

МЕТАМОВА РОМАНУ “UROBOROS” ОЛЕГА СИЧА

Стаття фокусується на інтертекстуальному аспекті роману “UROBOROS” Олега Сича. Визначено найчастотніші інтертекстеми: алюзії та ремінісценції на філософію, психологію, фольклор, релігію, мистецтво та літературу. Окреслено їх семантичне навантаження.

Ключові слова: інтертекстуальність роману “UROBOROS”, інтертекстема, алюзія, ремінісценція, фольклоризм, архетип.

Anna Liudnova. Metalanguage of Novel “UROBOROS” by Oleh Sych

The article focuses on the question of intertextual nature of the novel “UROBOROS” written by Oleg Sych. The intertextuality helps to interpret this novel. The author determines the most frequent intertextemes, such as allusions and reminiscence, connected with philosophy, psychology, folklore, religion, art and literature. Their semantic charge is outlined.

Keywords: intertextuality of the novel “UROBOROS”, intertexteme, allusion, reminiscence, folklorism, archetype.

Питання інтертекстуальності літературного твору – одне з найпопулярніших у сучасному літературознавстві. Сьогодні “інтертекстом вважається міжтекстовий простір, який виникає між двома, чи більше творами, що виявляють схожість елементів” [15, 60]. Першопрохідцями на ниві інтертекстуальності виступили Ф. де Соссюр зі своєю теорією анаграм, Ю. Тинянов з ученням про пародію, М. Бахтін із діалогічним поглядом на літературу. Сам термін “інтертекстуальність” був запропонований Ю. Крістєвою в 1967 р., а надалі став одним з основних для аналізу художніх творів постмодернізму. Теорію інтертекстуальності в українському літературознавстві розвивають Н. Корабльова, Н. Науменко, Л. Сокол, О. Чирков, В. Гладишев та ін. Зокрема, для Н. Науменко поняття інтертекстуальності “найперше означає сукупність цитат, алюзій, ремінісценцій, символів одного твору, що набувають нового значення та забарвлення в контексті іншого твору” [8, 20]. Л. Сокол розуміє його як “присутність” у письмовому тексті великої кількості раніше створених текстів, які можуть існувати і поза волею автора” [13].

Сьогодні про інтертекстуальність роману “UROBOROS” Олега Сича наукових розвідок не існує. Бачимо лише дослідження жанру, структури твору та спроби дешифрування його назви. Про жанр пише Т. Бовсунівська, доводячи, що це роман-алегореза [2, 39]. Зі структурою складніше, адже вона характеризується своїм інтертекстуальним обрамленням. Це обрамлення – “Тибетська книга мертвих”, саме з неї автор узяв назви трьох частин роману. Письменник подає інтерпретаційну перестановку: перша частина “Уробороса” вказує на заключну частину “Книги мертвих” – “Сидпа Бардо”, у якій ідеться про таємницю народження; друга – відсилає до другої частини “Книги мертвих” – “Ченід Бардо”, яка дає розуміння кармічних видінь, що переживає людина після завершення життя; третя – “Чигай Бардо” – асоціативно відсилає до першої частини “Книги мертвих”, у якій ідеться про події смерті та можливість виходу з кармічного кола [12, 162].

Так, “Уроборос” – складний твір для прочитання завдяки багатству інтертексту. Це саме той зразок роману, про який писав М. Бахтін: “...роман не має канону. Він за своєю природою неканонічний. Він – сама пластичність. Він постійно шукає, постійно себе досліджує й постійно переглядає ті свої формули, які вже склалися” [1, 121]. Ці пошуки проглядаються саме завдяки інтертекстуальності “Уробороса”, котру слід розглядати насамперед як одну з найважливіших характеристик тексту і спосіб його “розгерметизації” (термін В. Чернявської). А розгерметизувати – на рівні різних смислових систем, які трапляються у

твори та є певними семантичними стовпами, – філософії, психології, фольклору, зокрема міфології, релігії, мистецтва та літератури.

