

СЕМАНТИЧНЕ ДЗЕРКАЛО СНУ В УКРАЇНСЬКІЙ ВИСОКІЙ І МАСОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Розглянуто особливості використання мотиву сну в українській прозі початку XXI століття, зокрема творах, які відносяться не тільки до "високої", але й до масової літератури.

The use of reason of sleep are considered in Ukrainian prose of beginning of the 21st century, in particular works which belong not only to "high" but also to mass literature.

Територія сну – це місце зустрічі свідомого і несвідомого. Сон як особливий різновид реальності в літературному тексті набуває своєрідних ознак та функцій. Сон у психології та сон у художньому творі мають багато спільних ознак: насамперед це те, що сновидіння допомагають виявити й осягнути єдність сенсів та цілісний зміст буття. Сновидне мислення особливе, адже воно завжди повідомляє нам про те, чого ми навіть не підозрюємо, причому повідомлення ці знакові, символічні.

Вивчення функції сну в художньому тексті – тема малодосліджена. Набагато ширше проблема сну висвітлена у працях із психології та філософії. Започаткована вона в дослідженнях З. Фрейда, К.-Г. Юнга, а продовжена – у С. Аверинцева, Ю. Лотмана, А. Ремізова та ін. дослідників. Наприклад, у трактуванні К.-Г. Юнга сон сприяє відновленню психологічного балансу, психологічної рівноваги, вчений пов'язує функцію снів із компенсаторною функцією у бутті особистості.

У літературних текстах сон – особлива реальність, яка пов'язана із ритмом тексту, композиційною будовою та відтворенням психологічного стану персонажу. Однак навіть цим функції сну в тексті не обмежуються, адже сновидіння – це "яскраві візуальні образи, суб'єктивно пережиті уявлення, що виникають під час "швидкого" сну, сюжет якого в символічній формі відображає основні мотиви та настанови індивіда, фрагменти його душевної діяльності" [6, с. 414].

Наявні літературознавчі та критичні розвідки про сон у структурі художнього тексту і його роль у композиційній та ідейній будові твору розрізнені й не систематизовані, до того ж в них майже не висвітлюється різниця у використанні мотиву сну в сучасній "високій" і масовій літературі. Отже, **актуальність цього дослідження** зумовлена потребою ґрунтовного аналізу функції сну в різних за жанрово-стильовим спрямуванням творах сучасної української літератури, а також необхідністю ґрунтовного прочитання прози українських письменників у контексті формування дискурсу "високої" та масової літератури початку XXI ст.

Мета дослідження полягає в системній і концептуальній інтерпретації сучасної "високої" та масової літератури, з'ясуванні нових естетичних якостей в українській прозі початку XXI ст. – як наслідку взаємовпливу "високої" та масової літератури.

Мета конкретизована в таких дослідницьких **завданнях**: окреслити особливості використання мотиву сну у прозі українських письменників; простежити та виокремити шляхи використання мотиву сну у творах "високої" та масової літератури початку XXI ст., проаналізувати функцію сну як композиційного елемента у творах О. Забужко, Г. Пагутяк, Г. Тарасюк, узагальнити закономірності використання сновидних мотивів у прозі початку XXI ст.

Об'єктом дослідження обрано твори українських письменників, які з'явилися друком на початку XXI ст., зокрема роман "Музей покинутих секретів" О. Забужко, роман-фесрію "Зачаровані музиканти" Г. Пагутяк і новелу Г. Тарасюк "Ерцгерцог іде!", в яких сновидіння героїв є не просто спонтанними виявами несвідомого персонажів, але й символічним відображенням основних мотивів творів і душевних переживань героїв.

Предметом дослідження є специфіка використання мотиву сну у творах різної жанрово-стильової модифікації – як "високої", так і масової літератури.

Методи дослідження ґрунтуються на провідних принципах філологічної школи та рецептивної естетики для з'ясування основних жанрово-стильових особливостей сучасної української прози.

Сучасна наука про літературу нараховує вже достатню кількість праць щодо розвитку "високої" та масової літератури, однак окремі питання поетики цих двох протилежних естетичних дискурсів, що у XXI ст. поступово зближуються, а почасті й взагалі переплітаються в художній тканині одного тексту, залишаються мало вивченими. Актуальність проблеми поетики сновидінь зумовлена ще й її розташуванням на межі різних сфер культури: психології, філософії та літератури.

У різних сферах культури мотив сну від кінця XIX – до початку XXI ст. переосмислюється. Так, увага до теми сну на початку XX ст. була зумовлена зростанням інтересу до ірраціонального складника і буття особистості, і художньої творчості. Проблеми інтерпретації "другої реальності", наприклад, у праці Ф. Ніцше "Народження трагедії, або Еллінізм та песимізм" (1872) [4], трактується ученим як подвійність аполлонівського та діонісійського начал, "які можна уявити як роз'єднані художні світи сновидіння та сп'яніння" [4, с. 59]. В образі Аполлона втілено тісний зв'язок між сновидінням і творчістю, адже він – втілення творчого начала і водночас – божество пророцьких видінь. У трактуванні Ф. Ніцше, справжня реальність – це безодня, яка проявляється вночі, уві сні, а денне життя – це "аполлонівська ілюзія", яка приховує діонісійський світ. Рятівні видіння, "у створенні яких кожна людина є цілковитим художником" [4, с. 60], насправді виявляють тісний зв'язок між творчістю та сновидінням, а також компенсаторну функцію сну в житті особистості.

