

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Факультет іноземної та слов'янської філології
Кафедра української мови та літератури

Рухленко Лілія Миколаївна

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ БІОГРАФІЧНИХ РОМАНІВ
СТЕПАНА ПРОЦЮКА**

Спеціальність: 035 Філологія (Українська мова і література)
Освітньо-професійна програма: Філологія (Українська мова і література)

Галузь знань: 03 Гуманітарні науки

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня магістра

Науковий керівник
_____ Л.М. Горболіс,
доктор філологічних наук,
професор кафедри
української мови і літератури
«__» _____ 2021 року

Виконавець
_____ Л.М. Рухленко
«__» _____ 2021 року

Суми 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧЕ ОСМИСЛЕННЯ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ СПЕЦИФІКИ БІОГРАФІЧНОГО РОМАНУ....	7
1.1. Поняття «жанр», «стиль», «біографічний роман» у теоретико-літературознавчому дискурсі.....	7
1.2. Психоаналітичні засади біографічного роману.....	14
1.3. Постаті митців у трилогії С.Процюка: генологічний аспект осмислення.....	20
Висновки до розділу 1.....	29
РОЗДІЛ 2. ПОЕТИКА ПСИХОБІОГРАФІЧНОЇ ТРИЛОГІЇ СТЕПАНА ПРОЦЮКА.....	31
2.1. Своєрідність хронотопу та наративних конструкцій у біографічних романах С. Процюка.....	31
2.2. Символіко-образна структура романів «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно», «Чорне яблуко».....	38
2.3. Інтертекстуальність як ключ до розуміння біографії, внутрішнього світу письменників.....	53
Висновки до розділу 2.....	67
ВИСНОВКИ.....	69
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	72
ДОДАТКИ.....	76
Додаток А. Психоаналітична теорія З. Фрейда: єдність несвідомого свідомості-надсвідомості.....	81
Додаток Б. Таблиця 1. Порівняльний аналіз «Психобіографічно трилогії» Степана Процюка.....	82
Додаток В. Колірне коло І. Іттена.....	89
Додаток Г. Аналіз «Троянди» як символу у психофіографічному роман С. Процюка «Троянда ритуального болю».....	90

Додаток Г. Аналіз «Маски» як символу у психофіографічному романі С. Процюка «Маски опадають повільно».....	93
Додаток Д. Аналіз «Яблука» як символу у психофіографічному романі С. Процюка «Чорне яблуко».....	97
Додаток Е. Розробка практичного заняття з української літератури.....	100

ВСТУП

В українському літературному процесі початку ХХІ ст. активного розвитку та трансформацій зазнали безліч жанрів, у тому числі й біографічна проза. За вимогою часу виникла потреба переосмислення життєпису відомих українських митців. У зв'язку з цим значно загострилася увага до внутрішнього світу зображуваної постаті, з'явилася спроба новаторського суб'єктивного осягнення життєвого та творчого шляху особистості. Ці та подібні запити зумовили виникнення нового жанру біографічного письма – психобіографії. Знаковою у розвитку психобіографічного жанру в українській літературі стала творчість С.Процюка. У романах «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно» та «Чорне яблуко» письменникові вдалося максимально наблизитися до постатей Василя Стефаника, Володимира Винниченка й Архипа Тесленка та оживити класиків, показавши їх по-своєму, художньо поєднуючи фактаж і глибинний психоаналіз.

Актуальність дослідження. Разом із появою постмодернізму – як провідного напрямку кінця ХХ початку ХХІ ст. – активного розвитку зазнала елітарна проза, яка вимагає не лише вдумливого прочитання твору, а й розкодування образів-символів задля багатозначності потрактування сенсів і максимального наближення реципієнта до зображуваного. Досить удало у цьому плані заявила про себе й біографічна проза. З метою відтворення якомога ширшої картини життя митця автори обирають найрізноманітнішу техніку написання: це може бути і повна реконструкція біографії, відповідно до документальних матеріалів, і презентація життєпису творчої особистості крізь призму власного суб'єктивізму, і навіть свідомо містифікація образу митця. Цілком успішним проєктом модифікації біографії постала творчість С.Процюка, зокрема його психобіографічні романи «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно» та «Чорне яблуко». Психобіографічна проза цього письменника є інтелектуальною спробою осучаснення класиків української літератури для нового покоління, в якій прочитується широкий

спектр символіко-образних елементів та інструментарію міжтексту як виразників сучасного літературного твору.