Філософія в романі зосередилася навколо відкритих алюзій на погляди Ф. Ніцше, зокрема висловлені в трактаті “Так казав Заратустра”, та К. Кастанеди. Трактат і роман перегукуються в контексті життєвого шляху, який проходить головний герой, і теми свободи та самотності. “Кожна людина смертельно самотня. Тут і свобода й самотність водночас. Мабуть, чим більше свободи, тим більше самотності... бо свобода й самотність рідні сестри” [12, 76], – зазначає Чингіз у діалозі з Орестом. Також зустрічаємо в Ніцше: “Ти називаєш себе вільним від чогось? Яке мені до цього діло! Погляд твій повинен повідати мені: заради чого ти свободний? Чи можеш ти створити собі сам добро і зло? І утвердити над собою волю свою як закон? І бути самому собі – мстителем і суддею закону свого? Страшно бути наодинці з таким суддею і мстителем... Так кинута зірка в пустий простір і в льодяне дихання самотності” [10].

Завдяки алюзіям Олег Сич веде діалог із розділом “Про самотність” у Ф. Ніцше, а його головний герой постає своєрідним інструментом для демонстрації теорії філософа. “Усе брехня. Тільки любов одна, – згадав Орест. – Та й те брехня...” [12, 76], “І я собі гадав, що живу. Доки не втямив, яка це всесвітня брехня” [12, 109], – перегукуються із рядками трактату “Так казав Заратустра”. – “Прийде час і ти побачиш, ти більше висоти своєї, а все твоє нище буде близько, піднесене твоє стане лякати тебе, наче привид і ти вигукнеш: “Все – брехня!” [10]. Шлях людини, описаний у Ф. Ніцше, проходить Орест: “Одинокий, ти на шляху до самого себе! І на цьому шляху ти оминеш самого себе і пройдеш повз семи своїх спокусників! Ти будеш сам для себе еретиком, і чаклуном, і віщуном, і божевільним, і скептиком, і нечестивим, і злодієм” [10]. Орест подекуди спростовує все, прагнучи відмовитися від того, що його міцно тримає на землі; водночас приймає посвяту в мольфари; передчуває негodu, помічаючи різні знаки долі; перебуває у психлікарні; потрапляє за ґрати, ніби злодій, і, зрештою, упродовж усього роману не втрачає власного скептицизму та сарказму: “Якби можна було так сказати, як оце “нуй!”. І було б як в індійському кіні і в контексті “більше ніколи не побачимось” або “я розлюбила”. І співати конячим голосом, наче в тому музичному кліпі робила ота мила, але чогось гола дівчина...” [12, 12].

Погляди К. Кастанеди менше проглядаються в тексті. Кастанедівська відмова від особистої історії, свобода від обмежень [5] звучать у романі Олега Сича не раз із вуст різних героїв: “Це ти страждаєш, бо ти дуже прив’язаний до цього світу” (Марко Сопілکا) [12, 93], “...ти мусиш зосередитися. І вмерти для цього життя... Бо твоя безцінна особа... створена історією і часом” (Фауст) [12, 119]. Думки кастанедівського героя Дона Хуана про людину-воїна, для котрої немає нічого поза її контролем [5] і таку, що почуває себе легко в будь-якій ситуації [4], бачимо як алюзії у вигляді згадок про Ореста: “Ні. Ти був дуже готовий, наче справжній воїн. А воїн завжди до всього готовий. І ніщо не може застати його зненацька... Воїн завжди до всього готовий” (Чингіз) [12, 84]. За К. Кастанедою, воїн також усвідомлює, що всі живі створіння прагнуть смерті: ідея смерті єдина здатна загартувати людський дух, а воїн повинен повністю усвідомити її [5]. Рядки Олега Сича: “... щодня помирають люди, аби збагнути істину” [12, 119], – разом зі словами Фауста про те, що Орест мусить померти для цього світу, звучать суголосно з поглядами кастанедівського Дона Хуана.

Завдяки філософським інтертекстам в “Уроборосі” найповніше оприявлено риси постмодерністського роману: діалогізм світобачення, фрагментарність, певна неоформленість.

Важливе місце в романі також посідає психологія, що виявляється в різних інтертекстуальних кодах. Окрім очевидних запозичень у вигляді імен Юнга, Фрейда, Хорні Карен та ін., бачимо кілька алюзій на фрейдівський психоаналіз та юнгівську аналітичну психологію. Трапляються неприховані згадки фрейдистських понять, таких як сублімація, лібідо, мортідо, Его і Супер-его. Тлумачення деяких із них автор подає в примітках до книжки. Наприклад, Богдан мріяв полетіти на Уроборос, зробити “щось грандіозне, аби хоч якось сублімуватися” [12, 9], а про Ореста оповідається, що той після чергової сварки з коханою “вирішив поставити крапку й заходився розкладати на лібідо і мортідо, аби не вмерти без неї” [12, 17]. Психологічні поняття гармонійно вплетені в канву тексту, з’являючись у побуті героїв, не обтяжують роман: “Его щось собі придумує й мудрить, а впорядковувати доводиться мені” [12, 73], “Напиватися часом корисно. Може, не дуже личить, але корисно... Наступного дня гіпертрофується супер-Его, висуваєш голову над океаном Уробороса і – час для самоаналізу... Це корисно. Особливо письменникам і космонавтам...” [12, 11].