На початку XX ст. були опубліковані праці, в яких сформульовано різні підходи до сновидінь: Д. Бігелоу "Таємниця сну" (1906), К. Абрагам "Сон та міф. Нарис народної психології" (1912), П. Флоренський "Іконостас" (1912), М. Волошин "Театр як сновидіння" (1912), З. Фрейд "Тлумачення сновидінь" (1900), К.-Г. Юнг "Архетип і символ" (1912). Серед цих праць насамперед фрейдівська теорія сну є цілісною концепцією, що втілює систематичний підхід до проблеми сновидінь у бутті особистості. З. Фрейд вказує на символічність сну, в основі снів, на думку вченого, лежать мотиви індивідуального несвідомого. Через символізацію сні наближаються до творчості: "Приховані думки у сновидінні виражаються символічно, через порівняння та метафори, як у образному поетичному мисленні" [9, с. 327]. У процесі сновидіння, як стверджує З. Фрейд, відбувається таке перетворення інформації: концентрація образів аж до їх контамінації, зміщення та символізація.

На відміну від З. Фрейда, К.-Г. Юнг робить висновок про зв'язок сновидінь із міфами та ритуалами первісної людини. На думку дослідника, архаїчні уявлення, асоціації та образи й досі живуть в уяві людини, саме через них проявляється залежність між думками та емоціями особистості. У снах, отже, проявляється синкретизм

людини та природи, давно втрачений у реальному житті, відтак сон, за К.-Г. Юнгом, може "відновити психічний баланс через вироблення сновидного матеріалу" [10, с. 46]. Більше того учений стверджував, що сон "виражає свій зміст мовою природи, яка для нас є незрозумілою та дивною. Тому перед нами постає завдання перекладу цієї мови раціональними словами та поняттями сучасної мови" [10, с. 87].

У концепції П. Флоренського сновидіння набуває інших ознак, у трактуванні вченого, сон – це межа, на якій стикаються видимий світ із невидимим. Сон може розгорнутися у "наш, видимого світу, часовий ряд" [8, с. 83], сон – це "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" [8, 88]. Крім того, П. Флоренський, по суті, ставить знак рівності між творчістю і сновидіннями, адже, на його думку, творчість – це "сновидіння, яке набуло плоти" [8, с. 89].

Психологи та філософи, по суті, на початок ХХ ст. сформулювали такі ознаки сну, що зближували його з творчим актом: компенсаторна функція сновидіння, символічність сну, функція проявлення індивідуального психічного життя особистості, функція проявлення колективного несвідомого, архаїчного мислення у сні, особливий час і простір сну – як проявлення переходу із символічної сфери в реальність і навпаки. Крім того, на початок ХХ ст. склалася багата літературна традиція розроблення мотивів сну. Це, з одного боку, літературні тексти, в який сон є центральним мотивом, подібне трактування сну започатковане було ще в античній літературі, мотив сну тут є втіленням світу, протилежного дійсності: це може бути життя-сон, сні звичайних смертних про світ, сні – сатиричні оповіді. Для романтиків сон – це вираження суб'єктивного несвідомого, це світ вільного лету фантазії. У літературі доби романтизму мистецтво подібне до сну, актуальним стає мотив сну-смерті, тільки у сні проявляється справжнє обличчя світу – хаотичне, – яке є прихованим упродовж дня (напр., поема Т. Шевченка "Сон").

Філософсько-естетичними засадами поетики сну у творчості романтиків є принцип двовимірності світу, сон втілював у їхній творчості відмінний від реальності світ, фантастичний, ірреальний, таємничий, містичний. У сні не тільки проявлялися особливості світосприйняття персонажу, але й художньо-філософське трактування буття письменником. Відтак ХІХ та ХХ ст. в українській і світовій літературі виявляють різні форми поетики сновидінь: сон може бути важливим компонентом авторської картини світу, окремим мотивом чи образом, композиційним прийомом введення тексту в текст, як гіпнологічним кодом опису авторської картини дійсності, сон як поетичний засіб вираження фантастичності подій тощо.

У літературі в різні епохи розвивалася міфологема "життя – це сон", яка була актуальною в філософсько-естетичній концепції доби бароко; міфологема "сон – це творчість", в якій проявилася теза про свободу, яка неможлива у реальності, але цілком доступна художнику через сон; сон-мрія, сон-спогад, в яких переважно втілювалося релігійно-містичне світобачення; сон-забуття, в якому проявлялася властивість душі відволіктися від реальної дійсності та пробудитися до активного творчого життя.

Жанрово-композиційне трактування мотиву сну у літературі пов'язане із співвідношенням сну та реальності, перехід від сну до дійсності позначений у творі як

акт просинання, повернення до реальності героя – або зміненого, або незмінного. Однак ХХ ст. розширило жанрово-композиційне використання мотиву сну, сновидіння стають не тільки семантичним віддзеркаленням реальності, пародією чи таємничим одкровенням, яке дається читачеві або героєві. Сон у естетичній концепції літератури ХХ ст. – це нова поетика підсвідомих відчуттів, сонної свідомості, невимовні настрої та хвороблива дрімота. Крім того, у модернізмі та постмодернізмі сон став не тільки явищем людського буття, але й фактом літератури, його просторово-часові характеристики та структура часто впливали на хронотоп твору та його композиційну будову. До того ж сон у текстах письменників ХХ ст. виявляє тисний зв'язок із міфологією, міфологічні мотиви, з одного боку, є втіленням колективного несвідомого, а з іншого – у них просторово-подієвий ряд перетворюється на словесний, символічний, знаковий, однак такий, який може бути розшифрований особистістю.