Новизна роботи зумовлена необхідністю дослідити жанрово-стильові особливості біографічних романів С. Процюка, виявити і проаналізувати специфіку художнього зображення постатей українських митців Василя Стефаника, Володимира Винниченка й Архипа Тесленка, складного корпусу їх переживань, емоцій, секретів творчості тощо. Такий підхід дозволяє по-новому осягнути вектор розвитку біографічного роману в українській літературі кінця XX – початку XXI ст. та розкрити своєрідність індивідуального стилю С. Процюка

Мета роботи – виявити й проаналізувати жанрово-стильові особливості психобіографічних романів С. Процюка.

Мета передбачає розв’язання таких завдань:

- з’ясувати сутність понять «жанр», «стиль», «біографічний роман», парадигму їх застосування у теоретико-літературознавчому дискурсі;
- виявити і проаналізувати специфіку художнього освоєння постаті митця в українській біографістиці початку XXI ст.;
- охарактеризувати своєрідність художнього komponування часопросторових площин та нарації у романах С. Процюка;
- проаналізувати символіко-образну структуру психобіографічних романів С. Процюка;
- з’ясувати роль оніричного простору в художньому освоєнні образу митця;
- окреслити роль інтертекстуальних конструкцій у художньому відображенні психосвіту українських класиків у романах С. Процюка.

Об’єкт дослідження – романи «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно», «Чорне яблуко» С. Процюка.

Предмет дослідження – жанрово-стильові особливості психобіографічної трилогії С. Процюка.

Теоретико-методологічну базу магістерської роботи становлять праці літературознавців Є. Барана, Д. Донцова, О. Солов'я, Б. Пастуха, Г. Поліщук, Т. Костенко, Л. Скорини, І. Славінської, психоаналітиків З. Фрейда, К.-Г. Юнга, Е. Фромма, А. Адлера. Філософське підґрунтя роботи склали праці А. Шопенгауера, А. Бергсона, М. Гайдеггера.

Для з'ясування жанрово-стильових особливостей біографічних романів С. Процюка залучено корпус **методів дослідження**. Герменевтичний метод сприяв розкодуванню імпліцитних смислів психобіографічної прози; застосування компаративного підходу дало можливість здійснити порівняльний аналіз досліджуваних творів; психоаналітичний метод дозволив охарактеризувати художньо відтворену біографію митців крізь призму їх психосвіту; для осмислення місця біографічного роману в українському літературному процесі використано еволюційний метод.

Теоретичне значення роботи полягає у поглибленому вивченні стильових особливостей психобіографічної трилогії, її ролі та місця в українському літературному процесі ХХІ ст. Матеріали магістерської роботи можуть бути використані у процесі подальшого дослідження біографічних творів у контексті епохи та творчого доробку С. Процюка.

Практичне значення роботи. Матеріал дослідження може використовуватися під час вивчення сучасної української біографічної прози у ЗВО та під час вивчення творчості письменників у старших класах ЗЗСО; у процесі підготовки тематичних виступів до наукових конференцій, а також при написанні підручників, навчальних посібників, методичних рекомендацій для студентів гуманітарних спеціальностей ЗВО.

