

Питання теоретичні

Тетяна Бовсунівська

УДК 821.161.2+82-312.1.

РОМАН-АЛЕГОРЕЗА ОЛЕГА СИЧА “UROBOROS”

У статті йдеться про жанрові особливості роману-алегорези Олега Сича “Uroboros”, які розкриваються в контексті традиційних та сучасних теорій алегорії. Алегореза виступає природною формою людського мислення тому, що в ній схоплений принцип регулярності – зіставлення сюжету та його проєкції на основі аналогій. Роман-алегореза – одна з модифікацій параболічного роману. Розгортання езотеричних сенсів роману “Uroboros” до вивершеної алегорези побудоване на “Тибетській книзі мертвих” та сучасних психоаналітичних теоріях, насамперед Еріха Нойманна.

Ключові слова: роман, алегорія, роман-алегореза, жанри інакомовлення, параболічний роман, жанрова модифікація, риторична ампліфікація, метафора, алегоричний паралелізм.

Tetyana Bovsunivska. The allegorical novel “Uroboros” by Oleh Sych

The article deals with the genre specifics of the allegorical novel “Uroboros” by Oleh Sych which is analyzed against the backdrop of traditional and modern theories of allegory. Allegory is assumed to be a natural form of human thinking, since it employs the regularity principle, particularly in form of analogies which juxtapose the plot of the novel and its projections. Allegorical novel is one of the several modifications of parabolic novel. The esoteric meanings of the novel “Uroboros” which are being summed up into perfect allegory are based upon “The Tibetan Book of the Dead”, as well as on contemporary psychoanalytic theories, especially that by Erich Neumann.

Key words: novel, allegory, allegorical novel, genres of circumlocution, parabolic novel, genre modification, rhetorical amplification, metaphor, allegorical parallelism.

Роман-алегореза – модифікація параболічного романного жанру, яка утворюється з використанням середньовічного типу сакрального дидактичного наративу (алегорези) та активно розвивається наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. Художня алегореза стала здобутком нашого часу тому, що сприймається письменниками як своєрідна гра, понятійний ребус, де складові беруться із традиційних здобутків попередньої культури. Художня алегореза – це спосіб тлумачення ідеї за посередництвом неприхованих ілюстрацій у вигляді подій, колізій, образних сполучень. Здійснені письменником для цього словесні зображення, портретні, події чи образні, заступають те, що в античній та середньовічній теорії називалося “тлумаченням” на основі розкриття алегорій, за кожним зображенням проглядає прихована істина з універсальним сакральним сенсом. Це тип мислення за аналогією, логіка чи паралогія тут не застосовуються. Схильність до утворення алегорез виявили Мілорад Павич (“Пейзаж, намальований чаєм”), Умберто Еко (“Маятник Фуко”), Сільві Жермен (“Погляд Медузи”), Мігель де Унамуно (“Туман” – “*Niebla*” та низка творів за визначенням “нівола” – “*nivola*”), Мюріель Барбери (“Елегантна іжачиха”), Айн Ренд (“Атлант розправив плечі”), Володимир Даниленко (“Кохання в стилі бароко”) та ін. Цей давній спосіб висловлювання поданий у літературі та філософії з давніх часів.

Методом утворення алегорези Платон уважав дієрезу. Дієреза – розділення, поділ роду на найближчі види, або ширше, як це розумів Платон, поділ понять

на складові та окрема інтерпретація виділених частин. Ірмгард Крістіансен, на яку посилається О. Лосєв, обґрунтовує таку тезу: “Використання діалектичного методу дієрези для витлумачуваних текстів створює основу науки алегоричної інтерпретації”. Та ще: “Символічне тлумачення є синтетичною технікою всередині алегоричного тлумачення”, “Алегореза є формою інтерпретації, за допомогою якої розгортається єдність ідеї, яку слово Писання містить нерозгорнуто: слову Писання пропонується рівнозначне поняття, більш узагальнююче, ніж розгорнуте слово Писання” [14].

Своєрідним тропеїчним прототипом алегорези виступає риторична ампліфікація – повторення однієї й тієї самої думки різними словами та зворотами задля її прояснення та донесення. Риторична ампліфікація може складатися з нанизаних одна на одну метафор, які цілком самостійні, але спрямовані на розкриття однієї думки так само, як і з інших однотипних за структурою висловлювань. Ж. Женетт вважав, що будь-яка думка може бути описана засобами риторичної ампліфікації, апелюючи до античності, у поетиках та риториках якої вона посідала чільне місце. Він писав: “Поняття ампліфікації має тут для нас подвійне значення, кількісне і якісне: це одночасно “розвиток” у класичному сенсі, того, що сам Сент-Аман називає у своїй Передмові способом “поширити” ідилію, “додати деякі епізоди, щоб заповнити сцену”, і власне *auxesis* або *amplificatio* (у термінах старовинної риторики), прийом, що дозволяє збільшити історичне, моральне, релігійне значення трактованого сюжету. Ми побачимо, що у творчому процесі Сент-Амана обидва ці ефекти тісно пов’язані” [11]. Риторична ампліфікація – це словесне знаряддя алегорези, дієрези в логіці відповідає риторична ампліфікація в літературі.