Прояви юнгівських поглядів пов’язані насамперед із герметичними образами-архетипами Фауста та козака Мамає й алюзіями на тибетську Книгу Мертвих. Бачимо постать Фауста в характерному для європейської традиції амплу амбівалентного героя, яка в Олега Сича набуває рис чорта, підбурювача, не позбавленого філософських роздумів та пошуків: “Так, так, – прошепотів хтось із-під столу, – Затягни її в ліжку, доки ніхто не бачить” [12, 29], “Я скучив за живими... Добре тут у вас... спім” [12, 71]. Саме Фауст супроводжує Ореста життєвим шляхом, з’являючись у моменти сумнівів, вибору і, найголовніше, внутрішніх екзистенційних пошуків. Цей герметичний образ набуває нових конотацій в останній частині книжки (“Чигає Бардо”) із локацією психлікарні, де ним постає сам Орест, отримавши прізвисько від інших хворих у палаті, які відображають усі наявні в романі інтертексти: зокрема, постають Юнг, Фрейд, Будда, апостол Павло, Патанджалі, Магомет, Гамлет, Ненька-Україна та ін. І саме Юнг коментує образи Фауста та Мамає, зазначаючи, що “Фауст – це насправді козак Мамає” [12, 125]. Також він каже Орестові: “До Мамає вам ще далеко. От я тут уже другий рік, а ніяк не трансформувавсь” [12, 126]. Олег Сич устами героїв роману проголошує, що Фауст як архетип європейської культури для українця повинен мати іншу трансформацію, а саме – козака Мамає: “Ти мусиш жити і подолати їх (політичну систему). Інакше так і залишишся Фаустом. Доки не пофарбують на лікарняному цвинтарі” [12, 143]. Ідеться про народний образ як іпостась кожної людини, зокрема про архетипний образ українця. І Олег Сич у романі подає свій варіант, яким він має бути. Тільки після того як Орест, він же Фауст, стає лідером, скеровує всіх присутніх у психлікарні під час пожежі та допомагає врятуватися, вийти на свободу, його починають називати Мамаєм. Фауст стає народним героєм, утіленим в образі козака Мамає, який у романі також порівнюється із Чингізханом, з акцентом на їхній схожості. Перед читачем постають три культурні архетипи, серед яких “загубленому” українцеві-Фаусту – шлях до козака Мамає. Тільки так, за “Уроборосом”, можна врятуватися, отримати свободу.

Юнгівські погляди проглядаються також і в алюзіях на тибетську Книгу Мертвих у романі. Зокрема, Олег Сич грає з візуальним письмом, використовуючи фоностилістичний прийом у словосполученні “маленьБка свідомість”, котре потребує дешифрування: “Бо світло розуму... – маленьке, малюсіньке й легке, наче пух. А тьма велика й важка. Бо свідомість маленьБка. Так, маленьБка, саме маленьБка. А те, що за нею: важке, вперте і дике” [12, 109]. Буква “Б” слугує своєрідною підказкою для читача і відсилкою до тибетської Книги

Мертвих, де свідомість сяє, невіддільна від Великого Джерела Світла, вона “народжується і не помирає, вона – Немеркнуче світло, Будда Амітаба” [14]. І, за юнгівським дослідженням Книги Мертвих, душа “і є сяючим Божеством”. А згідно з контекстом побутування словосполучення “маленька свідомість” (із християнським підґрунтям) імовірніше, що мова не так про Будду, як про Бога й божественне начало в людській свідомості. Щодо цього Юнг зазначає, що Книгу Мертвих слід розглядати не лише як східну посвяту, адже кожен може замінити божества християнськими символами [16]. В “Уроборосі” східні вірування, символи та образи, буддизм переплітаються із християнською релігією та українськими народними віруваннями. І в цьому переплетенні алюзій немає місця для самообразів, наслідування, тут інтертекстами відтворюються із художнім переосмисленням у світогляді та світосприйнятті героїв роману. А місце тибетської Книги Мертвих в “Уроборосі” потребує окремого дослідження.