Апробація дослідження. Основні теоретичні та практичні результати роботи були представлені на IV Міжнародній науково-практичній інтернет-конференції «Філологія, лінгводидактика, професійна комунікація в науковому дискурсі» (м. Суми, 9 листопада 2020 року), III Усеукраїнській студентській науково-практичній інтернет-конференції «Сучасні тенденції та перспективи мовно-літературної освіти в Україні» (м. Глухів, 17-18 лютого 2021 року),

Міжнародному науковому конгресі «Василь Стефаник і світова культура» (м. Івано-Франківськ, 14-15 травня 2021 року), на засіданні круглого столу «Бетховен українського слова. Звуки й музика в прозі Василя Стефаника» URL: <https://sspu.edu.ua/news/betkhoven-ukrajinskogo-slova> (м. Суми, 28 вересня 2021 року), V Всеукраїнській науково-практичній конференції «Інновації в освіті і педагогічна майстерність учителя-словесника» (м. Суми, 29-30 жовтня 2021 року).

Публікації. Окремі аспекти магістерської роботи викладено у статтях: Рухленко Л. «Особливості символіко-образної структури роману С. Процюка "Троянда ритуального болю"» (Актуальні питання філології та методології. Суми: Видавництво СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2020. С. 252-256), Рухленко Л. «Оніричний компонент психобіографічного роману С. Процюка "Чорне яблуко"» (Науковий потенціал дослідника: філологічні та методичні пошуки. Глухів: Глухівський національний педагогічний університет імені Олександра Довженка, 2021. С. 150 – 153), Рухленко Л. «Міжтекстовий інструментарій у романі Степана Процюка "Маски опадають повільно"» (Актуальні питання філології та методології. Суми: ТОВ «Видавничо-поліграфічне підприємство «Фабрика друку», 2021. С. 189-194).

Зв'язок роботи з науковою темою. Робота виконана у межах наукової теми «Літературознавчий аналіз тексту: концепції, коди, методи інтерпретації» (державний реєстраційний номер 0120U100003) кафедри української мови і літератури Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, де викладено актуальність, новизну, мету, завдання, об'єкт та предмет дослідження, теоретичне та практичне значення роботи, оприєвлено апробацію дослідження та публікації, а також визначено зв'язок роботи з науковою темою; Розділу 1, у якому означено теоретико-літературознавче осмислення жанрово-стильової специфіки біографічного роману; Розділу 2, де зроблено спробу дослідження

поетики психобіографічної трилогії С. Процюка; висновків, де викладено результати дослідження, а також додатків.

Загальний обсяг роботи 102 сторінки. Список використаної літератури складається із 84 позицій.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧЕ ОСМИСЛЕННЯ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ БІОГРАФІЧНОГО РОМАНУ

1.1. Поняття «жанр», «стиль», «біографічний роман» у теоретико-літературознавчому дискурсі

Поняття жанру ще в середині ХІХ ст. привернуло увагу вітчизняних та зарубіжних літературознавців. На сучасному етапі сформувалося вже більш чітке уявлення про сутність жанру. Протягом останніх десятиліть над потрактуванням цієї дефініції працювали М. Бахтін, Т. Бовсунівська, М. Гіршман, Ю. Ковалів, Н. Копистянська, Н. Лейдерман, Г. Поспелов, А. Слюсар, В. Халізов, Л. Чернець та ін.

Проте й до сьогодні помітна розбіжність думок літературознавців у осягненні категорії жанру що, зокрема, пов'язано з органічною цілісністю даної структури, з одного боку, і її динамічністю – з іншого. Це зауважує і Н. Тмарченко: «В обох випадках – і в канонічних і неканонічних різновидах – жанр не просто репродукує або готову і незмінну структуру, або принцип, що породжує все нові і нові власні варіації, – принцип творчого вибору однієї з альтернативних можливостей створення цілого в кожному його аспекті. Одночасно він є безпосередньою формою літературної самосвідомості» [43, с. 70]. Про специфічний процес творення жанрів зауважує Ю. Ковалів: «Важливим моментом існування жанрів вважають їх синтез – невід'ємну від процесів диференціації загальну тенденцію таких структур до цілісності, єдності та взаємозв'язку, до поліжанрової системи, генетично зумовленої вродженим синкретизмом мистецтва й настановою письменства на узагальнене художнє осягнення довкілля» [27, с. 44].

