісторичний та альтернативно-історичний контексти створюють специфічну форму оніротопу, який подекуди замінює власне хронотоп і співіснує із ним, утворюючи паралелізм текстового буття. Опadlo та Матня як опозиції реального та ірреального, сновидіннєвого і пробудженого формують фабульний, текстовий, сюжетні рівні «Імператора повені».

Сновидіннєвий простір Єшкілева в тексті компонує поле розгортання постмодерної гри, симулятивне буття, у якому переплітаються у гротесковій формі вульгарне і піднесене, реальне та вигадане, історія та квазіісторія. Карнавалізація та гіперболізація середньовічних стигм відбувається у характерній формі сновидіння, адже оніричний дискурс дозволяє стерти соціальні, релігійні та статусні розбіжності і розчинити часопросторові єдності в тотальному балагані.

Внутрішня структура оніротопу «Імператора повені» – складна, ієрархічно упорядкована система онірем першого, другого і третього порядків. Окреме місце у схемі легітимізації оніричного простору як реального посідають міфопоетико-фентезійні, що оформлені у вигляді бестіарію, котрий побутує у просторі Опадла як репрезентант ідентичності створеного книжковим деміургом світу. Прикметно також, що алюзійне поле оніротопу Єшкілева наповнене алюзіями, пародіями та ремінісценціями на сучасну авторові культуру (зокрема, «Станіславівський феномен» та пряме цитування Юрія Андруховича), класичну, теоретико-філософську та поетикальну спадщину (прозорі алюзії на концепції Борхеса та Бахтіна).

Проза Андрія Жураківського теж формує сновидінневі пласти трьох рівнів, проте функціонування їх у тексті «Сателітів» дещо відмінне. Створюючи особливий оніричний простір, куди потрапляє головний герой твору Орцо, автор ускладнює його стилістично, семантично і навіть графічно, збільшуючи дифузію сновидінневого та галюциногенно-параноїдального в романі. Принцип існування художньої дійсності твору – формування симулятивної реальності майбутнього, хаотична текстова структура, яка будується на позасвідомих факторах, наповнених авторськими візіями та ремінісценціями.

Найбільш яскраво Жураківський творить власну оніроверсію «Аліси в Країні Див» Льюїса Керрола та симулятивну Америку початку 2000-их років: чим далі герой потрапляє в деформаційне поле сновидінневого пласту, тим більш деформованою стає сюжетно-фабульна канва, тим більшого функціонального значення набувають оніричні елементи. Зовнішня структура сновидінь у тексті «Сателітів» складна для точної диференціації, оскільки охоплює всі прояви оніричного від сновидіннь до галюцинацій, візій, марень та різноманітних станів зміненої свідомості (зокрема під час дії препарату «Енаврил-М»).

Свідомість героя Орцо трансферується через різні іпостасі то в міфологічному, то в цілком постмодерному (шляхом навішування ярликів та згадуванні популярних особистостей 2000-их років) руслі. Таким чином, органічним буде при розгляді

внутрішньої структури твору Андрія Жураківського послуговуватися здобутками трансперсональної психології Грофа та теоріями літератури абсурду.

Література до розділу 3

13, 14, 25, 44, 46, 51, 56, 64, 65, 69, 70, 73, 88, 96, 142, 147, 148, 164, 170, 189, 209, 215, 216, 253.

ВИСНОВКИ

1. Дослідження позасвідомих явищ у наукових та метафізичних системах (і діахронні, і синхронні) підтверджують можливість експлікації терміна «оніричне» у значущу наукову одиницю та формують предмет, починаючи від досліджень Артемідора й завершуючи неофройдизмом та психодрамою. Вивчення сновидіннєвого дискурсу української літератури XXI століття є важливим пластом сучасної літературознавчої науки, що потребує окремої уваги дослідників. Межі літературної онірокритики та її парадигма взаємозалежні з інтерпретаційним полем твору, у якому оніричні елементи виконують більше ніж одну функцію, а також формують взаємозв'язки «сон-текст». Українська проза має усталену традицію оніричного, що бере початок у давній літературі, набуває особливого значення в періоди романтизму та модернізму, актуалізуючись у постмодерністський період. Сучасна модель художнього мислення частіше оперує позасвідомими елементами в художніх текстах, надає сновидіннєвому наративові перевагу, фокусуючись не на зображенні реальності, а на оніризації художньої дійсності та дослідженні зміненої свідомості. Постмодерна парадигма спонукає авторів до колажування, карикатуризації, гротесковості тексту та розриву часопросторових, логічних єдностей, що становлять тканину хронотопу – тобто до створення оніротопу та оніростилю, де розгортатиметься симулятивна реальність «після модернізму».

Проаналізовано контекст сучасної української літератури, яка у формуванні художніх реальностей опирається на сни, візії, марення та галюцинації. У прозі Ю. Андруховича (романи «Московіада», «Перверзія» та «Рекреації») та Ю. Іздрика («Воцек») роль позасвідомих елементів визначено як вторинну стосовно деконструкції метанаративу модерну. Тексти цих авторів демонструють обмеження сновидіннєвої фантазії у рамках карнавалізації, балаганної культури, колажування (Ю. Андрухович), віртуалізації, втечі від тілесності (Ю. Іздрик). Підставою для порівняння оніричного дискурсу романів «Московіада» та «Воцек» є схожість функціонального розподілу сюжету та лейтмотиву у «тексті пробудження» та «тексті

сновидіння». В останньому письменники розгортають інтимну лінію своїх романів, тобто використовують оніричний простір (у тексті реалізується в станах затьмареної свідомості, галюциногенно-віртуальних уривках) для побудови модерного нарративу, вільного від впливу постмодерної іронії.

Окремі великі прозові твори Ю. Винничука («Цензор снів»), О. Забужко («Музей покинутих секретів»), А. Куркова («Садівник з Очакова») та В. Шевчука («Дім на горі») ілюструють твердження про неомодерне перепрочитання сновидіння в художньому тексті. На відміну від стилістики постмодерного карнавалу, неомодерна побудова оперує сновидінням як чітко визначеним формальним елементом: грані свідомого та позасвідомого нарративу означені та контрастні, попри їх переплітання. Узагальнено, що перелічені твори названих авторів використовують сновидіннєві структури здебільшого для вирішення композиційних завдань, зокрема створення емоційного портрета героя, сюжетного паралелізму (Ю. Винничук, А. Курков), аналізу колективних травм та побудови символіко-міфологічних ландшафтів (О. Забужко, В. Шевчук).