Однак 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.

Так, скажімо, у романі "Музей покинутих секретів" (2010) О. Забужко сон – це своєрідний палімпсест, в якому проступає доля минулих і майбутніх поколінь, а життя тісно переплетене з реальністю, причому не стільки містико-фантастичними, скільки архаїчно-психологічними, знаковими.

У романі описується доля кількох поколінь родин Адріяна Довганя та Дарини Гощинської, викладена у восьми розділах. Хронотоп твору – ускладнений, і не тільки тому, що у ньому змальовані різні часові просторові площини: період Другої світової війни та друга половина ХХ ст., від 1970-х до 2004 р. Письмениця змальовує час і простір існування різних поколінь двох родин – Довганів та Гощинських, причому їхнє буття відтворене на за принципом лінійного перебігу часу, а через знаходження "загублених дрібничок" і згадування малозначущих на перший погляд фактів, які стають "внутрішнім епіграфом до їх (його. – прим. авт.) життя" [1, с. 41]. І снам у тексті твору відводиться значуще місце, вони являють і проявляють те, що не вписано у скрижалі історії, те, що залишилося на периферії родової пам'яті й не має матеріальних свідчень через складні історичні обставини та події, учасниками яких є родини Адріяна і Дарини. Історія як сукупність фактів та їх тлумачення – й у загальному контексті національної історії, і в контексті розгортання історії двох родів – не цікавить письменницю, її увага зосереджена на тих деталях, які зазвичай випадають з офіційних версій, перебувають на периферії свідомості й у життєтворчому сюжеті предків рідко потрапляють у поле уваги наступних поколінь. Перед читачем розгортається не хронологія життя двох родин, а екзистенційна рефлексія з приводу буття та осмислення свого місця в ньому. І сні в цьому контексті стають саме тим часом і простором, через який можна відновити втрачений зв'язок між по-

діями, людьми, фактами і емоціями. Сни в композиції роману "Музей покинутих секретів" – це семантико-психологічне віддзеркалення емоційного та екзистенційного досвіду кількох поколінь українських родин, цілої нації та головних героїв твору. Письменниця використовує не тільки компенсаторну функцію сну, але й символічну, функцію проявлення колективного несвідомого та водночас по-новому трактує сон як явище переходове – із символічної сфери в реальну, із реальної – у символічну.

У романі час і простір нелінійні, а деформовані рефлексіями персонажів, переважно завдяки снам, спогадам і мимовільному пригадуванню. Втім, саме сон – як особливий простір, в якому можливі будь-які прояви реальності, як територія незреалізованих можливостей та давно пережитих подій, відкриває героям можливість долучитися до тих епізодів і подій із життя своїх родин, які назавжди залишаться втаємниченими і ніколи не будуть вписані в офіційні сторінки біографій чи фактів. Сон є тим особливим простором, в якому можливі одночасно всі реальності та події, для нього притаманний "часовий розрив між отриманням інформації та реакції на неї" (Ю. Лотман) [3, с. 256]. Сон для персонажів роману О. Збужко є "семіотичним дзеркалом" власної долі, прикметно, що таке значення сну в художній структурі твору – новаторське, адже найчастіше сон у художньому творі виступав паралельним простором, в якому персонажам відкривається та чи інша істина про майбутнє. У романі "Музей покинутих секретів" сон втрачає ознаки передбачення, пророцтва й стає віддзеркаленням минулого, назавжди втраченого голосу попередніх поколінь. Це голоси тих, кого стерто з книги пам'яті. Героїня, як і, власне, авторка, переконані, що життя не може "просто так, урвавшись, розсипатись, як намисто з порваної шворки, – жодне людське життя не повинно так розсипатись, бо це б означало, що воно нічого не варте, нічیه взагалі..." [1, с. 89]. Ключем до такого зв'язування минулого і теперішнього стає час, який "робить "тоді" й "тепер" однаково ввімкненими й ніколи невимикальними, бо такими в дійсності вони є, – тільки ми цього не бачимо" [1, с. 109].

Нитка спогадів-снів виводить Дарину і Адріяна до вчинків та почуттів тих, кого "випхали ... із наших міст, із території пам'яті – і підпілля історії, в зону невидимого часу" – Адріяна та Олени (Гелі) із загонів ОУН-УПА, чиє незреалізоване кохання та життя починає проявлятися в снах Адріяна Довганя і Дарини Гощинської, їхні голоси встають все виразнішими й оповідна структура роману набуває вражаючої поліфонічності.