Серед великої кількості тлумачень поняття жанру схиляємося до потрактування Н. Бернадської, яка пояснює його так: «Жанр – це художнє ціле, у якому взаємодіють домінантні (сукупність ознак, які охоплюють різні рівні твору – від композиційного та мовного) й змінні (система гнучких і варіативних

елементів структури) ознаки. Перші з них забезпечують кістяк будь-якого жанру, другі – його модифікацію, залежну від мислення, світовідчуття, психології окремого письменника, а також своєрідних естетичних, історичних, національних рис літератури певного періоду» [9, с. 238].

В. Халізов наголошує, що літературні жанри – це групи творів, які можна виокремити у рамках літературних родів, і кожен із них, разом із автором, має певний комплекс сталих ознак. Майже всі відомі літературні жанри беруть початок із фольклору. Жанри, які виникли в результаті літературного досвіду, є наслідком співпраці початківців і тих, хто далі продовжує ці літературні традиції. В. Халізов запевняє, що «жанри є надіндивідуальними. Їх можна назвати індивідуальностями культурно-історичними» [72, с. 319-320]. Він також зазначає, що «жанри є або універсальними, або історично локальними». Проблема класифікації жанрів виникає через їх чисельність, специфічність та історичний обсяг.

Дедалі більше виникнення нових жанрових різновидів і видозмін свідчить про невинність творчого пошуку митців, їх здатність до експериментів зі «старшими жанрами» та спробу їх варіювання. Постійне оновлення у сфері жанрології продукує письменницькі інтенції, а жанрові новотвори спонукають авторів та реципієнтів до розширення горизонту уявлень у даній сфері та осмислення нових принципів конструювання й реконструювання жанрової цілісності. Варто зазначити, що досить часто літературознавці вчасно не встигають реагувати на варіативність жанрових форм, через що деякі сегменти письменницького набутку перебувають у жанровій невизначеності, не достатньо глибоко прочитуються, що, в свою чергу, веде до поверхового осягнення їхньої естетичної природи, художньої інформативності, оригінальності.

Говорячи про жанр, варто згадати й про залежне від нього поняття стилю, яке, у свою чергу, має достатню кількість потрактувань. О. Мороховський групує усі ці визначення так: стиль – специфічна форма твору, переважно ораторського мистецтва, обумовлена його функцією; стиль – вираження

індивідуального досвіду (стиль – це людина); у третій групі стиль розглядається з функціональної точки зору [61, с. 26]. Слушною є думка Н. Копистянської про те, що «у творчому процесі стиль і жанр взаємозалежні. Тому стилістичні пошуки і творчі муки поєднуються із вивченням для себе жанру, зверненням до традицій і пошуком нового, незвичного, свого особливого» [29, с. 7]. Дослідниця також зазначає, що вивчення стилю є неможливим без урахування жанру, адже кожен літературний твір має свої стилістичні вимоги.

Р. ДіЯнні у книзі «Література: читання художніх творів, поезії, драми та есе» зазначає, що «спосіб, яким автор обирає слова, складає їх у речення, а потім і у частини дискурсу, використовує їхню важливість і визначає стиль. Стиль – це словесна індивідуальність письменника, очевидне, як його лице чи голос. Відображаючи свою індивідуальність, авторський стиль передає його особливий спосіб бачення світу» [83, с. 86].

М. Гіршман виокремлює три ключові особливості, які досить часто стикаються одна з одною у різних визначеннях стилю: 1) єдність різноманітності; 2) вираження індивідуальності; 3) закономірна організація елементів художньої форми. При цьому автор зазначає, що замість вибору загального чи індивідуального тут необхідно побачити процес перетворення закономірностей в органічність існування творчої індивідуальності. Незважаючи на це, «стиль є "своїм іншим" відносно поняття "автор" і може бути визначений як найбільш безпосереднє, видиме, із відчутним вираженням авторської присутності в кожному елементі як матеріально втілений і творчо відчутний слід авторської активності, що створює і організовує художнє ціле» [12, с. 74-75].