Означений контекст сучасної української прози доводить гіпотезу про те, що проаналізовані твори Степана Процюка, Володимира Єшкілева та Андрія Жураківського функціонально вирізняються з-посеред оніричного синхронного дискурсу, адже використовують сни, візії, марення, галюцинації не лише як інструменти урізноманітнення сюжету чи нарративу. Сновидіннєвий простір романів «психобіографічної трилогії» («Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно», «Чорне яблуко»), «Імператора повені» та «Сателітів» є окремим аспектом художньої дійсності, який або переплітається із «реальним» у дихотомії (Степан Процюк), або формує метареальне та гіперреальне (Володимир Єшкілев), або створює ризомний нарратив, сповнений симуляцій та алюзій (Андрій Жураківський).

2. Запропоновано комплекну основу для аналізу оніричного дискурсу в художньому творі, спираючись на напрацювання традиційних теоретико-літературних шкіл та новітніх літературознавчих методик. У межах роботи потрактовано термін «оніричне», застосовано та розширено специфічну оніротермінологію (оніротоп, оніропростір, оніричний час тощо). Термін «онірема»

вживаємо як мінімальну одиницю внутрішньої структури літературного сновидіння. На основі існуючих літературознавчих досліджень розроблено і описано методологічний алгоритм аналізу оніричних явищ у структурі художнього тексту, який полягає в поетапному розгляді компонентів літературного сновидіння в його зовнішній (нарратив, сюжет, фабула) та внутрішній (система онірем) структурах.

У процесі роботи досягнуто основної мети дослідження: комплексно проаналізовано зовнішні і внутрішні особливості оніричних елементів творів Степана Процюка, Андрія Жураківського та Володимира Єшкілева в їхньому функціональному різномаятті.

3. Досліджено особливості автобіографічної трилогії Степана Процюка, з'ясовано його своєрідний «серединний шлях» у контексті прози українського постмодернізму – відмінний від станіславівського неомодернізму та народництва. Аналіз творчості Володимира Єшкілева засвідчив причетність письменника до власне постмодерного дискурсу і підтвердив місце автора у метареалістичному сегменті сучасної української літератури, зокрема в жанровій ніші роману-фентезі. Особливості ідіостилю Андрія Жураківського полягають у домінуванні позасвідомих, деконструктивних та симулятивних елементів у структурі художнього тексту. У підсумку стильові та жанрові координати прози обраних авторів так чи інакше використовують оніричну проблематику як одну із ключових у тексто- та сюжетотворенні, композиції та побудові цілої художньої дійсності.

Указано на диференційні ознаки творчості Андрія Жураківського, означено стиль авторської реалізації художнього мислення як галюциногенно-параноїдальний, оскільки об'єм залучення позасвідомих елементів у романі «Сателіти», зокрема, може свідчити про перевагу «тексту сновидіння-галюцинації» над «текстом пробудження». Цей текстовий дисбаланс уможливлений стилістично: розділи, підрозділи та інші структурні сегменти не формують чітких, логічних та послідовних зв'язків. Формальні характеристики реалізації художньої свідомості Жураківського найбільше нагадують ризому (Ж. Дельоз). Авторське письмо, що випадково переходить від фіксації потоків свідомості до творення фабули та сюжету, неоднорідне, хаотичне, децентралізоване та детериторіалізоване. Часово-

просторові характеристики і хронотоп перебувають у деформованому, викривленому стані, тому для осмислення прозової творчості письменника залучено досвід аналізу індивідуального несвідомого та перинатальних матриць, пропонований у трансперсональній психології С. Грофа. Стиль Жураківського визначено як онірично-галюциногенний метареалізм, зважаючи на вагу фантазмагоричного, психотропно-параноїдального дискурсу його малої та великої прози.

У науковій роботі проаналізовано творчий доробок Степана Процюка з акцентом на алегорично-оніричній матриці його художнього мислення. Виокремлено жанрові, тематичні, ідейно-художні особливості романів «Троянда ритуального болю», «Чорне яблуко» та «Маски опадають повільно» не лише як психобіографічної, але й онірографічної трилогії, описано функціональну сторону сновидінь у композиційному, стильовому, структурному аспектах.

4. З'ясовано особливості постмодерного дискурсу сучасної української онірокритики, базуючись на характеристиках сновидінь, візій, марень та галюцинацій у романі «Імператор повені» Володимира Єшкілева. У контексті фентезійного пласту сновидіння формує особливий зріз художнього буття тексту – оніротоп Опadlo, до якого потрапляє головний герой твору Анемподест. Схарактеризовано сновидіннєвий бестіарій тексту як такий, що легітимізує художню дійсність. Оніротоп роману «Імператор Повені» – Опadlo регулюється симулякром Бога – Деміургом, і для того, щоб свідомість Витискувача (Анемподеста) сприймала сновидіння так само, як і Опорну Реальність (репрезентовану в тексті авторською візією української Руїни), номіновано різноманітних істот. Виявлено, що карта і територія сновидіннєвого світу в тексті Володимира Єшкілева повторює і викривлює образи-символи реальності, уможливлючи психоаналітико-літературознавче трактування. Сформовано рівні позасвідомих явищ у романі відповідно до їх функціональних та стилістичних завдань. Окрему увагу приділено оніротопові «Імператора повені» як поля розгортання постмодерної гри з алюзійністю, пародійністю, гротесковістю, колажованим наративом та інтертекстом. Також означено межі входження роману

Володимира Єшкілева в ідеологічний конфлікт стосовно природи постмодернізму в українській літературі.

5. Окремим сегментом наукового дослідження став розгляд роману Андрія Жураківського «Сателіти» як ще одного репрезентанта сновидіннево-галюциногенного постмодернізму. Оніричні елементи в тексті створюють особливий субрівень розуміння і трактування завдяки сформованій авторській візії Керролівського роману-казки «Аліса в Країні Див» та багатьом інтертекстуальним елементам, що підлаштовуються під загальний психотропний стиль, водночас утворюючи самостійну, щонайменше триактну вертепну структуру на макрорівні (подорожі героя Андрія Жураківського відбуваються у трьох великих наративних площинах, кожна із яких демонструє паралелізм двоповерхового зображення вульгарного та піднесеного) та матрицю символічних сновидінневих й архетипових знаків на мікрорівні.

Важливо також вказати на дифузійність галюциногенно-параноїдного та оніричного, зумовлену своєрідним психотропним препаратом. Відповідно до сюжету «Сателітів», головний герой роману Орцо, помилково похований живцем, приймає пігулку «Енаврил М», яка за логікою тексту мала б виконати седативну дію. Натомість свідомість персонажа мандрує оніротопами, властивості котрих легітимізують означення галюциногенно-параноїдальності як однієї із стилістичних координат текстів Андрія Жураківського.