Власне, розпочинається твір із "голосу-мовлення" Дарини, прийом, можна сказати, традиційний для творчої практики О. Збужко, однак поступово інтонаційна палітра твору розширюється, в тому числі за рахунок голосів-снів, спогадів-снів, пригадування реальних людей, і дія стає багатопланою, в орбіту тексту вплітаються долі Федора та Тетяни Гощинських, Аполінарії та Івана Ватаманюків, Павла Івановича, його доньки та ін., проявляється справжня реальність, притрушена шаром пилу історії та ідеології, в одному з ключових розділів твору ("Останній сон Адріяна"), коли доля Гелі та Адріяна нарешті остаточно проявляється в снах Дарини і Адріяна, письменниця голосами своїх героїв каже: "Це насправді дуже просто – ти снишся мені, а я тобі. ...Аж дивно, як уві сні все просто – здається, ніби інакше й бути не може... Бо в сні все так, як воно є насправді. А день – тільки так, як нам уявляється" [1, с. 204].

"Сновидіння вирізняється полілінгвальністю: воно занурює нас не в зорові, словесні, музичні та інші простори, а в їх злитість, аналогічну реальній" (Ю. Лотман)

[3, с. 257] – саме цю властивість сну використовує О. Збужко. Сни Адріяна та Дарини – історії, прожиті Гелею та Адріяном під час Другої світової війни, це історії незреалізованих можливостей, невідлюбленого кохання, недожитих днів.

Традиційний поділ буття на життя і смерть у сні отримує інше "звучання" – це багатоголосий простір, в якому можуть одночасно звучати голоси теперішнього і минулого, це своєрідний нульовий, або чистий простір, в якому мають значення насамперед відчуття, а не слова, обставини й умовності. Цікаво, що роман О. Збужко немов заперечує тезу про те, що в чужі сні проникнути неможливо, навпаки – він вибудований навколо ідеї проникнення у чужі сні та чуже буття, сон "як принципово "мова для однієї людини" (Ю. Лотман) стає в романі О. Збужко мовою для іншої особистості, російський літературознавець вважав сон непередбачуваним, а переказування сну неможливим через те, що це тільки приблизно виразить його сутність. Однак сні Адріяна та Дарини – це особливий різновид реальності, чужої і своєї водночас, вони є голосом минулого, який звучить у свідомості теперішнього і має на меті виправити майбутнє.

Цілісне життя двох родин явлене тільки читачу, адже і для Дарини, і для Адріяна багато фактів залишаються затемненими і вже ніколи не стануть відомими. О. Збужко відходить від традиційного для літератури тлумачення сну як семантичного дзеркала, коли у сні персонажам являють факти і події, котрі згодом стануть реальністю. Для її героїв сон – особливий стан проникнення в чужу свідомість, відкритий простір, в якому минуле і сучасне отримують можливість діалогу і взаємопроникнення. Сон – територія чистого існування, на якій діють насамперед закони психоемоційні, а не реалістичні, так Дарина трактує його як "драймінг – ...сон наяву. Чи сон із розплющеними очима. Сон у свідомому стані" [1, с. 456].

У хронотопі твору остаточно руйнується поняття минулого – як впорядкованого і каталогізованого явища, в якому все систематизоване, "впорядковане і пришилене під належними датами, як от колекція мертвих метеликів" [1, с. 547]. Структура дійсного моменту переосмислена О. Збужко в контексті інакшому, ніж це традиційно трактується в класичному історичному або соціально-психологічному романі. Вона наповнює свій твір не тільки "заземленою на імена та обличчя" правдою про минуле, але й "глибшою правдою прожитих людьми історій, якої не видно стороннім і якої не вигадася і не вдася. Та, що за межею підданості". Окрім, проявлення історії в сучасності, "згадування" "ніким не пом'янутих" героїв Другої світової війни, у тексті роману відтворюється ще одна ідея – несповненості життя, чужого та власного, і важливості відчуття, що є справжнім у твоєму житті, не помилитися не тільки із своїм призначенням професійним, а й особистим. Власне, доля подруги головної героїні Дарини – художниці Влади, яка досягла матеріального благополуччя, стала професіоналом та знаменітістю, але водночас – втратила набагато більше: "вона, цебто Геля (чи ти сказала: Влада?), прийняла ч у ж о г о з а с в о г о, а любові не можна так помилятися, в любові це смертельно" [1, с. 678].

Сни допомагають Адріянові та Дарині повернутися до себе справжніх, побачити в собі те, що колись вгледіли увньому його викладачі і Дарина – "щ о с ь більше за мене самого", як каже Адріан. Це допомагає йому сягнути глибше своєї власної пам'яті й побачити себе і сприйняти себе частинкою власного роду, а Дарині усвідомити правду про свого батька, який вже життя

витратив на те, щоб не мовчати (!), говорити правду про будівництво Палацу культури "Україна" [1, с. 234]. Це твір, як і долі кожного з героїв – "озвучування пустоти вмисно створеного мовчання", коли хаос свідомості здатний впорядкувати і реальність, і минуле. Прикметно, що не всім героям, за задумом письменниці, приступні оці сновидні знання про минуле і самих себе, "емоційно тупим" персонажам – вони не відкриваються: скажімо, Павло Іванович, син вояка УПА, вихований у родині енкаведиста, так ніколи і не навчиться відчувати справжнє минуле свого роду, навпаки – він усіяко намагається приховати цю правду і від себе, і від своєї донечки. Він – той, хто досконало оволодів оригінальною професією нашої доби – "створювати зони мовчання. Підробляти голоси, накладати їх поверх заглушених – щоб ті ніколи не були розчуті". Відтак до боїв Другої світової долучається ще одна війна – змагання кожного героя, українця, з витертим минулим, її веде "Армія. Невидима, необлічена, наймогутніша в світі підпільна армія, що мовчки й затято веде свою війну, через віки й покоління, – і не знає поразки". Це битва із непам'ятством безвідносно до місця і часу, яка для Дарини і Адріяна перетворюється на особистий двобій із сучасним і минулим.