Величезну роль алегореза відіграла в богослів’ї, де стала домінуючим риторичним прийомом оприявлення істин. Алегореза – тлумачення прихованого в тексті змісту, це, власне, методика прочитання містичного тексту. Алегореза як філософський метод пізньої патристики VI–V ст. до н. е. базувалася на літургійному символізмі та лаконізмі “говореного слова” як радикальної презентації (за Н. Фраєм). Алегореза як тип доведення активно розвивалася у платонізмі та неоплатонізмі, використовувалася вона і в християнській богословській літературі (Ареопагітики, Максим Сповідник тощо). О. Лосєв вважав Феагена Регійського засновником фізично-матеріальної (стихії світу) алегорези в VI ст. до н. е. С. Аверінцев зауважував, що “роль алегорії в історії філософії пов’язана з численними спробами, починаючи з епохи елінізму, тлумачити давні шановані тексти як послідовність алегорій (у стоїків – Гомера, у Філона Александрійського та деяких християнських богословів – Біблію); у середні віки алегорично тлумачився і світ природи як облаштований Богом для людини моральний наочний посібник, матеріалізована байка з мораллю” [1, 28]. Він же розумів алегорію як ланцюг образів, які створюють сюжет.

П. Доброцветов виокремив кілька різновидів алегорези, що історично склались: 1) теологічна, 2) антропологічна, 3) космологічна та 4) екзегетична [8]. Ірина Протопопова називає такі типи алегорії: 1) фізична, 2) моральна, 3) богословська [22]. Біблійні герменевти традиційно вирізняли три форми інакомовних сенсів Біблії на відміну від буквальних: алегоричний, моральний, анагогічний [5, 9, 18]. Ольга Чевела вирізняє типологічну та алегоричну екзегезу, які формують відповідні відмінні структурні типи тексту [26]. Типологія і алегореза традиційно тлумачились, як дві протилежні форми екзегези, адже типологія базується на логічному принципі зіставлення, опису, констатації явища, алегореза – на міфолого-метафоричній демонстрації явища з його поступовим увиразненням. Вивершені зразки алегорез дарують нам неоплатоніки.

Першою розгорнутою художньою алегорезою стала дидактична епічна поема “Психомахія” Пруденція. “Ефіопіка” Геліодора і “Метаморфози” Апулея, на думку Ірини Протопопової [22], були породжені прагненням авторів наслідувати традицію алегоричних інтерпретацій “Одісеї” Гомера. Першим експериментом перенесення принципів алегорези на архітектуру художнього твору Нового часу став роман Новаліса “Генріх фон Офтердінген”. Романтики взагалі надавали алегорії великого значення. Гете, Шеллінг, Шлейєрмахер звертались до алегорії в теоретичному сенсі. Для Шеллінга “алегорія є вираженням ідеї через дієві конкретні образи” [27, 254].

Своєрідним прототипом роману-алегорези сучасності можна вважати так званий “роман з ключем”, який поширювався в європейській літературі з кінця ХІХ ст. Досліджуючи чеську літературу, Н. Копистянська знайшла й там роман такого типу: “Гора створив твір, жанр якого в західноєвропейському літературознавстві прийнято називати роман із ключем. У такому романі діючі особи – конкретні політичні та суспільні діячі, і сучасник автора легко впізнає їх під вигаданими іменами. Через свою прив’язаність до певних осіб та подій твір із часом втрачає для читача полемічну загостреність і тому часто потребує коментарів” [13, 99]. Зразком роману із ключем Н. Копистянська назвала “Соціалістичну надію” (1922) Й. Гора. Але і твори написані на основі, наприклад, суфійських алегорій [4], також потребують коментарів. Узагалі всі алегорези потребують коментарів та обізнаності із джерелами.

У ХХ ст. алегорія осмислюється як своєрідна гра на рівні онтопізнання. Широке тлумачення алегорії, власне як алегорези, подав Н. Фрай у книжці “Анатомія критики”: “...У сучасній критиці термін алегорія застосовується до великої кількості літературних феноменів. Ми маємо справу з актуальною алегорією, коли поет провокує взаємозв’язок її образності зі зразками та приписами, а також потребує її як коментаря до того, що він повинен далі написати. <...> Але коли подовження алегорії зберігає структуру образів, не маскуючись під ідеї, і коментарі збільшуються з такою точністю, ніби твориться інша література, ми можемо бачити, що приписи і зразки підтримують образність як ціле” [28, 90]. Для Н. Фрая існує актуальна й наївна алегореза як відповідно: 1) гіпотетична алегорична точка зору і 2) як комплекс переосмислених метафор. Алегорія – це контрапункт породження сенсу, вона може бути як лаконічною, так і розлогою.