Тема Тибету не лише виявлена на рівні структури “Уробороса”, а й відсилає до міфології та фольклору. Усі божества в Книзі Мертвих організовані в мандали, кола із чотирьохколірним хрестом усередині, що інтерпретується і в романі Олега Сича. Мандала (коло) як символи архетипу Самості і хрест відображають синкретичний знак-символ сонця, також архетип вогню, який характерний для української культури й постає в танцях, піснях, обрядовості, народно-ужитковому мистецтві тощо, знаходять своє місце й у романі. Олег Сич віршем Василя Стуса вже на початку книжки заявляє про образ лабіринту (спіраль, коло) та хреста: “...пройдемо лабіринтом бід / до свого реченця, / де щонайвища з нагород / і найчесніша – мста / за наш прихід і наш ісход під тягарем хреста” [12, 1]. Цей лабіринт, рух по колу втілюється як циклічність часу в романі та колоцентризм самої структури збірки (перший і останній розділи однакові, а відповідно до Книги Мертвих прочитання частин у порядку перестановки автором “Уробороса” утворює коло). Архетип вогню постає в романі в символі не лише сонця, а й свічки (зокрема, фігурує під час обряду посвячення Ореста в мольфари) як міфологеми межі, крові: вона постає у складі архетипної метафори “...підлога була рівна й кров сонцем розтекла в усі боки” [12, 114]. Сама лексема “сонце” вживається 26 разів, диктуючи найрізноманітніші конотації із жовтою, жовто-гарячою та червоною колористикою. Постає у складі фольклорної метафори та порівнянь (“За ґратами із-за хмар на заході зійшло червоне, як вогонь, сонце” [12, 133]; “Знав, що за обрієм чекає жовте старе сонце” [12, 42]; “Сонце розжареним молотом гепнуло в очі” [12, 8]) як ментальний код українця, де солярність часто побутує поряд зі згадками про Україну: “За ногами тяглася Україна. Сонце світило, ніби вночі” [12, 88]. Розмаїття алюзій поряд з авторським баченням тут утворює низку змістових нашарувань для кожного символу, образу, тим самим формуючи їхній герметизм.

Сонце й вогонь – найперше, що відсилає нас до міфології та фольклору. Фольклоризм у романі бачимо на рівні архетипно-знаковому (символічному), образному, фабульно-сюжетному, композиційному.

Інтертекстуальне підключення до фольклорного коду найповніше втілене в “Уроборосі” завдяки *сновидінню*, яке постає у вставках перед розділами та в основному тексті роману. Сон виявлений на рівні мотиву, фабульно-сюжетному й символічному і має такі основні риси:

- прирівнюється до смерті, що відповідає міфологічній та епічній традиції [9];
- ініціальність, сновидіння як межовий стан між світом земним, реальним і потойбічним;
- може слугувати передбаченням, віщувати майбутнє.

“Не спи, бо вмреш” [12, 95], – під час ритуалу посвячення Ореста в мольфари каже йому Марко Сопілка. Смертельний сон маркується в романі колористикою, символікою й мовчанням як ознакою потойбічного. Згідно з народними уявленнями, першопочатково кольором смерті вважався білий, саме в біле одягалися на похорон; кольором потойбіччя, нечистого – жовтий, червоний; кольором магії – зелений (зелені очі мали відьми й мольфари): “... перед ним світилися зелені очі старого, золотий маятник, що ритмічно гойдався з боку в бік, свічки на столі, а між ними – книга, яка сяяла жовто-зеленим світлом. Все це тремтіло, наче марево і пливло перед очима” [12, 95]. Кольори передають три основні символи, що маркують потойбіччя: годинник (як герметичний символ) “із величезним жовтим маятником, який стояв у сутінках кімнати” [12, 94], демонстрував час перебування Марка Сопілки на землі і з’явився перед Орестом на сороковий день по смерті; свічки, що були розставлені по всій кімнаті і з кожним ударом годинника гасли; книга.