6. Оніричний дискурс сучасної української прози становить важливий пласт для літературознавчих досліджень. Мультивекторний підхід до вивчення прозової творчості запропонованих авторів уможливив різнобічний аналіз, що містить розгляд зовнішніх та внутрішніх характеристик оніричного тексту. Розвиток технологій, перманентний поступ у плані розширення свідомості та віртуальної реальності, загальна лібералізація тексту лише збільшують актуальність розгляду української прози сьогодення з позицій онірокритики як літературознавчої дисципліни, що пропонує всебічну дескрипцію літературного несвідомого.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрусак І. «Тотем» без табу, або Фройд подався б у двірники (Степан Процюк). *Латання німбів*. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2008. С. 150–153.
2. Андрухович Ю. Дванадцять обручів. Київ: Критика, 2004. 336 с.
3. Андрухович Ю. Перверзія. Львів: Класика, 1999. 291 с.
4. Андрухович Ю. Рекреації. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997. 100 с.
5. Антонишин С. Інфекційний час у маргінальних душах: замість передмови до нових книг С. Процюка. *Березіль*. 2003. № 12. С. 177–181.
6. Анцибор Д. Ремінісценції оніричного фольклору в поемі «Сон» Тараса Шевченка [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://www.academia.edu/504953>.
7. Баняс В. В. Сон у літературі романтизму. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. Серія: Літературознавство. 2014. Вип. 1(1). С. 18–30.
8. Бaley С. З психології творчості Шевченка / передм. В. Пахаренко. Черкаський науковий центр шевченкознавчих досліджень. Черкаси : Брама, 2001. 79 с.
9. Баран Є. М. «Той, що вміє бути самотнім...» [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://www.bookvoid.com.ua/reviews/books/2010/02/08/071445.html>.
10. Баран Є. Базилевс: у царстві Стефаніка [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://www.bukvoid.com.ua/reviews/books/2010/03/18/>.
11. Баран Є. Замах на Сфінкса [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/02/07/114738.html>.
12. Барт Р. Миф сегодня. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва: Универс, 1994. С. 72–130.
13. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Библиотека всемирной литературы, 2015. 640 с.

14. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
15. Башляр Г. Онирическое пространство. *Башляр Г. Избранное: Поэтика грезы*. Москва: РОССПЭН, 2009. С. 357–360.
16. Белімова Т. Динаміка розвитку сучасної української літератури. *Слово і час*. 2016. № 10. С. 118–119.
17. Бескова И. Природа сновидений: (эпистемологический анализ). М: Инт философии РАН, 2005. 238 с.
18. Білоус О. Чудеса у літературі Київської Русі: монографія. Житомир: Рута, 2010. 168 с.
19. Білоус П. Історія української літератури XI–XVIII ст. : навч. посіб. К.: Академія, 2009. 424 с.
20. Білоус П. Питання психології творчості в «Діаріуші» Дмитра Туптала. *Дмитро Туптало у світі українського бароко: зб. наук. праць*. Львів: АртосАпріорі. С. 64–71.
21. Блаватская Е. Сновидения. *Избранные статьи. Часть I*. М.: Новый Акрополь, 1994. 137 с.
22. Бовсунівська Т. Достовірність онірокрітики та її постмодерні стратегії. *Сучасні літературознавчі студії. Онірична парадигма світової літератури: зб. наук. праць*. К., 2004. Вип. I. С. 14–22.
23. Бодрийяр Ж. Америка. СПб.: Владимир Даль, 2000. С. 94–95.
24. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000, С. 116.
25. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція. К.: Основи, 2004. 230 с.
26. Бондар-Терещенко І. Ім'я троянди, або Гамбурзький рахунок Степана Процюка. *Кур'єр Кривбасу*. 2002. № 153. С. 168–172.
27. Борисов Б. Постмодернизм: монография. Москва-Берлин: Директ-Медиа, 2015. 316 с.
28. Боронь О. «Філологічна» проза С. Процюка. *Слово і час*. 2002. № 5. С. 59–61.

29. Борхес Х. Книга сновидений. СПб.: Амфора, 2000. 327 с.
30. Боснак Р. В мире сновидений. М.: МП «Древо жизни», 1991. 94 с.
31. Бурганов А. «Искусство и сновидение». Впечатления художника. *Сон – семиотическое окно*. XXVI Випперовские чтения. М., ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1993. С. 79.
32. Васильева И. Литературные сновидения с когнитивной точки. *Вестник БФУ им. И. Канта*. 2014. № 8. С. 100–106.
33. Василь Стефаник – художник слова. *Прикарпатський ун-т ім. В. Стефаника ; ред. В. В. Грещук [та ін.]*. Івано-Франківськ: Плай, 1996. 272 с.
34. Вейн А., Корабельникова Е. Сновидения. Медицинские, психологические, культурологические аспекты: научное издание. М.: Эйдос Медиа, 2003. 224 с.
35. Веселовский А. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 406 с.
36. Вещикова О. Семіотика містичного в оповіданні В. Даниленка «Дегустація в будинку з химерами» *Současná ukrajínistika. Problémy jazyka, literatury a kultury. Sborník vědeckých článků. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci*, 2014. С. 270–273.
37. Винничук Ю. Цензор снів. Харків: Фоліо, 2016. 318 с.
38. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М.: ИЛ, 1958. 133 с.
39. Волик Е. Язык и функции сновидений в словесном искусстве. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура*, 2007. № 3. С. 160–164.
40. Волошин М. Театр как сновидение. *Лики творчества*. Л.: Наука, 1988. С. 349–355.
41. Выготский Л. Психология искусства. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. 480 с.
42. Выготский Л. Психология развития человека. М.: Изд-во Смысл; Изд-во Эксмо, 2005. 1136 с.
43. Генис А. Гипертекст – машина реальности. *Иностранная литература*, 1994. № 5. С. 248–249.
44. Глосарійний корпус. [Електронний ресурс]. *Плерома*, 1998. Режим доступу до ресурсу: <http://www.ji.lviv.ua/jilibrary/pleroma/gkps.htm>.