Стиль здатен уникати одностороннього перебільшення об'єктивності та суб'єктивності у процесі та результатах художнього процесу. Художність може протистояти двом факторам: залежності ззовні (від «дидакта дійсності») і залежності зсередини (від «дидакта особистого свавілля»). Стиль може виникнути лише тоді, коли авторові вдається уникнути розриву між цими факторами і створити єдиний світ. Ключовою ознакою стилю є здатність до

поєднання зображуваної дійсності та особистості, яка пізнає світ. Однак паралельно стиль є зустріччю автора й читача. У стилі як критерії художньої довершеності реалізується зв'язок автора, героя і читача як «одночасно міжособистісне і внутрішньоособистісне спілкування» [12, с. 90-91]. Тобто, стиль є тим компонентом, що утримує твір цілісним, дає йому можливість існувати як у свідомості письменника, так і читача. Маємо зауважити, що кожен жанр має свої стилістичні характеристики, і лише стиль здатен творити жанр. Як бачимо, поділ понять «жанр» і «стиль» є неможливим, адже кожен твір має свої стилістичні особливості.

Говорячи про роман, варто зазначити, що цей жанр є цілісним явищем, що містить у собі різноманітність стилів. Принципом його жанрової класифікації може бути зміст, тобто тема, яку обрав автор для втілення, проблема, яку вирішує автор у процесі творення роману, ідейно-емоційна оцінка, або ж пафос твору. Проте, як зазначає Л. Целкова, розподіл романів лише за змістом не може повністю вичерпати визначення жанру роману. Романи розподіляються і за тією жанровою формою, в якій вони написані (роман-хроніка, роман-щоденник, роман-монолог) [див.: 75, с. 4].

На переконання В. Халізева, «роман володіє двоякою змістовністю: по-перше, специфічною саме для нього («становлення» та еволюція героя, що існують в його особистому житті), по-друге, той, що прийшов до нього з інших жанрів» [72, с. 321]. Саме тому дослідник схиляється до думки, що жанрова сутність роману є доволі синтетичною. Жанру роману властиво інтегрувати в собі «змістові основи багатьох жанрів, як сміхових, так і серйозних» [72, с. 323], завдяки чому не існує жодного жанрового принципу, від якого роман залишився б повністю відчуженим. Навпаки, він здатен «зблизити літературу з життям в її багатоплановості і складності, суперечливості і багатстві» [72, с. 323]. Роману притаманна свобода творення, що не властиво жодному іншому жанру.

Однією з найважливіших рис роману є інтерес автора до мікросередовища, в якому перебуває головний герой: як середовище впливає на

персонажа, так і він впливає на середовище. Через це письменник має змогу відкрити всі сторони характеру героя та показати читачеві його внутрішній світ. В. Халісєв вважає, що саме роман має вплив на всі інші жанри літератури і саме під його впливом у них відбуваються зміни. При цьому «трансформуються і структурні властивості жанрів: їх формальна організація стає менш строгою, більш спрощеною і вільною» [72, с. 332]. Як бачимо, поділ роману за жанровим розмаїттям може відбуватися із застосуванням різних принципів, проте жодна література не в змозі запропонувати чітку класифікацію. Саме тому при загальному аналізі жанрових напрямків у сучасній літературі варто мати на увазі, що будь-яке визначення жанру роману може бути лише умовним. У класифікації романів за жанровим різноманіттям слід ураховувати і жанрову форму, і жанровий зміст роману.

Досліджуючи жанрову своєрідність сучасного роману, Л. Целкова зазначає: «Сьогоднішні романісти наполегливо шукають "нові художні структури", які могли б найбільш повно передати як світ дійсності, що ускладнився, так і внутрішній світ героя; відбувається жанровий зсув: прийоми одного жанру використовуються для розкриття проблематики іншого» [75, с. 9]. Завдяки прагненню митців до жанрового змішування, у нашому випадку біографічного й художнього письма, інтересу до внутрішнього світу особистості, її характеру та вчинків, з'являється нова гібридна форма роману – біографічний роман.