Фігурує мотив сну – також уявлення про сновидіння як смерть. За Л. Дунаєвською, “мотив сну – як мотив смерті і відродження – споріднений із давньоміфологічним мотивом вмираючого і воскресаючого божества, сягає ґенези тотемного покровителя, здатного воскресити посвяченого у світ предків” [3, 264]. Ці уявлення у вигляді алюзій бачимо в “Уроборосі” під час опису світанку, який герой споглядає за вікном (міфологемою межі): “Ще мла й напівсон. Ще димить напівтуманом озеро. І тихо. І сиро. Наче у свіжій напівдомовині. Млосно розплющуються й напівпрокидаються люди-напівдіти. Потягаються. Усміхаються у полчасі смерті, який із кожним днем усе ближче й ближче” [12, 109].

Сновидіння вплетені до канви роману як межовий стан між реальністю цього світу і реальністю світу сновидця, як точка перетину двох світів – явного, земного (син Марка й опис шляху до його будинку) і потойбічного (образ Сопілки, символіка, наявна в його кімнаті під час ритуалу посвячення Ореста в мольфари).

На образному рівні фольклоризм також постає у вигляді несвідомої ремінісценції на образи святих і “людини в білому”, утіленої в постаті Марка Сопілки. Ці образи прикметні для фольклорного жанру оніричного нарративу про зустрічі з інобуттям [11] та для видінь [7]: “На ньому був світлий костюм, свіжа біла сорочка і краватка” [12, 92]; “Із присмерку перед ним з’явився якийсь сивовусий дід із довгим білим волоссям і у довгій білій рясі” [12, 95]; “Орест ніби трохи заспокоївся, та перед очима стояв Марко Сопілка, вдягнутий у біле” [12, 97]; “Орест стояв біля вікна. Надворі промайнула постать в довгій до п’ят білій рясі й чудернацькій шапці з китицею” [12, 98].

Віщий сон постає в кульмінаційному моменті книжки, перед відомостями про смерть Марії: “Орест згадав, як уві сні йому стало млосно і погано від дідових слів. Наче ці слова віщували біду. Він кинув погляд на книгу у руці і, не розкриваючи, поклав на стіл. Богдан важко дихав у трубку...” [12, 98]. Усі оприявлені риси сновидінь у романі – це здебільшого алюзії на народні вірування та уявлення про сон, а отже й на фольклорні зразки.

Інтертекстуальне підключення до фольклорного коду найчастіше оприявнюється в романі на рівні архетипно-знаковому та образному. Окрім вищезгаданого архетипу сонця, подибуємо й лунарність, архетип води та світового дерева. Символ місяця найчастотніше простежується в другій частині роману, супроводжуючи ритуал посвячення Ореста в мольфари: “Орест підняв очі і побачив серп молодого місяця” [12, 90]; “А у зоряному небі, яке на березі уже добре було видно, проміж зірок висів місяць” [12, 92]; “Над океаном, у чорному небі висів блідий місяць” [12, 93]. За народною

традицією, замовляння як частина мольфарства виконуються саме вночі, тому в таких текстах побутує символ місяця. У цей період доби, за віруваннями, ставала можливою комунікація між двома світами, вступала в силу нечисть. Це засвідчує також той факт, що поява Фауста і їхнє спілкування з Орестом відбувається саме вночі, що марковано лунарністю: “Коли все заспокоїться, вони довго сидітимуть при світлі місяця біля вікна” [12, 113], і, зрештою, сам Орест називає місяць ліхтариком для мерців [12, 142].

Для українців властивий також народний архетип води, утілений в образі річки: “Орест подумав, що якби замість океану була тиха і широка українська річка, місяць плавав би у її дзеркалі” [12, 92]. У романі засвідчено погляд на воду як міфологему межі, символ жіночого начала: “Навіть космічні кораблі паруються за тим самим принципом... чи коли встромляєш ключ у двері... чи коли п'єш прямо із пляшки... або товчеш щось у ступі. Воду, наприклад” [12, 31]. Міфологема світового дерева фігурує в іпостасі так званого жіночого дерева, яблуні: “З вікна сипалися яблука і бризкали веселим сміхом... На яблуні заскрекотіла сорока” [12, 32]. Символ дерева життя, міфологема межі, трапляється у складі алюзії на весільну пісню “Горіла сосна, палала”, завдяки якій уводиться пора року – осінь, традиційна пора весіль: “Палала сосна, пахло горілою смолою... Десь за небокраєм, там, де сонце, упала дощами осінь” [12, 42].