45. Голосовкер Я. Логика мифа. М.: Наука, 1987. 218 с.
46. Гольник О. Езотеричний дискурс прози Володимира Єшкілєва *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки*. 2015. № 2. С. 39–44.
47. Горболіс Л. З Україною... без маски... (за романом С. Процюка «Маски опадають повільно»). *Слово і час*. 2012. № 8. С. 104–110.
48. Гоц. Л. Рынок сновидений в культурі постмодерна [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: http://ecdejavu.ru/m2/Market_Dreams.html.
49. Гребенюк Т. Художня культура українського постмодернізму: (на матеріалі сучасної прози): навчальний посібник з курсу «Культурологія». Запоріжжя: Просвіта, 2007. 136 с.
50. Григорчук Ю. Сновидіння як «семіотичне вікно» містичного: своєрідність оніропростору повістей Віри Вовк. *Spheres of Culture*. Lublin: Wydawn. Untu Maria Curie-Skłodowska, 2012. Vol. II. С. 168–177.
51. Громенко С. Чому Степан Процюк не пише детективи? [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2010/12/14/102237.html>.
52. Гросевич Т. Роман Степана Процюка «Тотем»: герої, проблематика [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://alkos.if.ua/> 2009/04/07/40/ Назва з екрану.
53. Грот М. Сновидіння як предмет наукового аналізу. *Ніжин. держ. ун-т ім. М. Гоголя*. Ніжин, 2009. 114 с.
54. Гроф С. За пределами мозга. Рождение, смерть и трансценденция в психотерапии. Москва: Издательский дом «Ганга», 2014. 508 с.
55. Гроф С. Холотропное сознание. М.: Издательство Трансперсонального Института, 1996. 139 с.
56. Гундорова Т. Кітч і література. Київ: Факт, 2008. 194 с.
57. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів: Літопис, 1997. 297 с.

58. Давыдов Д. Ночное искусство: Сны и фрагментарность прозы. *Новое литературное обозрение*. 2002. № 5. С. 246–50.
59. Дельоз Ж. Капіталізм і шизофренія: Анти-Едіп. К.: КАРМЕСІНТО, 1996. 384 с.
60. Демурова Н. Льюис Керролл. Очерк жизни и творчества. Москва: Наука, 1979. 200 с.
61. Дерріда Ж. Позиції : бесіди з Анрі Ронсом, Юлією Крістєвою, Жаном Луї Удбіном, Гі Скарпетта. пер. з фр. А. Ситник. К., 1994. 159 с.
62. Друк В. Інститут сновидень і віртуальних реальностей. *Сон – семиотическое окно*. XXVI Випперовские чтения. М., ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1993. С. 10–11.
63. Єшкілев В. Втеча майстра Пінзеля. К. : Грані-Т, 2007. 192 с.
64. Єшкілев В. Повернення деміургів [Електронний ресурс]. *Плерома*. 1998. Режим доступу до ресурсу: <http://www.ji.lviv.ua/jilibrary/pleroma/yeshkpd.htm>.
65. Єшкілев В. Шлях Богомола. Імператор повені: романи. Харків: Фоліо, 2014. 408 с.
66. Ждан А. История психологии. От Античности до наших дней. М.: Академический Проект, 2008. 576 с.
67. Женетт Ж. Повествовательный дискурс. *Женетт Ж. Фигуры*. В 2-х т. Т. 2. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.
68. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.
69. Жижек С. Возвышенный Объект Идеологии. Москва: Художественный журнал, 1999. 234 с.
70. Жижек С. Ласкаво просимо до пустелі Реального [Електронний ресурс]. *Критика*, 2001. Режим доступу до ресурсу: <https://krytyka.com/ua/articles/laskavoprosymodopustelirealnoho>.
71. Жовновська Т. Онірично-міфологічний дискурс прози Валерія Шевчука : автореф. дис. ... канд. філ. наук : спец. 10.01.01 українська література. Одеса, 2000. 20 с.

72. Жовновська Т. Сон як художній інтенціонал. *Проблеми сучасного літературознавства* : зб. наук. праць. Вип. 5. Одеса: Маяк, 1999. С. 58–66.
73. Жураківський А. Стинання плечима: повне збір. творів. Брустурів: Дискурсус, 2013. 410 с.
74. Забужко О. Музей покинутих секретів. Київ: Факт, 2009. 829 с.
75. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу. Київ: Згода, 1996. 142 с.
76. Зборовська Н. Психоданаліз і літературознавство: посібник. К.: Академвидав, 2003. 392 с.
77. Иванов В. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. Москва: Изд-во «Мусагет», 1916. 351 с.
78. Иванов В. Монтаж как принцип постороения в культуре 1й пол. XX в. *Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино: сб. ст.* М., 1988. С. 119–148.
79. Иванов В. Знаковая система бессознательного как семиотическая проблема. *Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования: в 4 т.* Тбилиси, 1978. Т. 1. С. 168–172.
80. Іздрик Ю. Воцтек. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997. 111 с.
81. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. Москва: INTERADA, 2001. 239 с.
82. Калб Д. СОН. Наука сну, або Пробудження після неспокійної ночі. Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2018. 144 с.
83. Калина Н., Тимошук И. Основы юнгианского анализа сновидений. Москва: Рефл-Бук, 1997. С. 280–296.
84. Карпицкий Н. Феноменология восприятия и опыт искусства. *Человек. RU: гуманитарный альманах.* Новосибирск: НГУЭУ, 2008. № 4. С. 174–183.
85. Карпова Л. Сон и сновидение в пространстве основных гносеологических моделей [Електронний ресурс]. *Електронний науний журнал «Вестник Омского государственного педагогического университета».* Выпуск 2006. Режим доступа до ресурсу: <http://www.omsk.edu/article/vestnikomgpu10.pdf>.
86. Касаткин В. Теория сновидений. Л.: Медицина, 1967. 351 с.

87. Кастанеда К. Искусство сновидения. Киев: София, 1993. 320 с.
88. Ключев Е. Теория литературы абсурда. Москва: Издательство УРАО, 2000. 104 с.
89. Керлот Х. Словарь символов: Мифология. Магия. Психоанализ. М., 1994. 601 с.
90. Ковтун Е. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М., 1999. 308 с.
91. Козир О. Біблійні сновидіння та їх перспективи у психоаналітичних ландшафтах українського авангарду. *Від бароко до постмодерну: Збірник праць кафедри української та світової літератури, присвячений пам'яті професора Віктора Тимченка. Спеціальний додаток до часопису «Слобожанщина»*. Харків, 2002.
92. Косарева Г. «Воцдек» Ю. Іздріка як літературний і віртуальний текст крізь призму постмодерністської тілесності. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»*. Серія «Філологія. Літературознавство», 2015. Т. 259. Вип. 247. С. 120–125.
93. Курков А. Садівник з Очакова. Харків: Фоліо, 2018, 254 с.
94. Лакан Ж. Семинары. Книга 5. Образования бессознательного (1957-1958). Москва: Гнозис, Логос, 2018. 608 с.
95. Ле Гофф Ж. Середньовічна уява: есеї; пер. з фр. Я. Кравець. Л.: Літопис, 2007. 350 с.
96. Лейтц Г. Психодрама. Теория и практика. Классическая психодрама Я. Л. Морено; пер. с нем. А. М. Боковинова; общ. ред. и предисл. Е. В. Лопухиной, А. Б. Холмогоровой. М. : Прогресс; Универс, 1994. 380 с.
97. Літературознавча енциклопедія: У 2-х томах / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: Академія, 2007. Т. 1. 608 с., Т. 2. 624 с.
98. Літературознавчий словник-довідник; ред. Р. Т. Гром'як [та ін.]. 2-ге вид., виправ., доп. К.: Академія, 2007. 752 с.