Витоки біографічної прози починаються ще з далеких античних часів – Плутарха і Гая Светонія Транквіла. Плутарх уже у «Порівняльних життєписах» книги про Олександра Македонського пише про біографію так: «Ми пишемо не історію, а життєписи, і не завжди в найславетніших діяннях є очевидною доброчинність чи розпусність, але часто якийсь незначний вчинок, слово чи жарт краще виявляють характер людини, ніж битви, в яких гинуть десятки тисяч... хай нам буде дозволено заглибитись у вивчення ознак, що відображають душу людини, і на основі цього складати кожний життєпис...» [39].

Російський літературознавець та культуролог С. Аверінцев, аналізуючи діяльність Плутарха, зауважує, що «перед Плутархом постало завдання розробити біографію як моралістично-психологічний етюд» [1, с. 653]. Зрозуміло, чому грецький мислитель виконував ретельний відбір персоналій, адже, згідно з його принципами, це мала бути непересічна особистість, яка б стала моральним прикладом для наслідування. Ось чому в основу біографічної діяльності Плутарха, як зазначає С. Аверінцев, «покладено не цікавість – а пієтет, не морально байдужу ідею "знаменитості" – а нормативну концепцію "видатної людини"» [1, с. 653]. На думку дослідника, життєписи Плутарха відіграли важливу роль у становленні біографії як жанру та мають значні історико-культурні наслідки для літератури Нового часу: «Концепція канону видатних людей була сприйнята народженою у XVII-XIX ст. історичною свідомістю європейських націй ... без моралістично-біографічного імпульсу неможливо таке центральне явище новоєвропейської культури, як роман: від "Принцеси Клевської", "Манон Леско", "Тома Джонса", через "Вертера", "Девіда Коперфілда", "Анну Кареніну", до "Жана Крістофа" і "Доктора Живаго". [...] В основах європейської класики закладено ставлення біографічного шляху індивіда до найцікавішого з сюжетів» [1, с. 653].

Значною мірою своєрідність літературної біографії визначається жанровою специфікою біографістики. Згідно з висновками української дослідниці І. Акіншиної, найбільш продуктивними є роман і повість. Проте на сьогодні у результаті творчих експериментів на перетині літературної біографії та суміжних жанрів з'являються нові гібридні модифікації (наприклад, роман-сповідь, роман-есе, роман-пошук, повість-есе, повість-подорож, епістолярна повість) [див.: 3, с. 9].

У XVIII–XX століттях у літературному процесі почав активно фігурувати біографічний роман. Його поява була доволі складною, адже специфічні риси біографічного роману виявлялись у процесі становлення роману як жанру. Науковці і досі не дійшли однозначної думки щодо цього жанрового різновиду. М. Бахтін, заклавши теоретичне підґрунтя для його вивчення, зауважує, що

біографічний роман ніколи не був романним різновидом: «...чистої форми біографічного роману, по суті, ніколи не існувало. Існував принцип біографічного (автобіографічного) оформлення героя в романі, відповідного оформлення деяких інших моментів роману» [7, с. 195]. Поряд із такою дискусивною думкою з'явилося і питання про співвідношення реального та уявного у біографічних творах.

Оскільки уявлення про біографію пов'язане з достовірністю та відповідністю документальним фактам, існує проблема допустимості вигадки в цьому жанрі. Як зауважує Г.-Г. Гадамер, у художньому тексті «немає нічого, що гарантувало б істинність, – немає тієї орієнтації на "дійсність", яку звикли називати "референцією" [...] Витвір мистецтва має власну автономію» [11, с. 153-154]. Через це питання правдивості й неправдивості лишається безнадійно заплутаним, а тому й нерозкритим.