Міфологеми межі найбагатше репрезентовані серед усіх символів та образів роману. Поряд зі світовим деревом наявні також символи воріт, вікна, криниці. Маємо змістове навантаження відчинених настіж воріт [12, 32] (як межового локусу, що, за народними уявленнями, маркує поховальний обряд) підсилене символом маків, котрі відсилають до поняття смерті, постають у вставці до одного з розділів герметичними символами, певною мірою втрачаючи свої традиційні змісти. Разом із міфологемою межі (вікном) та загальним контекстом вони втілюють дихотомію життя і смерті: “Ворота були розчинені настіж. Навпроти двору червоніло маками поле” [12, 32].

Вікно як міфологема межі трактується також у традиційному фольклорному річищі, проте воно не маркує тут ініціальні моменти життя героїв і не є місцем зв'язку між двома світами – земним і потойбічним, а лише умовно відмежовує два світи: “Орест стояв біля вікна. Надворі промайнула постать в довгій до п'ят білій рясі й чудернацькій шапці з китицею” [12, 98]; “Ще сіро в землях. Ще мла і напівсон... Орест відійшов від вікна” [12, 109]. Криниця постає в романі як традиційна міфологема межі, проте її відтворення на мовно-стилістичному рівні в словосполучі “колодязна глибина” завдяки метафоричності формує цілісний герметичний символ: “У темряві з'явилось дзеркало, а в ньому Орест бачив своє обличчя і... свої очі. Вони якийсь час грали чудним тьмяним світлом та поступово, наче із темної колодязної глибини, це світло набиралося сили, раптом спалахнуло і замиготіло десь дуже глибоко в очах темно-зеленим вогнем. Орест із дзеркала дивився собі в очі очима мольфара” [12, 96]. В “Уроборосі” за допомогою символу криниці, який утілює в собі і світ цей, і потойбічний, місце переходу до “того” світу, показано перевтілення, ініціацію головного героя.

Водночас у романі, через канву якого цілком проходить тема життя і смерті, часто бачимо образ ворони, яка є передвісницею смерті. Тут ідеться про традиційну фольклорну алюзію, котра зникає лише після кульмінаційного моменту роману – смерті коханої Ореста: “На дротах сиділи ворони і співали...” [12, 6], “Вороння вило на стовпах” [12, 88], “З гробків зирили жирні ворони” [12, 89].

Багатство архетипно-знакового рівня також підсилюється символікою чисел у романі. Здебільшого постають числокоди, кратні трьом, що притаманно для народної епічної традиції та трактується через міфологічні уявлення. Три – числокод життя, його троїстості (Яв/Нав/Прав), досконалості, єдності чоловічого (один) та жіночого (два) начала. В “Уроборосі” частотним є використання чисел 3, 9, 12, 30, 99: “Я прийшов до думки, що в житті є три визначальні речі: здоров’я, час і гроші” [12, 75]; “Людина за кермом на мить повернулася й Орест побачив обличчя свого діда, що помер дев’ять років тому” [12, 105]; дванадцять основних героїв у психлікарні, як апостолів у християнстві, але всього там “було душ із тридцять” [12, 115]; “Бачте, пане Оресте, він дуже літня людина, дев’яносто дев’ять років” (про Марка Сопілку, який помер у цьому віці) [12, 91]. Отже, на рівні чисел постають алузії також на православну релігію, зокрема на віра в те, що сорок днів душа покійного перебуває на землі, що втілюється в образі Марка Сопілки.

Фольклорні інтертекстами в “Уроборосі” переосмислюють основний код, запозичений із народної творчості, вірувань та уявлень, і почасти переходять у герметичні образи, символи, надаючи роману оригінальності й вирізняючи його серед іншої сучасної прози, яка послуговується фольклоризмами.

Значно рідше в романі бачимо інтертексти, пов’язані з літературою та мистецтвом. Вони оприявлені через невелику кількість ремінісценцій. Письменник відсилається до П. Тичини: “Не дивися так на мене яблуневоцвітно” [12, 61], – де “яблуневоцвітно” – авторський неологізм Тичини; “Білі мухи. Білі мухи налетіли. Так он звідки ці віршики... Вмерти й змітати сніг зі смерті. Такого не може бути. Може. Якщо – не сон” [12, 104], – де автор цитує рядки із вірша М. Рильського: “Білі мухи налетіли, / Все подвір’я стало білим, / Не злічити білих мух, / Що летять неначе пух...” [3], протиставляючи життя і смерть на рівні взаємодії двох текстів – власного і чужого. Символ білих мух набуває герметичності завдяки тому, що є також і алузією на народне уявлення про муху як символ смерті, тому не випадково сніг, що падає на труну Марії позначається Орестом саме так.