99. Лотман Ю. Альтернативный вариант: бесписьменная культура или культура до культуры? *Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек текст семиосфера история.* М.: Языки русской культуры, 1999. С. 344–356.
100. Лотман Ю. Исторические закономерности и структура текста. *Эко У. Имя розы.* СПб.: Искусство-СПБ, 1997. С. 307–343.
101. Лотман Ю. Культура и взрыв. М.: Прогресс: Гнозис, 1992. 270 с.
102. Лотман Ю. Тезисы к семиотике культуры. *Ю. М. Лотман и тартусско-московская семиотическая школа.* Сб. М., 1994. С. 407–416.
103. Льюис Дж. Р. Энциклопедия сновидений. Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. 286 с.
104. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. *Нариси з психології творчості.* К.: Радянський письменник, 1990. 285 с.
105. Малькольм Н. Состояние сна; пер. с англ. В. П. Руднева. М.: Академический Проект, 2014. 212 с.
106. Матюша В. Творчість Степана Процюка. *Українська мова і література. Шкільний світ.* 2009. № 17–19. С. 35–44.
107. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20-30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти [Текст]: монографія. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного ун-ту ім. В. Стефаника, 2008. 356 с.
108. Мафтин Н. У пошуках «GRAND» стилю (західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття) [Текст]: [монографія]. Івано-Франківськ: ЛІК, 2011. 335 с.
109. Мелетинский Е. Аналитическая психология и происхождение архетипических сюжетов [Электронный ресурс]. *Бессознательное*, 1994. Режим доступа до ресурсу: <http://www.aquarun.ru/psih/tvor/tvor4.html>.
110. Мелетинский Е. О литературных архетипах. М.: Рос. гуманит. ун-т, 1994. 136 с.
111. Мельник В. «Інший» Процюк: Творець українського психіатричного роману про нову книжкову серію, своїх героїв та про себе самого. *Україна молода*, 2007. № 46. С. 9.

112. Мельник Ю. СвітлоТіні Степана Процюка: у пошуках виходу з лабіринту [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2011/12/07/071106.html>.

113. Менегетти А. Образ и бессознательное: Учебное пособие по интерпритации образов и сновидений. М.: ННБФ «Онтопсихология», 2000. 448 с.

114. Микрюкова И. Сновидение как виртуальная реальность: философско-антропологический дискурс. *Сумма философии*. Вып. к 40-летию философского фак. Екатеринбург: Изд-во Урал. унта, 2005. С. 42–43.

115. Миллер Г. Сонник или что происходит во сне: научное и практическое изложение. СПб., 1994. 397 с.

116. Михида С. Психопортрет В. Винниченка: психосоматичні маркери. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*, 2013. № 22(2). С. 238–245.

117. Михида С. Психопоетика українського модерну: проблема реконструкції особистості письменника : монографія. Кіровоград: Поліграф-Терція, 2012. 349 с

118. Мочернюк Н. Особливості художнього викладу сновидінь у поезиці романтизму (на прикладі творів Е. Т. А. Гофмана). *Питання літературознавства*, 2004. Вип. 11. С. 107–111.

119. Мочернюк Н. Сновидіння в поезиці романтизму: часопросторова специфіка: автореф. дис. канд. філ. наук. Тернопіль, 2005. 37 с.

120. Назиров Р. Творческие принципы Ф. М. Достоевского: монография; под ред. Л. Г. Барага. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1982. 160 с.

121. Нечаенко Д. Сон, заветных исполненный знаков. М.: Юрид. лит., 1991. 304 с.

122. Обухов Я.: Желтый цвет. *Журнал практического психолога*, 1997. № 2. С. 65–79.

123. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. К.: Либідь, 1997. 360 с.

124. Пагутяк Г. Книга снів і пробуджень. *Захід сонця в Урожі: романи, повісті, оповідання та новели*. Львів: Піраміда, 2007. С. 235–298.

125. Пагутяк Г. Село Уріж та його духи. *Березіль*, 2012. № 12. С. 167–174; № 34. С. 140–157; № 56. С. 117–136; № 78. С. 85–113.
126. Пагутяк Г. Слуга з Добромиля. К.: Дуліби, 2006. 336 с.
127. Пагутяк Г. Сни Юлії і Германа. Кенігсберзький щоденник. К.: Ярославів Вал, 2011. 298 с.
128. Пагутяк Г. Урізька готика. К.: Дуліби, 2009. 352 с.
129. Пастух Б. Алегорія порожньої краси [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2011/05/08/071216.html>.
130. Пастух Б. Прогулянка по линві [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://litakcent.com/2008/07/25/bohdanpastuhprohuljankapolynvi.html>.
131. Пастух Б. Психографія у шатах слова [Електронний ресурс] / Б. Пастух. Режим доступу до ресурсу : <http://www.bukvoid.com.ua/reviews/books/2010/07/19/>.
132. Пастух Б. Психоісторія Василя Стефаника від Степана Процюка. *Українська літературна газета*. 2010. № 18. С. 4.
133. Пастух Б. Степан Процюк: «Я не шукав середин...». *Літературна Україна*. 2010. 24 червня. С. 8.
134. Після філософії: кінець чи трансформація? Рорті, Ліотар, Фуко, Деррида, Девідсон, Дамміт, Патнем, Апель, Габермас, Гадамер, Рикьор, Макінтайр, Блуменберг, Тейлор [Текст]; пер. з англ. С. О. Кошарний [та ін.] ; упоряд. К. Байнес. К.: Четверта хвиля, 2000. 431 с.
135. Піхманець Р. Із покутської книги буття. Засади художнього мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича. К.: Темпора, 580 с.
136. Печарський А. Психоаналіз і художня творчість (на матеріалі української класичної літератури): навч. посіб. Ужгород: ІМРАНІ, 2018. 303 с.
137. Печарський А. Психоаналітична парадигма української прози першої третини ХХ сторіччя: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01. Львів, 2011. 40 с.
138. Платон. Діалоги; пер. з давньогрецької Й. Кобів [та ін.]. К.: Основи, 1995. 394 с.
139. Платоновское философское общество [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://www.plato.spbu.ru/AKADEMIA/akademia6/chulkov.pdf>.