Поль де Ман наголошував на спорідненості метафори та алегорії, інтерпретуючи останню як скупчення метафоричних смислових зрушень, їх коловорот: “На відміну від первісних деконструктивних оповідей, у центрі яких фігури і насамперед метафора, ми можемо назвати такі оповіді у другому (або у третьому) ступені алегоріями. Алегоричні оповіді розповідають історію про невдале прочитання, водночас коли такі тропологічні оповіді, як “Друге міркування”, розповідають історію про невдале найменування. Відмінність полягає тільки у ступені, і алегорія не стирає фігуру. Алегорії – завжди алегорії метафори, і, як такі, вони завжди виступають алегоріями неможливості прочитання...” [16, 243]. На його думку, алегорія завжди зберігає референційний момент, що запобігає замиканню її в епістемологічній та етичній системі оцінки.

К. Блумберг писав: “Алегоричне тлумачення – зовсім не низький, негідний Вчителя жанр риторики, а необхідний метод інтерпретації притч, запобігти використанню якого на практиці не можуть навіть ті, хто засуджує його в теорії” [3, 43]. Він звернув увагу на постійне накладання уявлень про метафору, алегорію, притчу та параболу внаслідок їхньої родової спорідненості та взаємозумовленості. Серед його спостережень над біблійними притчами та алегоріями знаходимо міркування стосовно текстових перетворень цих явищ: “Оповідь перетворюється на алегорію внаслідок кількох пунктів зіставлення:

будь-яка розповідь, що суміщає буквально значення з метафоричним, за своєю суттю стає алегорією". Усякий троп (тут він називає метафору, алегорію, метонімію) можна розгорнути в оповідь. "Алегорія – це всього-на-всього розгорнута метафора в оповідній формі.." [3, 45].

Алегорезу як метод поетичного тлумачення тексту в історичному, типологічному та синхронному аспектах розглянув Олексій Вольський [5] у докторській дисертації та дійшов висновку, що попит на сам принцип алегорези в мистецтві з'являється в періоди зміни світоглядних парадигм. Євген Івахненко описав специфіку смислопородження в межах алегорези: "Спосіб алегоричного символізму такий, що його кругова траєкторія не сприяє еволюції змісту розумового процесу в цілому. Алегореза не знає руху як універсального прогресу думки. Не піддаються алегорично побудовані дискурсивні практики й раціональному подоланню, зняттю (якщо говорити мовою Гегеля) завдань і проблем інтелектуального ґатунку. Архаїчні дискурси за таких умов не зживаються, а переміщуються з неодмінним поверненням, знову і знову, до старих сюжетів на черговому історичному колі. Доречно припустити, що чинник ретардації в російській історії – постійне повернення до одних і тих самих сюжетів влади, політики, управління, що повторюються, і так далі – підживлюється епістемологічними рудиментами середньовіччя, що зберігаються в дискурсивних практиках. Це відбувається тоді, коли алегоричний паралелізм в осмисленні світу домінує над раціональними логічними конструктами" [10]. Щодо сприяння еволюції, то тут можна подискутувати з автором, проте він зафіксував одну стійку властивість алегорези: вона снується в самодостатній площині й часто не потребує додавання інформаційного поля, винятково в межах алегоричного паралелізму.

Сучасна риторика не втратила цікавості до алегорії: "...її роль полягає у розгортанні метафор" [20, 241]. "Подібно до того як антитеза часто складається з гіпербол, так і алегорія поряд із притчею і байкою часто складається з метафор <...> що спостерігається в численних романах, які пропагують певний спосіб життя, а також у "повчальних баладах" (cautionary ballads) – жанрі народної пісні, який був дуже популярний свого часу в США. Отже, якщо на нижчому рівні алегорія, притча і байка складаються з метасемем, то можна показати, що на вищому рівні вони виступають як металогізми" [20, 249]. "Алегорія, байка, притча виступають силогізмами саме внаслідок їхньої структури" [20, 249]. Щоразу наголошується на подвійності структури алегорези як інакомовного жанру: більш-менш об'єктивно та правдиво викладена історія передбачає подовження у вигляді морально-етичної сентенції, на яку читача може наштовхувати текст або ж письменник сам висловлюється як дидактик. Фактично алегорія передбачає повернення до вже сказаного з метою переосмислення.

Алегорія виникає як наслідок природного характеру людського мислення, якому властиво повертатися до осмислення одного й того ж явища з різних позицій, численні проєкції таких осмислень й утворюють алегорезу. Роман-алегореза переймає всі функції алегорези як характерної особливості людського мислення. Декодування алегорез відоме кожній людині з дитинства, і тому читачеві не треба пояснювати сам механізм такого декодування. Як закономірність людського мислення алегореза виступає прикладом автопоезиса, адже "весь сенс породження нас самих як авторів опису і спостерігачів виявляє нам те, що наш світ як світ, який ми створюємо у співіснуванні з іншими, завжди буде сумішшю регулярності та плинності, сполучення усталеності й нетривкості, таке типове для життєвого досвіду людини, якщо вглядітися в неї досить пильно" [17, 213]. Алегореза становить природну форму людського мислення,