"Музей покинутих секретів" О. Забужко – панорамний роман-рефлексія, темпоритм твору – інтонаційно-рефлексивний, зітканий із снів, спогадів, розмов, внутрішніх монологів героїв, він – як биття людського серця, уривчастий і нерівний, водночас є тривалим, у ньому спрацьовує те, що М. Кундера називав "некваліфікацією", а Х. Ортега-і-Гасет – "чистим триванням". У різних часово-просторових вимірах реальності народжується головна ідея твору – наша життя та життя наших предків – Музей покинутих секретів, які лишилися у землі, і ніхто їх уже не віднайде, бо втрачено ключ і код, за якими можна було б віднайти те місце, де вони приховані. Однак без цих секретів не має нас справжніх, ми не знаємо своєї долі та свого призначення. Так письменниця виходить до важливої проблеми сучасності, особливо актуальної в українській літературі – "беззбройність безпам'ятного перед майбутнім, яка є прокляттям українського суспільства. Безпам'ятний – значить ослаблений. Той, хто не знає, звідки він вийшов, позбавлений дуже важливого ресурсу психологічної підтримки – розуміння логіки і змісту власного життя, і тих подій, які в ньому відбуваються" (О. Забужко) [1, 680]. Адже чим довший відрізок свого минулого людина бачить у часі, тим міцніший зв'язок поколінь, тим важче його порвати, тим важче маніпулювати таким суспільством.

Інший тип жанрово-композиційного трактування сну представлений у романі Г. Пагутяк "Зачаровані музиканти". З одного боку, у тексті роману втілено барокову тезу "життя – це сон": для персонажів твору Матеуша (Матвія), його батька Олександера, пана Лукаша та пана Миколи, челядників з дому Олександера та інших героїв реальність виявляється тяжким спокутуванням непомічених гріхів, невідчутих істин. Найтяжчим є гріх нерозуміння самого себе і свого призначення на світі, саме цей гріх спокутує син Олександера Матуеш (Матвій), якому судилося пізнати істину.

У структурі роману сон – символічний простір, в якому проявляється індивідуальне несвідоме кожного з персонажів, сон у Г. Пагутяк – семантичне протиставлення світу реальності, письменниця використовує такі ознаки сновидіння в літературному творі, як компенсаційна функція сну, його символічність, властивість виявляти індивідуальне психічне життя особистості й архаїчне мислення. Крім того, сон у "Зачарованих музикантах" – це перехідний простір, із символічної сфери в

реальність і навпаки. Переважно у снах героїв окреслюються їхні справжні бажання та сутність їхніх характерів, які письменниця називає у творі істиною. Це – знання про себе самого, якого майже всі персонажі уникають, хоча, як зауважено в романі, "істина не є ні доброю, ні злою, а тому слід приймати усе, що вона промовляє до тебе. Лише дрібна душа труситься й ховається від істини" [5, с. 114].

У структурі цього роману сон є міфологічно-метафоричним мотивом, він співвідноситься з певним комплексом фольклорно-міфологічних та релігійних уявлень, барокових філософем та світовідчуття, які можна висловити як сон-смерть, сон-безодня, сон-творчість, сон-видіння, сон-спогад, сон-життя. Цікаво, що ці філософеми є інтертекстуальними – роман Г. Пагутяк, означений авторкою як роман-феєрія, вочевидь тісно пов'язаний із естетичною системою драми-феєрії Лесі Українки "Лісова пісня". Однак сон у композиційній будові цих двох текстів виконує різну роль. У Лесі Українки це сон-пробудження, яке зумів своєю мелодією видобути Лукаш навесні, розбудивши тим самим не тільки природу, мавку, але й свій творчий потенціал, та сон-забуття, сон-смерть, який наприкінці твору огортає Лукаша, символізуючи вмирання в ньому усього живого, творчого. У Г. Пагутяк сон – особливий вимір існування героїв, простір, в якому розгортається справжнє буття особистості. Переважно у творі фігурує сон-навіювання, в якому персонаж отримує здатність побачити небачене, відкрити істину про своє існування, зрозуміти власне призначення. Міфологема сну у Г. Пагутяк стає метафоричним позначенням злитості сну та реальності. Взаємовідносини сну та реальності в тексті твору характеризуються сюжетною, образною та композиційною "неподільністю-незлитістю". Сюжет твору ґрунтується на взаємовідображеності явищ та образів – сновидних і реальних. "Нероздільність-незлитість" сну та реальності в тексті твору реалізується в різних композиційних формах, насамперед – у створенні взаємопереходів від сну до реальності, у використанні прийому семантичного дзеркала сну, у виокремленні з потоку сновидень життєво важливих істин. Сон і реальність у романі Г. Пагутяк – явища синкретичні, завдяки їм персонажі отримують можливість пізнати те, що пройшло в реальному часі і просторі повз них, що вони свого часу не помітили та не зрозуміли про себе.