140. Полная энциклопедия символов и знаков; авт.-сост. В. В. Адамчик. Минск: Харвест, 2008. 607 с.
141. Постмодернизм. Энциклопедия; сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск: Интерпрессервис, 2001. 1040 с.
142. Пропп В. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки. *Собрание трудов*. Москва: Лабиринт, 1998. 512 с.
143. Процюк С. Завжди і ніколи. Брустурів: Дискурсус, 2014. 216 с.
144. Процюк С. Маски опадають повільно: Роман про Володимира Винниченка. К.: Академія, 2011. 304 с.
145. Процюк С. Троянда ритуального болю: Роман про Василя Стефаника. К.: Академія, 2010. 184 с.
146. Процюк С. Чорне яблуко: Роман про Архипа Тесленка. К.: Академія, 2013. 192 с.
147. Психотерапевтическая энциклопедия; под ред. Б. Д. Карвасарского. Монография. СПб.: Питер, 3-е изд. перераб. и доп., 2006. 944 с.
148. Пушкин и сны: сновидения в фольклоре, литературе и в жизни человека: сб.; отв. ред. В. М. Маркович. СПб.: КПО «Пушкинский проект», 2004. 352 с.
149. Рассел Б. Человеческое познание: Его границы и сфера. М.: Художественная литература, 1956. 298 с.
150. Ремизов А. Огонь вещей. Сны и предсонье; Мартын Задека. Сонник *Собр. соч. в 10 т.* Т. 7. М.: Русская книга, 2002. С. 133–432, 564–605, 624–628.
151. Рикер П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М., СПб.: Университетская книга, 1998. 313 с.
152. Ричка В. Чи «в руку» сон? Світ сновидінь та їх сприйняття у Давній Русі. *Український історичний журнал*. 2010. № 3. С. 142–153.
153. Роже Кайуа. Чары и проблемы снов; пер. с фр. С. Зенкина. *Иностранная литература*. № 12. М., 2003. С. 126–150.
154. Розин В. Виртуальная реальность как форма современного дискурса. *Виртуальная реальность. Философские и психологические проблемы*. М., ИПК госслужбы, 1997. С. 56–64.

155. Розин В. Природа сновидений и переживания произведений искусства: опыт гуманитарного и социально-психологического. *Сон – семиотическое окно*. XXVI Випперовские чтения. М., ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1993. С. 24–31.
156. Романенко О. Семантичне дзеркало сну в українській високій і масовій літературі. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство, мовознавство, фольклористика*. 2012. Вип. 23. С. 16–21.
157. Ротенберг В. Активность сновидения и проблема бессознательного. *Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования: в 4 т.* Тбилиси, Мецниереба, 1978. Т. 1. С. 99–111.
158. Ротенберг В. Сновидение как особое состояние сознания. *Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования: в 4 т.* Тбилиси, 1978. Т. 4. С. 211–233.
159. Руднев В. Морфология реальности: Исследование по «философии текста». М.: Художественная литература, 1996. 197 с.
160. Руднев В. Культура и сон. *Даугава*. 1990. № 3. С. 121–124.
161. Руднев В. Словарь культуры XX века. М.: Прогресс, 2004. 457 с.
162. Руднев В. Феноменология галлюцинаций [Электронный ресурс]. Режим доступа до ресурсу: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_2/02_2_2001.htm.
163. Руков Н. Сны и видения в народной культуре. *Традиция, текст, фольклор. Типология и семиотика*. М.: РГГУ, 2002. С. 28–39.
164. Самохвалов В. Психоаналитический словарь и работа с символами сновидений и фантазий. Симферополь: СОНАТ, 1999. 184 с.
165. Сегал Х. Функция сновидений. *Современная теория сновидений*. М.: АСТ; Рефл-Бук, 1998. С. 147–159.
166. Сидоржевський М. «Наші підлі і скупі часи»: Роман С. Процюка «Інфекція». *Літературна Україна*. 2003. 20 лют. С. 3.
167. Скорина Л. Відпустити минуле: С. Процюк «Бийся головою до стіни» [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/02/19/085100.html>.
168. Скорина Л. Троянда і біль: історія життя на грані. *Слово і час*. 2010. № 9. С. 107–113.

169. Славина О. Поэтика сновидений (на материале прозы 1920-х годов): дис. ... канд. филол. наук. СПб, 1998. 160 с.

170. Соболев В. Сон в українській бароковій літературі [Електронний ресурс] *Slavica Wratislaviensia*, 2012. Режим доступу до ресурсу: <http://swr.sjol.eu/download.php?id=47815e75978f9d982b495801ed84d32890e72fb4>.

171. Соловей О. Апологія життя, апологія страждання [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2011/06/19/092959.html>.

172. Соловей О. Загублена українська людина [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2011/05/11/182643.html>.

173. Соловей О. На чорні ставши обруси [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/10/28/105734.html>

174. Соловей О. Перед самотнім дзеркалом [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/01/05/115544.html>.

175. Соловей О. Свято, яке не з тобою: Роман С. Процюка «Інфекція» / О. Соловей // Кур'єр Кривбасу. 2002. № 157. С. 140–148.

176. Соловей О. Штука, яка вбиває [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://litakcent.com/2010/06/09/dviknyhuprovasyljastefanyka.html>.

177. Соловей О. Який-небудь інший сад і його неможливість [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2011/10/20/153249.html>.

178. Соловьёв В. Толковый словарь сновидений. М.: Эксмо, 2006. 1487 с.

179. Страхов И. Психология сновидений. *Уч. записки Саратовского государственного педагогического института*. Вып. XX. Саратов, 1955. С. 142.

180. Стрільчик Б. Дифузія оніричного та галюцинаторно-параноїдального у тексті Андрія Жураківського «Сателіти». *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ: Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2017. № 3 (39). С. 438–443.

181. Стрільчик Б. Інтертекстуальна візія Льюїса Керрола в оніричному просторі роману Андрія Жураківського «Сателіти». *Науковий вісник Чернівецького*

національного університету. Серія: Філософія. Чернівці: Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2018. № 791. С. 43–46.

182. Стрільчик Б. Оніричний бестіарій роману «Імператор повені» Володимира Єшкілева. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. Hungary, Budapest. 2018. VI(30), Issue 184. P. 38–42.

183. Стрільчик Б. Оніричний діалог Керол-Жураківський у просторі роману «Сателіти». *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Серія «Філологічні науки»*. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2018. № 47. С. 46–49.

184. Стрільчик Б. Оніричний хронотоп роману Володимира Єшкілева «Імператор повені» як приклад постмодерної гри. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. Серія «Філологічні науки»*. Чернівці–Сучава: Буковинський державний медичний університет, 2017. № 3 (15). С. 136–138.