тому що в ній схоплений принцип регулярності – зіставлення сюжету та його проекції на основі аналогій. Це єдина наскрізна традиція у тлумаченні структури алегорези. У. Матурана і Ф. Варела пишуть: “Традиція – це не тільки спосіб бачити і діяти, але й спосіб утаємничувати та приховувати. Традиція включає в себе всі варіанти поведінки, які в історії соціальної системи стали явними, регулярними і придатними” [17, 214-215]. Алегореза – це варіація когнітивної циркулярності, що притаманна всім людським культурам. Оскільки в ній немає обмежень щодо форм і напрямків зіставлень, щодо обсягу та ідеології, вона продовжує розвиватися. Роман, заснований на принципі алегорези, апелює до глибинних структур людського мислення, утворює коди, які природні для читача, такий роман повертає свідомість до точки відрахунку, щоразу оновлюючи висновки і збагачуючи сенси. Роман-алегореза виступає втіленим художнім принципом автопоезиса, за У. Матураною та Ф. Варелою. Адже інформативно алегорія – це повернення до колишньої ідеї, образу, сюжету та накладання її на іншу історичну ситуацію.

У літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. алегореза вабить письменників, цьому посприяла й тенденція художнього обживання сфери теорії. Романом-алегорезою можна вважати “Uroboros” (2007) Олега Сича. Зважаючи на плідну староукраїнську традицію вживання риторичних ампліфікацій та алегорез у проповідях Кирила Туровського, Лазаря Барановича, Мелетія Смотрицького, у “приповідях посполитих” Климентія Зиновіїва та ін., можемо не дивуватись, що в сучасній українській літературі модифікація роману-алегорези розгорнута ширше, ніж в європейській та американській.

Алегореза уробороса в романі реалізується поетапно як побутова ситуація з українського інтимного та політичного життя. Алегореза переходу базується на “Тибетській книзі мертвих”, саме звідти взято назви трьох розділів. Дві лінії алегоричного просування тексту перетинаються тільки в читацькому сприйнятті. Вся книжка перейнята поетикою переходу [6], хоча активно задіяні ведійська есхатологія й уроборичні викладки Ерїха Нойманна, проте відбувається актуалізація всього досвіду читача щодо смерті, створюючи гнітючий підтекст на тлі нестримного та різнобарвного комізму оповіді. Звертаю увагу на той факт, що назви розділів Олега Сича і “Тибетської книги мертвих” повторюються не тотожно: у романі назви йдуть у зворотному щодо джерела порядку. Починається роман із Сидпи Бардо, про життя після смерті та шлях до нового втілення. У “Тибетській книзі мертвих” ця частина розташована останньою. Структурне переінакшення “Тибетської книги мертвих” має сенс в аспекті інакомовлення: так письменник наголошує на тому, що найстрашніші випробування переходу від комунізму до відкритого світу Україна вже здолала й зараз перебуває на стадії відродження. Для реалізації принципу алегорези в романі застосовані довгі діалоги та монологи персонажів, кожен із них втілює певну традицію тлумачення богословських силогізмів (“Бог – це любов” [23, 67]), психоаналітичних конструктів (“в Америці... гостро відчувають самість” [23, 91]), національних мнемосхем (“якийсь характерник”, “Мамай”) тощо. І все це задля розкриття “національного уробороса”.

У романі поданий термінологічний словник, в якому читаємо: “Уроборос – змія, яка кусає власний хвіст, тобто безконечна. В індійській міфології символ колообігу Всесвіту і часу. Вона оточує землю, котра, подібно квітці лотос, а перебуває в центрі океану. Змію можна також побачити на панцирі черепахи, яка повільно повзе по вічності. Таку змію знали і греки. Вони намагалися осмислити її значення через гнозис. Єдність, котру в давнину розуміли як Всесвіт. Як символ, з погляду аналітичної психології, Уроборос передбачає первісний стан, де темрява й саморуйнування, існують разом із плодючістю

та творчою потенцією. Він відображає етап, який існує між описом і поділом протилежностей. В аналітичній психології поняття уробороса використовують основну метафору для позначення ранньої стадії розвитку особистості. Уроборос можна знайти в Одкровенні Іоанна Богослова і у гностиків...” [23, 171]. Далі йде пряма цитата з Еріха Нойманна [19, 27-28] без лапок. Письменник ставить наголос на поширеності цього символу від глибокої давнини до сучасності. Фактично психоаналіз став спадкоємцем уроборічної символіки в наш час. Е. Нойманн твердить: “...Всі ці міфологічні символи, за допомогою яких людина намагається осягнути начала, сьогодні так само дійсні, як і коли завгодно раніше, вони опиняються не тільки в мистецтві та релігії, а й у в житті індивіда, його мріях та сновидіннях. І поки буде існувати людина, досконалість буде виражатися у вигляді кола, сфери і круга; Первісне Божество, самодостатнє, і особистість, що здійнялася над протилежностями, будуть проступати у вигляді кола, мандали” [19, 28].