Так, розділ "Три сні, що їх бачили тієї ночі у Журавному" містить сновидіння трьох персонажів, знакові і для них, і для сюжету твору. Вони – семантичне віддзеркалення бажань трьох персонажів – маестро Якова, скульптора, який буде вирізьблювати із магічного каменю скульптуру на могилу Олександера Домницького, пана Лукаша, друга Олександера, та Петра, слуги в маєтку Домницьких. Сон Якова – вкладає в його душу те, "чого різьбяр прагнув усе життя: одержимість" [5, с. 78], що одним махом піднесла його до рівня "не лише великих майстрів, а й до самого Господа" [5, с. 78]. Сон пана Лукаша – оповідь про дії того, ким він "ніколи не прагнув стати: короля незнанної землі" [5, с. 79], що цілковито відповідає його місцю на землі, його громадські обов'язки зтяжку для його душі. Та сновидіння допомагає йому віднайти власне призначення – знайти Матеуша, хоча це й буде зрубою для нього. Сон Петра завершується містичним руйнуванням маєтку Домницьких, і навіть він, вірний слуга свого господаря, не може врятувати дім. Ці сні – рушійна сила сюжету, тому що кожен з них впливає на розвиток подій у романі. Так, одержимість, яку уві сні отримав Якова, допоможе йому відчуті приспану душу каменю, розкрити її та створити

унікальну скульптуру Богоматері ("просто в чоловікові прокинулося те, що він мав завжди. ... та одержимість – це вогонь, який спалює чоловіка чи жінку, і сутність її не може збагнути той, у кому він ніколи не спалахував. Лише дві особи в Журавному могли б зрозуміти Якова: Олександр та його син Матвій. Вони б розповіли йому, що таке бути іншим, про почуття сповідимої самотності, про роз'єднаність і страх втратити вогонь, котрий змушує концентрувати в одному напрямку волю..." [5, с. 83]. Сон Лукаша приведе його та пана Миколая до загибелі й одночасно до усвідомлення істини – вони заблукали в людській суті, істина про них пройшла повз них і ніколи їм не відкриється те, що відкрилося Домницьким ("їхній приятель та його син пізнали щось таке, що можна лише порівняти з гармонією світлі, стигматами та одержимістю" [5, с. 163]. Сон і подальші події, пов'язані з пошуком Матеуша, доводять, що душі Миколая та Лукаша – у тяжкому полоні роздвоєності. Ось як пише про видіння-прозріння пана Лукаша письменника: "Одна половина його душі вважала це гарячковою маячнею, а інша прагнула зазнати тієї розкоші, що була за порогом, бодай раз у житті дікнутися чогось незвичайного, переступити через межу в той світ, куди, як він чув, невільно входить смерті, старості та іншої прикраси" [5, с. 169]. Натомість сон Петра стоїть на межі між реальністю та мареннями, бо завершується цілком реалістичним падінням дому Домницьких. Пояснення цьому ми знаходимо лише наприкінці твору: муки роду Домницьких пов'язані з порушенням міфологічного табу – зрубанням дерева на подвір'ї майбутньої господині. Маєток постає там, де Григорій Домницький не прислухався до дерева, не почув голос іншого ("Воно не кричало, не стогнало, не просило. – Ви не прислухалися до нього. – То була липа. Я відвертався, коли її рубав. Є такий звичай – рубати сліпе дерево. – Значить то ви були сліпі, отче, а дерево зряче..." [5, с. 221].

Усі сні в романі "Зачаровані музиканти" наділені особливими ознаками, як частина хронотопу твору вони є вираженням екзистенційного часу і простору. Традиційні відносини в системі сон – реальність у романі руйнуються, сон стає синкретичним втіленням істини про людину, продовженням її екзистенційного досвіду та екзистенційних шукань на землі. Водночас сон у тексті твору є тим символічним та містичним проявленням тексту життя, яке персонажі часто не можуть прочитати самотійно.

Сновидна причетність до Всесвіту по-різному проявляється в долях героїв твору, однак для переважної більшості сон – це межовий стан психіки, в якому виявляється художнє переосмислення життєвого шляху персонажів. Сон у Г. Пагутяк – персоналізована частина природи, яка звертається до людини мовою символів, стихій, кольорів, звуків тощо. Той, хто може це розшифрувати, зможе жити цілісним справжнім життям. Той, хто не почує звертань природи до нього, приречений спокутувати свої гріхи через тяжку смерть.

Цікаво, що сон та сновидіння в тексті роману тісно пов'язані з образами туману, води, глибини, які у фольклорі асоціюються із межовими станами, переходом від одного досвіду до іншого, від однієї емоції до іншої. Так, туман огортає галявину, на якій пасуться коні та на яку виходить Матеуш (Матвій) на початку твору, а згодом на тумані в'їжджає Панна зі своїми музикантами. Сон-забуття під час зими докорінно змінює людей, зокрема Івася та Боніфація, які після того зимового сну змогли пройти під землею, над водою та стати зачарованими музикантами Прекрасної Панни.