185. Стрільчик Б. Оніротоп «Сателітів» у романі А. Жураківського «Сателіти» як локус алюзійно-постмодерної симуляції (алюзії, цитування та ремінісценції американської популярної культури). *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ: Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2019. № 2 (54). С. 413–420.

186. Стрільчик Б. Функціонування оніричних елементів у «Психобіографічній трилогії» Степана Процюка. *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ: Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2015. № 2 (30). С. 536–542.

187. Теперик Т. Литературное сновидение: терминологический аспект. *Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Пярых Андреевских чтений. Под редакцией Н. Н. Андреевой, Н. А. Литвиненко и Н. Т. Пахсарьян*. М.: Экон-Информ, 2007. С. 47–55.

188. Терлецький В. Оранжева квітка на чорному тлі: Проза С. Процюка. *Березіль*. 2002. № 56. С.173–175.

189. Тимощук И. Основы Юнгианского анализа сновидений. Киев: Ваклер, 1997. 300 с.
190. Тисельтон Э. Герменевтика. Черкассы: Коллоквиум, 2011. 430 с.
191. Толстой Н. Славянские народные толкования снов и их мифологическая основа. *Сон – семиотическое окно*. XXVI Вишперовские чтения. М., ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1993. С. 65–73.
192. Трунов Д. Представления о сновидениях: основные модели. *Вестник Пермского университета*. 2012. № 1. С. 59–68.
193. Тхоривский М. Поэтика сновидений. Опыт описания [Электронный ресурс]. 2008. Режим доступа до ресурсу: <http://www.proza.ru/2004/09/3022>.
194. Фазиулина И. Сон и сновидение в раннем творчестве Ф. М. Достоевского: поэтика и онтология [Текст] : дис. ... на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : 10.01.01. Ижевск, 2005. 157 с.
195. Федунина О. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции): монография. М.: Intrada, 2013. 196 с.
196. Фенько Н. Естетичні функції картин сновидінь у художніх творах українських письменників другої половини XIX–XX століть: автореф. дис. ... канд. філ. наук: 10.01.01. Дніпропетровськ, 1999. 19 с.
197. Філософський енциклопедичний словник [Текст]; НАН України, Інст філософії ім. Г. С. Сковороди; голова редкол. В. І. Шинкарук. К.: Абрис, 2002. 742 с.
198. Фландерс С. Современная теория сновидений: сб.; пер.с англ. А. П. Хомик; предисл. и общ. ред. С. Фландерс. М.: Аст:Рефл-Бук, 1999. 336 с.
199. Флоренский П. Иконостас. *Флоренский П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству*. СПб., 1993. С. 11–74.
200. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Київ: Наукова думка, 1981. 601 с. (Літературно-критичні праці (1897-1899). Т. 31).
201. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Київ: Наукова думка, 1981. 565 с. (Літературно-критичні праці (1902-1905). Т. 34)
202. Фрейд З. Психология бессознательного. М.: Просвещение, 1990. 447 с.

203. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. М.: АСТ, 1997. 317 с.
204. Фрейд З. Психология сна. Пер. с немецкого Н. А. Столляр. Москва: Кн-во Современные проблемы, 1924. 84 с.
205. Фрейд З. Сон и сновидения. М.: АСТ-ЛТД: Олимп, 1997. 541 с.
206. Фрейд З. Психология бессознательного: сб. произведений. М.: Просвещение, 1989. 378 с.
207. Фрейд З. Толкование сновидений. К.: Здоровье, 1991. 384 с.
208. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Восточная литература РАН, 1978. 605 с.
209. Фрейджер Р., Фрейдимер Д. Личность: теории, эксперименты, упражнения. СПб.: прайм ЕВРОЗНАК, 2001. 864 с.
210. Фройд З. Вступ до психоаналізу: лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками; пер. П. Таращук. К.: Основи, 1998. 709 с.
211. Фромм Эрих. Душа человека; общ. ред., сост. и предисл. П. С. Гуревича. М.: Республика, 1992. 430 с.
212. Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. 451 с.
213. Харченко А. Опис снів як вербалізація «несвідомого» в текстовій структурі «Журналу» Т. Шевченка. *Шевченковознавчі студії*. 2008. Вип. 10. С. 111–117.
214. Харчук Р. Нова love story від С. Процюка. *Кур'єр Кривбасу*. 2007. № 206–207. С. 347–352.
215. Харчук Р. Сучасна українська проза. Постмодерний період: навчальний посібник. Київ: Академія, 2008. 248 с.
216. Хиллман Д. Сновидения и потусторонний мир [Электронный ресурс]. 0,1979. Режим доступа до ресурсу: <http://dreamwork.org.ua/сновиденияипотусторонниймир>.
217. Холл Дж. Юнгианское толкование сновидений. Практическое руководство. СПб.: Межиздательская серия «Библиотека аналитической психологии» Информационного центра психоаналитической культуры Санкт-Петербурга, 1996. 168 с.

218. Холл К., Линдсей Г. Теории личности; пер. с англ. М.: КСП+, 1997. 720 с.

219. Хороб М. Грані художнього буття: нариси з української літератури ХХ століття : (дослідж., ст., критич. етюди). ІваноФранківськ: Місто НВ, 2013. 427 с.

220. Хороб С. Моделі оніричного простору в системі художнього мислення Франка-драматурга. *Іван Франко : дух, наука, думка, воля [Текст] : матеріали Міжнарод. наук. конгресу, присвяч. 150-річчю від дня народження І. Франка, м. Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.* Т. 1. Л.: Видавництво ЛНУ ім. І. Франка, 2008. С. 556–561.

221. Чопик Р. Без позерства та фальші. Новий роман Степана Процюка про Василя Стефаника викликав резонанс. *День*. 2010. № 172–173. С. 5.

222. Шевчук В. Дім на горі. К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2011. 560 с.

223. Шитакова Н. Особенности функционирования сновидения в творчестве В. Набокова и Г. Газданова: сон как одна из реализаций воплощения истинной реальности. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2013. № 4. С. 221–224.

224. Шупта-В'язовська О. Художнє сновидіння як тип художнього мислення. *Онiрична парадигма світової літератури. Сучасні літературознавчі студії [Текст]: зб. наук. пр.* К.: КНЛУ, 2004. С. 161–166.

225. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. М.: Рефлбук; К.: Ваклер, 1996. 288 с.

226. Юнг К. Архетипи і колективне несвідоме; пер. з нім. Катерини Котюк. Львів: Астролябія, 2013. 588 с.

227. Юнг К. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 195 с.