Рис.1. Мандала Шрі Вантри



Рис.2. Уроборос

Роман Олега Сича – це зовсім не традиційна християнська алегореза, якими сповнені давньоукраїнські проповіді, а швидше демонстрація практичного експерименту. Уроборічна образність виникає в романі аж ніяк не у сценах насолоди чи спокою, наприклад, після скоєння вбивства у відділку герой каже: “Як там Уроборос поживає?” [23, 61]. На це риторичне запитання не надходить відповідь, воно лунає швидше як код. Уроборос функціонує в тексті як алегорія, що містить код духовної приналежності, який вивіщує певну групу людей над рештою, оскільки їм вистачило розуму замислитися над такою складною схемою підсвідомості. З Е. Нойманна: “Коли “Его” ще перебуває на ранній стадії розвитку і не проявляє жодної власної активності, снуються всі позитивні материнські риси. Уроборос материнського світу – це життя і психіка разом; він годує і приносить радість, захищає та зігріває, втішає та прощає. Це притулок для всіх нужденних, місце всього бажаного” [19, 31]. Але ця уроборічна змістовність не розгортається в романі повною мірою. Цей символ єдності і гармонії Всесвіту в умовах сучасності занедбаний, вже більше нічого не означає, він лишається таємним кодом тільки для кількох героїв твору.

Друга нитка алегорій у романі Олега Сича пов'язана з інтерпретацією “Тибетської книги мертвих”: “...Збірник настанов, призначених умираючому і померлому. Це є путівник по області Бардо, що є проміжним станом між смертю і новим народженням, тривалість якого 49 днів. Книга складається із трьох частин, перша частина “Чигай Бардо”. У ній описані психічні явища в момент смерті та перспектива уникнути нового народження; 2-га частина –

“Ченід Бардо”. У ній показані стани після смерті й так звані “кармічні видіння”. Третя частина – “Сидпа Бардо”. У цій книзі показано виникнення інстинкту народження і явища, які передують новому народженню. Відповідно до “Тибетської книги мертвих”, найвищий ступінь розуміння і просвітлення, тобто максимальна можливість звільнення, виникає в момент смерті” [23, 171-172]. Так письменник дає читачеві, який може не знати нічого про “Тибетську книгу мертвих”, підказки для осягнення проєкції інакомовлення. Звичайно, для осягнення розгорненої повної алегорези на основі цього джерела, підказок недостатньо. Вочевидь, передбачається і пряме ознайомлення читача з текстом “Тибетської книги мертвих”, містичним досвідом нового народження.

Олег Сич покликається на усталену традицію інтерпретації смерті: “В індійській культурній традиції, всередині якої низка індивідуумів вірять і їм вірять, що вони зберігають спогади про попереднє існування, пам’ять про власне пренатальне життя не перебуває у суперечності із загальною культурною моделлю” [12, 129]. “Бардо Тхьодол” унікальний у тому сенсі, що в ньому описаний у доступній для пересічного сприйняття формі весь цикл існування у світі явищ (сансарі) між смертю і народженням, тобто давнє вчення про карму, або наслідки (названі Емерсоном воздаянням), і про перевтілення, яке розглядається як головний закон природи, що керує життям людини” [24, 100-101]. Аналізуючи стародавню індійську есхатологію, подану в цій книжці, Роберт Турман писав: “Книга природного вивільнення” передбачає такий космологічний контекст, як обрамлення для мандрів покійника через відрізок¹. Щойно людина усвідомлює всебічний взаємозв’язок всіх життєвих форм, перед нею відкривається захоплива перспектива позитивної еволюції до стану будди, яку супроводить жажлива неосяжна можливість негативної еволюції або дегенерації до форм тваринного або пекельного життя... Це необхідно для розвитку месіанського поривання до порятунку інших істот із співчуття, це називається прагненням до просвітління або духом пробудження (бодхичитта). Ця духовна концепція перетворює звичайну егоцентричну істоту на альтруїстичного бодгісаттву” [25, 56]. Роман Олега Сича можна вважати спробою утворити перевернуту українську книгу мертвих, бо внаслідок алегорез текст стає настільки багатозначним і сповненим української ментальності, що перевершує жанрові межі роману, наближаючись до езотеричної літератури. Ідея духовного переродження на бодгісаттву, фактично месію, із притаманним йому альтруїзмом, виринає в романі як ідея національного альтруїзму, поширювана на всі верстви сьогочасної України, і становить основну змістову гілку інакомовлення – алегорези тексту.

Персонажі роману “Urobogos” вирішують проблеми смерті в частині 3, (хоча в “Тибетській книзі мертвих” вона стоїть першою): “Рай – маленький. Для святих. А пекло велике й важке – для людей. Що сплять і живуть. І я собі гадав, що живу. Доки не втямив, яка це всесвітня брехня. За життям щось ховається іще таке, що відкривається у момент смерті” [23, 109]. Переставивши частини “Книги мертвих” у зворотному порядку, письменник змушує читача усвідомити, що описані раніше події – це вже здійснений перехід за межу життя. Бурхливі 90-ті роки, отже, відповідають “Сидпа Бардо”, яка розповідає про життя після смерті, суд над померлим, шлях до нового втілення; “Ченід Бардо”, тобто пізнання реальності з потойбіччя, коли з’являються кармічні ілюзії-видіння, – відповідають емігрантському періоду в романі, “Чигай Бардо”, тобто настанови на початковій стадії вмирання, зокрема щодо світла в кінці тунелю в момент смерті, – повернення на батьківщину, завершальний розділ

¹ Терміном “відрізок” Роберт Турман називає “серединний стан”, в якому перебуває людина по смерті і до переродження.