Широкий спектр можливостей для розвитку біографічного письма в межах українського літературного процесу відкрився із появою постмодернізму як провідного напрямку в літературі XX–XXI ст. Активного розвитку зазнала елітарна проза, яка не лише вимагала вдумливого прочитання для розуміння глибини тексту, а й робила реципієнта учасником вибудовування нового уявного світу. До такої літератури можна віднести романи Ю. Андруховича «Дванадцять обручів», О. Забужко «Музей покинутих секретів», Ю. Іздрика «АМ™» та ін. Разом із розвитком інтелектуальної літератури стали поширеними спроби психобіографії. Основними критеріями такого жанру стало глибоке психологічне осмислення зображуваної постаті, спроба новаторського суб'єктивного осягнення її внутрішнього світу, наявність підтексту, багатогранність прочитання символів, міфологізація тощо.

Жанр роману є складним і суперечливим явищем: він може містити декілька стилів, кожен із яких має свої особливості. На сьогодні існує велика кількість теорій визначення жанрів творів, а відповідно і їхніх стилів. Роман залишається все ще нерозгаданим явищем, який містить у собі різноманітність особливостей, притаманних лише цьому жанру. Стиль жанру роману визначити

та виокремити можливо, проте слід говорити лише про певний твір певного автора, створений у певну епоху й у певному культурному середовищі. Поняття «жанр» і «стиль» мають спільні риси та є взаємозалежними. Оскільки роман є твором, який містить у собі декілька жанрів, то стиль роману можливо досліджувати лише за умови визначення усіх цих жанрів.

1.2. Психоаналітичні засади біографічного роману

В останні десятиліття в українському літературно-теоретичному дискурсі зросла увага до новітніх методів вивчення художньої творчості. Зацікавлення літературознавців психоаналізом вилилось у цілий ряд досліджень не лише в українській, а й зарубіжній теоретичній науці. Психоаналітичні розвідки, що постали з набутків фрейдизму, торкаються в основному питань психопатологічного характеру. Значна увага приділяється вивченню психічних рис творчої особистості письменника, включно зі страхами, невротами, інфантильними бажаннями, Едіповим комплексом і т. д. Особливо яскраво це втілено у працях українських психоаналітиків першої третини XX століття: С. Балея, Л. Виготського, С. Гаєвського, Є. Перліна, В. Підмогильного, А. Халецького, І. Хмелевського та ін.

На межі XIX-XX ст. психоаналітичний підхід до вивчення особистості активізувався. Теорія австрійського лікаря та психолога З. Фрейда стала однією з перших, яка у вирішенні світоглядних питань відштовхується саме від проблем особистості. З. Фрейд розумів психоаналіз як єдність учень про несвідоме-свідомість-надсвідомість (Ід («Воно») – Его («Я») – Суперего («Над-Я»)) [див.: Додаток А]. У психоаналізі несвідоме виступає антагоністом свідомого і містить у собі забуті враження дитинства, вроджені інстинкти, спогади, які пов'язують людину зі своїми предками. Несвідомі психічні процеси абсолютно вільні від соціальних та морально-етичних обмежень, вони є ірраціональними і підкоряються лише принципу задоволення. У сфері несвідомого народжуються і дуалістичні потяги до життя та смерті («Ерос» і «Танатос»), зміст яких не завжди може і має бути усвідомленим. Доволі часто

цензура, керуючись традиційними уявленнями та вимогами окремої культури, не допускає до свідомості неприйнятні несвідомі почуття та бажання. Переважно витісненими є психосексуальні та агресивні потяги.

Енергія лібідо, пригнічена умовами суспільного життя, моральними заборонами та «Над-Я» у вигляді совісті, почуття обов'язку, шукає виявлення в різних формах людської діяльності, що не мають прямого зв'язку з сексуальністю, проте породжені силою сексуального потягу. Звільнення енергії лібідо і її скерованість на соціально значущі об'єкти в психоаналізі називається сублімацією. Поняття сублімації психосексуальної енергії є фундаментальною основою теорії художньої творчості З. Фрейда.