228. Юнг К. О перерождении. *Юнг К. Г. Синхронистичность*. Киев: Ваклер. 1997. С. 137–178.

229. Юнг К. О сущности сновидений; пер.: Спектор А. А. М.: АСТ, 2005. 414 с.

230. Юнг К. Обзор теории комплексов. *Юнг К. Г. Синхронистичность*. Киев: Ваклер. 1997. С. 12–16.

231. Юнг К. Общая точка зрения на психологию сновидений. *Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов*. Киев-Москва: Порт-Рояль-совершенство, 1997. С. 355–412.

232. Юнг К. Практическое использование анализа сновидений. *Юнг К. Г. Психология переноса. Статьи.* К.: Ваклер; М.: Рефл-Бук, 1997. С. 61–82.
233. Юнг К. Предвечный младенец в предвечные времена. *Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов.* Киев-Москва: Порт-Рояль-совершенство, 1997. С. 38–85.
234. Юнг К. Символизм сновидения и его связь с алхимией. *Юнг К. Г. Психология и алхимия.* М. : Рефл-Бук ; Киев : Ваклер, 1997. С. 177–197.
235. Юнг К. Символическая жизнь; пер.: В. В. Зеленский. М.: Когито-Центр, 2010. 326 с.
236. Юнг К. Синхронистичность: акаузальный и объединяющий принцип. *Юнг К. Г. Синхронистичность.* Москва-Киев, Рефл-Бук, Ваклер. 1997. С. 195–307.
237. Юнг К. Феноменология духа в сказках. *Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов.* Киев-Москва: Порт-Рояль-совершенство, 1997. С. 288–337.
238. Юрчук О. Колоніалізм як інфекція в романі «Інфекція» С. Процюка. *Юрчук О. У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії: монографія.* К.: Академія, 2013. С. 139–146.
239. Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. 460 с.
240. Якубовська М. У дзеркалі слова: есеї про сучасну українську літературу. Л.: Каменяр, 2005. 752 с.
241. Ячменьова М. До сутності терміна постмодерністський. *Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка.* 2005. Вип. 22. С. 207–211.
242. Buckeley K. Dreams of Social Transformation [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: http://www.asdreams.org/magazine/articles/bulkeley_transformation.htm.
243. Dreisbach C. Dreams in the History of Philosophy. *Dreaming, 2000.* Is. 10. P. 31–41.
244. Gehring, P. Traum und Wirklichkeit: Zur Geschichte einer Unterscheidung [Text]. Frankfurt, New York : Campus Verlag, 2008. 280 s.
245. Hall C, Lind R. Dreams, Life and Literature. A study of Franz Kafka. Chapell Hill, N., C., 1970. 133 p.

246. Hobson J. A. Virtual reality and consciousness inference in dreaming [Электронный ресурс]. 2014. Режим доступа до ресурсу: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4191565/>.

247. John C. Woodcock. Dream Work in Therapy: A Thing of the Past? [Электронный ресурс]. 2012. Режим доступа до ресурсу: <http://www.ispdi.org/images/stories/PDFdocuments/Dream.pdf>.

248. Krippner S. Psychophysiology, converging, operations, and alterations in consciousness. *Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования: В 4 т.* Тбилиси, 1978. Т. 1. С. 658–667.

249. La Berge S. Lucid dreaming. Los Angeles, 1985. 269 p.

250. Lesser S. Fiction and the Unconscious. New York, 1962. 322 p.

251. Porter L.M. Real Dreams, Literary Dreams, and the Fantastic in Literature. *The Dream and the Text: Essays on Literature and Language*. Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1993. P. 32–47.

252. Rotenberg V.S. Sleep, Dreams, Cerebral Dichotomy and Creation. A New Approaches to the problem *Vortrag gehalten aut dem XIII International Symposium der DAP*. Munchen, 1981. P. 131–139.

253. Winterbach H. Heroes and superheroes: from myth to the American comic book [Электронный ресурс]. SAJAH, 2006. Режим доступа до ресурсу: https://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/10798/Winterbach_Heroes%282006%29pdf.

ДОДАТОК

Список публікацій за темою дисертації

1. Стрільчик Б. Функціонування оніричних елементів у «Психобіографічній трилогії» Степана Процюка. *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ: Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2015. № 2 (30). С. 536–542.
2. Стрільчик Б. Оніричний хронотоп роману Володимира Єшкілева «Імператор повені» як приклад постмодерної гри. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. Серія «Філологічні науки»*. Чернівці–Сучава: Буковинський державний медичний університет, 2017. № 3 (15). С. 136–138.
3. Стрільчик Б. Дифузія оніричного та галюцинаторно-параноїдального у тексті Андрія Жураківського «Сателіти». *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ: Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2017. № 3 (39). С. 438–443.
4. Стрільчик Б. Оніричний діалог Керол-Жураківський у просторі роману «Сателіти». *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Серія «Філологічні науки»*. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2018. № 47. С. 46–49.
5. Стрільчик Б. Оніричний бестіарій роману «Імператор повені» Володимира Єшкілева. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. Hungary, Budapest. 2018. VI(30), Issue 184. P. 38–42.
6. Стрільчик Б. Оніротоп «Сателітів» у романі А. Жураківського «Сателіти» як локус алюзійно-постмодерної симуляції (алюзії, цитування та ремінісценції американської популярної культури). *Прикарпатський вісник НТШ «Слово»*. Івано-Франківськ: Видавництво Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2019. № 2 (54). С. 413–420.
7. Стрільчик Б. Інтертекстуальна візія Льюїса Керрола в оніричному просторі роману Андрія Жураківського «Сателіти». *Науковий вісник Чернівецького*

національного університету. Серія: Філософія. Чернівці: Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2018. № 791. С. 43–46.

Відомості про апробацію результатів дисертації

1. XXVII наукова сесія Наукового товариства імені Тараса Шевченка (Івано-Франківськ, 3 – 22 березня 2016 р.).
2. XXVIII наукова сесія Наукового товариства імені Тараса Шевченка (Львів, 16 лютого – 25 березня 2017 р.).
3. Наукова конференція «Світи і антисвіти українського фентезі» в рамках Першого міжнародного фестивалю фентезі «Брама» (Івано-Франківськ, 27 – 28 жовтня 2017 р.).
4. XIX наукова сесія Наукового товариства імені Тараса Шевченка (Івано-Франківськ, 5 – 27 березня 2018 р.).
5. Всеукраїнська науково-практична конференція «VII Султанівські читання. Порівняльне літературознавство й історія національних літератур у структурі сучасної науки про літературу» (Івано-Франківськ, 27 жовтня 2018 р.).
6. Засідання кафедри української літератури Факультету філології ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (4 лютого 2019 р.).