твору. Щоб декодувати цю алегорезу, необхідно накладати доктрини окремих книжок індійської есхатології на етапи долі персонажів і країни, описані в тексті.

Перша частина роману однойменна із третьою частиною “Бардо Тхьодол”. Персонажі перебувають на роздоріжжі: “– Чи в монастир податись... – промовив ледь чутно Хома. – В Шамбалу¹! – посміхнувся Богдан” [23, 25]. Іронічно-дратівливий стиль оповіді дає можливість письменнику створити карнавал-оргію на тлі комендантського часу в завмерлому Києві. Герої ведуть незавершені діалоги про вічність, гріх, смерть, перемижуючи їх із тілесно-рефлексивними діями. Складається враження одвічного хаосу думки й чину, у тяжінні якого персонажі Орест, П’єро, Богдан, Меліса осмислюються як позаособистісні субстанції, носії конкретних шаблонів поведінки й суджень. Наголошення на хаосі, мішанині, безконечності безладдя, вчиненого оргією персонажів у змервлому місті (“Відчуття здурілої в’юго сущого, за місяць трохи призабуте, знову вилазить із тіні, щільно обступає із усіх боків, і безпардонно нуртує у тілі, голові й душі. А ти – наче у великій торбі із нечистю. І вже ясно, що ти і є ця каша” [23, 43]), завершується містичною сценою замилювання Орестом власними “зябрами”, яка наближає читача до ідеї тантричного сексу та опанування сущим. Романний подієвий рух від замислу оргії до його здійснення та завершення і складає суть містичної реальності навколо персонажів. “Оргія – вона оргія і є, і не було б самих оргіастів, то не було б і оргії, але в тім-то й річ, що п’яний дух, дух-безодня, потребує ще й безодні оргії – для свого нескінченного поглиблення, для виходу свідомості за межі, в ірраціональні потойбіччя, а коли дійсність прибирає ірреальних форм, а ірреальні форми прибирають форм дійсності, і людська наркотична збуджена психіка є як її всеможним продуцентом, так і її щасливо-трагічним споживачем, і весь доколішній світ із його реаліями та пристрастями немов бере участь в оргії, теж стає світом-оргіастом, наче й весь цей стан є станом найбажанішого, найблаженнішого озаріння-освячення, котрим начебто увінчує душу, даруючи їй сподіване безсмертя!..” [7, 100]. Усі персонажі проходять через “оргіастичний” стан, який і символізує переродження, повернення в новому тілі. Це нове тіло Ореста тішить “зябрами” та відкриває взаємозалежність всього сущого, отже, герой робить свій асоціальний містично-духовний вибір. Перша частина роману завершується, адже межі “Бардо Тхьодол”, а саме “Сидпа Бардо”, художньо досягнуті й наступна дія потребує переходу в інший тип містичної ірреальності.

Космогонічна іронія Олега Сича досягає апогею у другій частині роману – “Ченід Бардо”. Сцени допиту у світлі “Тибетської книги мертвих” сприймаються як алегорія-пародія на “гнівних богів”, в образах яких діють кати Ореста: “Тоді услід за появою мирних богів і богів-охоронців знання, що приходили, щоб тепло прийняти померлого, придуть п’ятдесят вісім оточених полум’ям, гнівних богів, що п’ють кров, які є тими самими мирними божествами, що змінюють свій вигляд у відповідності до змін центру тіла Бардо померлого, з якого вони й походять” [24, 246]. Товариство лейтенанта-ката в романі доповнює невідома кількість присутніх по кутках, які супроводять побиття сміхом та Фауст, що вийшов із глибин підсвідомості Ореста. І вся ця ватага паразитує на духовному й фізичному стражданні героя; йому випадають тяжкі випробування. Перемога Ореста зображена в дусі сучасних трилерів, неймовірна проворність та сила героя явно гіперболізовані, проте ця перемога означає в містичному сенсі “Бардо Тьодол” вознесення на небеса, а не в пекло в разі програшу. Орест сідає на літак і підіймається в небо. У Сан-Франциско він зустрічає “добрих богів” – Чінгіза, Марію та ін. Оскільки все в романному сюжеті йде у зворотному

¹Шамбала – у давньоіндійській міфології країна, що зникла з людських очей і побачити яку можуть тільки чисті серцем.

порядку стосовно “Тибетської книги мертвих”, то й зустріч із “гнівними богами” відбувається на початку подорожі Ореста.