Новаторство Г. Пагутяк у використанні мотиву сну пов'язане із представленням сновидінь героїв не просто

як семантичного віддзеркалення їхніх подальших пригод, а як екзистенційного простору, в якому людині надається можливість стати іншою або отримати істину про себе. Сон і дійсність у Г. Пагутяк злиті в одному синкретичному образі, взаємопереходи між сном і дійсністю надають сюжету проблемної модальності та актуалізують суб'єктивні переживання персонажів. Символічна поетика сновидінь у романі зведена до мінімуму, натомість автор використовує мотив сну – творення персонажем себе самого та свого майбутнього і перетворює на індивідуально-авторську міфологему, в якій відбувається розпад мотиву сновидіння на сон-смерть (сон Петра), сон-дійсність (марення Матеуша), сон-творчість (видіння Якова, сон, в який впадає камінь, знайдений Олександром Домницьким), сон-перевтілення (спання, яке огортає Боніфація та Івася, коли вони потрапляють до тих, хто живе під землею). Відтак у романі-феєрії Г. Пагутяк "Зачаровані музиканти" сон стає архетипічним мотивом, неначе згорнутим до метафоричного позначення, який співвідноситься із лейтмотивом твору та його головною ідеєю – міфологічно-бароковою естетикою та світовідчуття, вираженою і в голосі скрипки "Хто ти? Ким ти єси?" [5, с. 111], і в мотиві чужого життя, яке випадково стає твоїм і віддає тебе від себе справжнього, і в тому, що кожен із персонажів твору має потаємне бажання – знати "що кому потрібно насправді" [5, с. 85].

Інакше мотив сну використовується в масовій літературі. Насамперед тому, що масліт – це тексти із жорсткою структурною заданістю, на відміну від "високої" літератури, естетичні засади формування якої ґрунтуються на оновленні та порушенні традицій, формуванні нових тематично-проблемних орієнтирів та художніх прийомів. Твори масової літератури "повинні бути розтлумачені та прочитані масовим читачем однозначно" [2, с. 60], тому їм притаманна "внутрішня стійкість та однорідність, впізнаваність моделей, за якими створюють тексти масової літератури, стереотипність іміджів героїв..." [2, с. 60].

Відтак навіть окремі художні прийоми, які використовує масліт, стають клішованими, індивідуально-авторські засади мислення в ній відсутні. Саме тому мотив сновидіння у творах масової літератури виконують функції перестороги, віщування. Наприклад, у новелі Г.Тарасюк "Ерцгерцог їде!" сон стає прямим семантичним відображенням долі героїні, це сон-віщування, яке справджується уже через кілька сторінок тексту. Втім, авторка сон, сновидіння-марення робить головною художньою деталлю у творі. Фабула новели відповідає казковому мотиву перевтілення (героїня із непомітною сірою перетворюється під впливом кохання в красуню: "Останнім часом жінка дуже змінилася: зробила зачіску, що молодила її, пошила білу сукню. Знайомі казали, що вона погарнішала і тепер схожа на жінку, яка має таємницю" [7, с. 52], та основний зміст новели – це переживання Жінки і Чоловіка, проживання ними історії їхнього кохання. Відчуття напруженого психологічного переживання створюється за допомогою прийому внутрішніх монологів героя та героїні, які чергуються і водночас мають спільний мотив – сон, безсоння (у тексті кілька варіацій теми сну – сон-подія: "Жінка засинала біля дитини, і нова сукня смутно біліла на спинці крісла", "чорний важкий сон" чоловіка [7, с. 52], безпосередньо "дивний сон" про Ерцгерцога, це сон-віщування, сон Чоловіка про щеня тощо). Крім того, фабула твору має також елементи соціальної критики дійсності – Жінка, яка "мусила – ради дитини – жити, доживати віку в цьому містечку, в цій дірі, одним одна нікому не потрібна" [7, с. 59], та Чоловік, про якого хо-

дили різні чутки, "одні говорили, нібито був великим начальником, сидів за валютні махінації і "крутив би на повну катушку", якби не амністія. Інші – нібито прибив свою коханку, застукавши з перелюбником, сидів, але відкупився" [7, с. 51]. І ця соціальна характеристика їхнього попереднього життя ще й витворює сталі, задані на рівні ампула характери, які абсолютно не розвиваються і від початку до кінця твору не змінюються. Жінка – самотня мати в провінційному містечку, хоч і не названому письменницею, Чоловік – зрадливий коханець, не зумів розгледіти в Жінці високого почуття.

Завдяки сну Г. Тарасюк, щоправда, подає в новелі специфічну форму представлення буденності: світ не ділиться в ній на буденний та поза буденний, містичний чи фантастичний, як це часто буває у жіночій прозі. Навпаки, сон як прикметна художня деталь твору допомагає підкреслити, що події розбудили в Жінці приспані почуття, а в Чоловікові приспали прагматичну і примітивну істоту. Суперечність між буденністю і силою почуттів остаточно руйнується семантичним віддзеркаленням сну наприкінці твору: там, де в дивному сновидінні Жінки проскакав Ерцгерцог, у реальності – Чоловік, що "не загальмував, тільки ідеїно-естетичний компонент тексту. Однак у творі Г.Тарасюк сон – пряме семантичне віддзеркалення подій і не має якогось психолого-екзистенційного навантаження.