Ремінісценції в “Уроборосі” доповнюють загальну канву тексту складними асоціативними переплетіннями. В одному з випадків згадується й мистецький твір – скульптура “Мислитель” Огюста Родена, ремінісценція, але з певною видозміною через метонімію: “Коли дожився, що його ровесники й друзі почали потрохи покидати цей світ і відходити в інший, він узяв пляшку, всівся навпроти дзеркала в позу Родена й вирішив задуматися” [12, 9].

Олег Сич за допомогою інтертекстем анатомує філософію, психологію, фольклор, релігію, літературу та мистецтво, реконструює, переосмислює в “Уроборосі”. Для роману характерні посмодерністські риси – фрагментарність, неформленість, діалогізм світобачення. Усі інтертекстами “Уробороса” є явищами полікодування, адже явні та приховані відсилки на інші тексти виступають самостійними елементами роману, виходять за межі основного коду, доповнюються додатковими змістами. У переплетенні інтертекстів немає місця для наслідування, тут інтертекстами відтворюються із художнім переосмисленням у світогляді та світосприйнятті героїв роману, часто виступаючи як герметичні образи та символи, надаючи “Уроборосу” Олега Сича унікальності.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.* Епос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.
2. *Бовсунівська Т.* Роман-алегореза Олега Сича “Urobogor” // Слово і час. – 2014. – № 12. – С. 39-49.
3. *Дунаєвська Л.* Українська народна проза (легенда, казка): еволюція епічних традицій. – 2-е вид., стереотип. – Київ: Видавничо-поліграфічний центр “Київський університет”, 2009. – 304 с.

4. *Кастанеда К.* Колесо времени. – Режим доступа: <http://knijky.ru/books/koleso-vremeni>. – 10.04.2017. – Заголовок з екрана.
5. *Кастанеда К.* Отдельная реальность. – Режим доступа: <http://knijky.ru/books/otdelnaya-realnost>. – 10.04.2017. – Заголовок з екрана.
6. Литературная энциклопедия терминов и понятий / ред. А.И. Николюкина. – Москва: НПК “Интелвак”, 2003. – 1596 с.
7. *Лурье М.* Вещие сны и их толкование // Сны и видения в народной культуре: Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты / Отв. ред. С.Ю. Неклюдов. – Москва: РГГУ, 2002. – 456 с.
8. *Науменко Н.* Интертекстуальність музичного символу в образній структурі тексту (в новелах І. Франка, О. Кобилянської, М. Яцкова) // Слово і час. – 2002. – № 11. – С. 20-25.
9. *Наумовська О.* Онірична семантика простору смерті у фольклорі в контексті дискретності історичного гла. – Режим доступа: <http://philology.knu.ua/files/library/folklore/37-2/7.pdf>. – 10.04.2017. – Заголовок з екрана.
10. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. – Режим доступа: <http://nitshe.ru/nicshе-zaratustra-18.html>. – 10.04.2017. – Заголовок з екрана.
11. *Сафронов Є.* Розповіді про інобутні сни у контексті російської неказкової прози. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/rasskazy-ob-inomirnyh-snovideniyah-v-kontekste-russkoj-neskazochnoy-prozy>. – 10.04.2017. – Заголовок з екрана.
12. *Сич Олег.* UROBOROS. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2007. – 176 с.
13. *Сокол Л.* Український постмодерністський роман: реалії та критика (на прикладі роману Ю. Андруховича “Перверзія”). – Режим доступа: http://shron.chtyvo.org.ua/Sokol_Liudmyla/Ukrainskyi_postmodernistskyi_roman_realii_ta_krytyka_na_prykladi_romanu_Yu_Andruxovycha_Pereverziia.pdf. – 10.04.2017. – Заголовок з екрана.
14. Тибетська книга мертвих. – Режим доступа: <http://fb2.booksgid.com/content/6C/bez-avtora-tibetskaya-kniga-mertvyh/1.html>. – 10.04.017. – Заголовок з екрана.
15. *Шатовал М.* Интертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб’єктні реляції української драми: монографія. – Київ: Автограф, 2009. – 352 с.
16. *Юнг К.* Тибетская книга мертвых. – Режим доступа: http://polbu.ru/yung_tbookdead/. – 10.04. 2017. – Заголовок з екрана.

Отримано 19 квітня 2017 р.

м. Київ