Нарешті, у третій частині роману, “Чигай Бардо”, ідеться про містичні мандри душі Ореста після повернення в Україну та перебування в божевільні. Розділ має підказки для читача щодо декодування змісту: “Я знаю, що “Тибетська книга мертвих” – це ваша настільна книга, – усміхнувся Фрейд” [23, 131]. Й оскільки оригінал “Чигай Бардо” оповідає про момент смерті, то в Олега Сича ця частина починається з усвідомлення духовної смерті: “Душа покинула тіло. Вона відійшла кудись вгору разом із сріблястим туманом” [23, 112]. Орест довго молився, як це й передбачає ритуал за “Чигай Бардо”. Гріховність Ореста мотивується тим, що він “живий”, тобто жити в Україні й бути безгрішним неможливо. Хаос і безладдя поглинають навіть сильні душі, тож на серединному відрізку смертного шляху (від смерті до нового відродження) душа Ореста вже не шукає порятунку, а пливе за галюцинаціями. У тексті з’являється алегореза божевілля, яке виявляється зовсім не тим, що на початку, а саме: “Та тебе цікавить те саме, що й усіх божевільних. Як би це не називалося. Чи індрії, чи таїна буття, чи Бог, чи ще якимось” [23, 118]. Божевільні видіння Ореста за такого їх тлумачення постають не як медичні свідчення аномалій свідомості героя, а як показники нездорового суспільства, у котрому він перебуває. Алегореза божевільні, поступово розгортаючись у третій частині роману, фактично переростає в соціальну критику, захovanу за містикою поетики переходу зі світу в інший світ. Водночас авторський стиль іронії та сарказму робить текст більш ніж розважальним. Читач, не спокушений містикою ведійського переходу та уроборічними коловоротами, захоплюється каскадами авторських комізмів та саркастичних ригоризмів. Такий характер оповіді маскує приховані сенси, тому цей роман у поверховому сприйнятті може бути всього лише історією поневірянь дивакуватого чоловіка.

Своєрідне перетинання чи краще сказати “зустріч” ліній уробороса і “Книги мертвих” Олег Сич пропонує у світлі посталкогольного синдрому: “Не голова, а смолоскип, подумав він, підставивши голову під холодну воду. Смолоскип ще димів, але вже не палав. Тепер він набрав повну ванну гарячої води, пустив якогось шампуню й пірнув, вистромивши смолоскип над поверхнею Уробороса. Якщо він 33 рази набере в рот води і випустить 33 цівки, і на 33-му разі не буде кави, то значить ніхто не постукає у двері, не зайде сюди, і життя – кінець. Це не та реальність, а щонайсправжніське Бардо Тьодол. Виходить, що я мертвий. І лежу в домовині. І сам собі думаю, що лежу у ванні. От тобі й інтерпретація світу” [23, 44]. Двері ванни в романі двічі названі “двері Бардо”, й такі алюзивні відсилання повсякчас провокують свідомість. Звичне омивання у ванній у романі перетворюється на ініційний акт із переродженням на рибу із зябрами. Ванна відіграє роль материнської утробы, потрапивши в яку герой повертається до стану зародка і звідки він виходить іншим. Нагадаю, що ця частина роману називається “Сидпа Бардо”, тобто оригінал “Бардо Тьодол” передбачає нове народження саме в розділі з такою назвою. Уроборічна символіка також передбачає нове народження: “Коли “Его” починає позбуватися тотожності з уроборосом, і рветься його зв’язок з утробою, воно займає стосовно світу нову позицію. Погляд індивіда на світ змінюється з кожною стадією його розвитку, а трансформація архетипів і символів, богів і міфів є водночас і вираженням, й інструментом цієї зміни. Відхилення від уробороса означає народження й перехід до нижчого світу реальності, сповненого небезпек і перепон. Народжуване Его починає усвідомлювати існування таких властивостей, як біль і задоволення, а через них відчувати свій власний біль і задоволення” [19, 63]. Олег Сич цитує Еріха Нойманна у “словничку”, а це

означає, що момент уроборічного переродження героя маємо всі підстави описувати в термінах глибинної психології цього вченого. Напрошується висновок, що фінальна сцена першої частини роману обертає свідомість читача до пізнання не тільки уроборічних уявлень, а й містики переходу “Тибетської книги мертвих”. Навіть більше, ця сцена у творі є ідеологічно вагомою як ключ до розуміння всього наступного дійства. Плетиво уроборічних алегоризацій вміщено там, де, здавалося б, неможливо їх зустріти. Уроборос є не тільки сюжетним обрамленням роману, а й вісьовою характеристикою часу та простору всіх персонажів.

Наскрізну алегорію роману Олега Сича становить смерть. Танатологічна критика від З. Фрейда і К.-Г. Юнга до С. Грофа, Д. Хеліфакса і Р. Кіся з її паралогічною складовою використовувалася письменником як теоретична мотивація тексту. Психоаналіз, особливо його танатологічна гілка, презентує паралогію, поринаючи в яку письменникові вдається ускладнити систему значень настільки, що стислий словесний обсяг тексту перевершується його езотеричним¹. Відчутність цих джерел у тексті підводить до висновку про багатоплановість модифікаційних тенденцій сучасного роману.