Сон у літературі – це спосіб осягнення цілісності буття персонажа. Сновидіння розкриває додаткові сен-

си існування особистості, створює виразний психологічний портрет героя, накреслює напрям його екзистенційних шукань тощо. Причетність сновидіння до денного існування особистості полягає не в тому, що сон містить знаки, а в тому, що сон – це творча енергія, яка розкриває людині істину про саму себе.

У художній літературі сон є не тільки важливим складником психологічного портрету героя, але й важливим композиційним елементом, який допомагає створити унікальний хронотоп твору, передати перебіг не тільки реального часу чи розгортання реального простору, але й відтворити час і простір індивідуально-психічного буття особистості, її екзистенцію.

Можна говорити про два різновиди літературних снів – сон як художня деталь та сон як особлива дійсність. Однак у художній тканині твору сновидіння можуть набувати ознак сну-міфологеми, сну-видіння, сну-марення, сну-творчості, сну – психологічного перетворення внутрішнього світу особистості. Усі ці різновиди сновидіння використовуються у "високій" літературі, натомість масова література експлуатує тільки один, клішований прийом – сон-вщучування, в яких передбачується майбутнє героя або змінюється погляд персонажа на своє буття, буденність, власне майбутнє.

1. Забужко О. Музей покинутих секретів: Роман. – К., 2009; 2. Купина Н. А. Массовая литература сегодня: Учеб. пос. – М., 2010; 3. Лотман Ю. М. Семіосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: статьи, исследования, заметки. – СПб, 2000; 4. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм // Ницше Ф. Собр. соч.: В 2 т. – Т.1. – М., 1990; 5. Пагуляк Г. Зачаровані музиканти: Роман-феєрія. – К., 2010; 6. Сновидіння // Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Авт.-укладач Ю. І. Ковалів. – К., 2007. – Т. 2; 7. Тарасюк Г. Ковчег для метеликів: Новели. – Луцьк, 2009; 8. Флоренський П. Иконостас // Богословские труды. Сб. 9. – М., 1972; 9. Фрейд З. Толкование сновидений. – К., 1991; 10. Юнг К. Г. Архетип и символ. – М, 1991.

Надійшла до редколегії 03.10.11

О. Ткаченко, канд. філол. наук

"ВАВИЛОНСЬКІ КАЇНИ" ВАСИЛЯ ЗЕМЛЯКА ЯК РЕАЛІЗАЦІЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ МОДЕЛІ "РОЗБРАТУ ЗА ЗЕМЛЮ"

Розглянуто інтерпретацію образу Каїна в романі Василя Земляка "Лебедина зграя", що супроводжується такими концептами, як "зрада", "вбивство", "ворожнеча між братами". З'ясовано, що в художньому прочитанні образу Каїна письменник використовує кілька інтерпретаційних моделей – як універсальних, так і питомих українських.

The image of Cain in the novel "Swan-Flock" by Vasyl Zemlyak is investigated against the background of such concepts as betrayal, murder, animosity between brothers. In the artistic rendition Vasyl Zemlyak uses a number of interpretation models – from universal to Ukrainian ones.

Химерне вирішення буденної для літератури радянської доби теми колективізації в романі Василя Земляка "Лебедина зграя" дало простір сміливим асоціативним зв'язкам між реально-історичним та міфологічним. Так, становлення комуністичного ладу в українському Вавилоні сприймається за будівництво новітньої Вавилонської вежі з перспективою неминучого посоромлення і майбутнього гучного падіння. Таким чином міф, що за висловом грецького мислителя IV ст. Саллюстія, – це те, чого ніколи не було, але завжди існує [1, с. 191], допоміг розкрити суть і передбачити наслідки комуністичного "шторму неба". Серед міфологічних мотивів, заактуалізованих комуністичними реаліями, провідним став мотив кайнства. Образ біблійного братовбивці накладається в романі на кількох персонажів, але його використання є слабоакцентованим, а відтак малопомітним для пересічного читача. Науковий аналіз дозволяє побачити в потрактуванні цього образу цілісну художню систему, закорінену в біблійному інтертексті, стали в доборі концептів та застосуванні інтерпретаційних моделей.

Повною мірою архетип братів-антагоністів реалізований Василем Земляком у зображенні Данила та Лу-

к'яна Соколюків. Протистояння рідних братів лягло в підґрунтя універсального близнючного міфу, про суть якого в "Енциклопедії символів" Дж. Купера сказано так: "Часто вони ворогують, і один убиває іншого, після чого один із них зображується світлим, а інший – темним. Перший символізує жертву, другий – того, хто приносить жертву, і, відповідно, день і ніч, світло й темряву, Небо й землю, проявлене і не проявлене, життя і смерть, добро і зло, дві півкулі, полярність, молодий і старий місяць тощо" [6, с. 24].

У художньому втіленні архетипу ворогуючих братів сторони зазвичай протиставляються за однією ознакою, антитетично представленою або уособленою ними: простота – складність ("Каїн" Дж. Байрона, "Смерть Каїна" І. Франка), лихий – добрий ("Земля" О. Кобилянської), почуття – розум ("Брати Карамазови" Ф. Достоєвського), любов пристрасна – любов духовна ("страсть" – "сострадание") ("Князь Мишкін" Ф. Достоєвського), багатство – бідність ("Авель і Каїн" Ш. Бодлера) тощо.

Брати ж Соколюки зображені як повні протилежності – за зовнішністю, вдачею, захопленнями, врешті, жит-