Історія-обрамлення з космічним кораблем також набуває алегоризації. На початку роману читаємо про те, що земляни, зокрема українці, летять на іншу планету засновувати там нову цивілізацію: “– А знаєш, як наш корабель називається? – Як? – “Земля”. – А та планета як? – “Уроборос” [23, 7]. Завершується роман аналогічним діалогом, але у зворотному смислового розгортанні: “– А ти знаєш, як наш корабель називається? – Як? – Уроборос. – А та планета як? – Земля” [23, 160]. Як бачимо, тут не тільки зумисне загублені лапки в назвах корабля та планети, а й назви помінялися місцями, покликаючи до життя наш одвічний принцип параболічності мислення. Подібне “перевертання” з поверненням до попереднього стану, який уже ніколи не повториться, – прикметна ознака принципу руху стрічкою Мьобіуса. Змія, яка ковтає власний хвіст, щоразу смакує його по-різному впродовж своєї вічності.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С.* Аллегория // *София-Логос. Словарь.* – К.: Дух і літера, 2001. – С. 28.
2. *Баттистини М.* Уроборос // *Символы и аллегории. Визуальные коды понятий в произведениях изобразительного искусства.* – М.: Омега, 2008. – 384 с.
3. *Блюмберг К.* Интерпретация притчей. – М.: Библейско-богословский институт св. Апостола Андрея, 2005. – 371 с.
4. *Брагинский В.* Малайские классические повести-аллегорезы // *Теория жанров литератур Востока.* – М.: Наука, 1985. – С. 116-164.
5. *Вольский А.* К соотношению исторического и аллегорического толкования при герменевтической интерпретации поэтического текста // *Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. Научный журнал. №2 (13) Серия филология.* СПб., 2008. – С. 157-166.
6. *Ганнел А.* Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. – М.: Восточная литература РАН, 2002. – 196 с.
7. *Гуцало Є.* Ментальність орди. – К.: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2007. – 208 с.
8. *Доброцветов П.* Типологическая аллегореза в так называемом “Послании Варнавы” // *Аспекты. Сборник научных трудов.* – М., 2005. – С. 216-226: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://new.philos.msu.ru/uploads/media/16_Dobrocvetov_P.K._Tipologicheskaja_allegoreza_v_tak_nazyvaемом_Poslanii_Varnavy_.pdf
9. *Зеєман К.* Аллегорическое и экзегетическое толкование в литературе Киевской Руси // *Контекст: Литературно-теоретические исследования.* – М.: Наука, 1990. – С. 72-84.
10. *Ивахненко Е.* Интеллектуальные споры XVII века: “грекофилы” и “латынщики” [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://sf.ff.rggu.ru/prepod/ivahnenko_e_n/xvii/
11. *Женетт Ж.* Работы по поэтике. Об одном барочном повествовании / Пер. Е. Гречаной [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/ob-odnom-barochnom-pestvovanii.htm>

¹ Глибока обізнаність автора у психоаналізі підтверджується науковими інтересами: *Павлов О.* Трансцендентальна функція українських народних казок [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://philology.knu.ua/files/library/folklore/37-2/8.pdf>

12. Кейтер Ф. Космогония и зачатие: К постановке вопроса // *Труды по ведийской мифологии*. – М.: Глав. ред. восточ. литературы, 1986. – С. 112-147.
13. Копыстьянская Н. Жанровые модификации в чешской литературе. (Период становления социалистического реализма). – Львов: Вища школа, 1978. – 257 с.
14. Досев А. История античной эстетики: Поздний эллинизм. – М.: Искусство, 1980. – Т. 4 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://philosophy.ru/library/lofef/iae6/txt08.htm>
15. Досев А. Символическое толкование мифологии // *История античной эстетики. Последние века*. – М.: Искусство, 1988. – Кн. 2. – С. 163-247.
16. Ман П. Аллегории чтения. Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1999. – 368 с.
17. Матурана У., Варела Ф. Дерево познания. Биологические корни человеческого понимания. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 223 с.
18. Нестерова О. Allegorie pro tyrologia. Ориген и судьба иносказательных методов интерпретации Священного Писания в раннехристианскую эпоху. – М.: ИМЛИ РАН, 2006. – 298 с.
19. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1998. – 462 с.
20. *Общая риторика* / Пер. с фр. Ж. Дюбуа, Ф. Пир, А. Тринон и др.; Общ. ред. и вступ. ст. А. К. Авеличева. – М.: Прогресс, 1986. – 392 с.
21. Павлов О. Трансцендентальна функція українських народних казок [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://philology.knu.ua/files/library/folklore/37-2/8.pdf>
22. Протопопова И. Философская аллегория, поэтическая метафора, мантика: сходства и различия // *Доклад*, прочитанный в марте 2001 г. в ИВГИ РГГУ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kogni.narod.ru/mant.htm>
23. Сич О. Угоборос. – Львів: Піраміда, 2007. – 174 с.
24. *Тибетская книга мертвых* / Пер. с англ. О.Т. Тумановой. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 377 с.
25. Турман Р. Тибетская книга мертвых. – М.: Открытый мир, 2007. – 349 с.
26. Чевела О. От притчи к аллегории: Аллегореза как прием построения сакрального текста // *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*. – 2009. – № 2. – С. 280-285.
27. Шеллинг. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
28. Frye N. *Anatomy of Criticism*. – Princeton & Oxford: Princeton UP, 1957. – 383 pp.

Отримано 7 вересня 2014 р.

м. Київ