Психоаналіз передбачає у художній творчості символічне проектування психічних імпульсів та потягів, які виходять із дитячої сексуальності. З. Фрейд уважав, що в образах мистецтва несвідоме знаходить прийнятні для цензури свідомості форми символіки, в яких знаходять утілення різноманітні прояви лібідо. На думку психоаналітика, механізми звільнення енергії пригнічених потягів у творчості є ідентичними до тих, які діють у сновидіннях. Завуальованість змісту несвідомого відбувається через символізацію, що дає змогу подолати цензуру. Не зважаючи на формально-стильові особливості творчості, З. Фрейд використовував їх як проєктивно-діагностичний матеріал, завдяки якому він досліджував особистість митця. У роботі «Художник і фантазування» він задається питанням, звідки творець черпає теми для своїх творів. Розмірковуючи, вчений приходить до висновку, що художники – звичайні люди, тому витoki їх особливостей потрібно шукати в дитинстві: «Не слід нам пошукати перші сліди художньої діяльності ще у дитячості?» [66, с. 204]. Дитина і поет схожі в тому, що обидва фантазують (дитина в процесі гри, художник – протягом творчого життя) і будують світ за власними правилами, сприймають його цілком реально, але при цьому відрізняють його від дійсності.

Порівняння художника з дитиною у З. Фрейда є абсолютно не випадковим. На його думку, основу творчості складають фантазії автора, які пов'язані з витісненими бажаннями дитинства. Аналіз подібних бажань -

предмет вивчення психіатра, тобто поет – такий же пацієнт, як і невротик, із тією лише відмінністю, що художник здатний сублімувати ці бажання. Сублімація можлива у випадку, коли принцип реальності у свідомості творця превалює над принципом задоволення. Мистецтво – це «своєрідний спосіб примирення опозиційних принципів реальності та задоволення шляхом витіснення зі свідомості людини соціально не прийнятних імпульсів» [67 с. 87]. Але, як пізніше зізнавався З. Фройд, здатність поета до сублімації не піддається глибинному психоаналітичному розгляду. Психоаналіз здатний тільки розкрити спонукальні мотиви і механізми фантазування (творчості). У своїй творчості художник розгортає власні фантазії, знаходить заміну незадоволеним бажанням у світі фантазій. Творець підбирає такі образи в особистому несвідомому, які зможуть адекватно розкрити його інтимні переживання, пригнічені бажання, часто сексуального характеру.

З. Фройд класифікував усіх авторів на дві категорії: хто створює теми самостійно і хто їх запозичує. Перші віддають перевагу психологічному роману з одним головним героєм, «до якого поет, не шкодуючи коштів, намагається привернути нашу симпатію і якого він оберігає, здавалося б, з особливою передбачливістю» [67, с. 112]. Такі твори наводять ученого на думку про те, що герой роману і є сам автор, «Його Величність Я». Це яскравий приклад, коли творець сублімує свої інтимні переживання в текст. При цьому можливо два варіанти сублімації: опис головного героя ніби зсередини – письменник ніби проникає у свого героя, або письменник схильний «розчленовувати своє Я на частини і персоніфікувати конфліктуючі устремління свого душевної життя в декількох героїв» [67 с. 114]. Другі користуються готовими темами, які дбайливо зберігаються в народних і міфологічних скарбницях. До цього типу З. Фройд відносить давніх трагіків і епічних поетів. Їх матеріал обробки – міфи, «спотворені залишки бажань-мрій цілих народів, вікові мрії юного людства» [68, с. 275].

Фройдівську теорію психоаналітичного вивчення творчості продовжили неофрейдисти. У процесі дослідження ми звернулися до праць К.-Г. Юнга,

Е. Фромма та А. Адлера, розуміння художньої творчості яких значно відрізняється від ідей З. Фрейда. Це здебільшого спричинено більш реалістичним ставленням і до митця, і до специфіки творчості в цілому. К.-Г. Юнг погодився з ідеєю З. Фрейда про домінування несвідомого над свідомим, проте переосмислив цю думку у власній теорії аналітичної психології, основою якої стала концепція колективного несвідомого. Юнгівська теорія засвідчує, що в глибинах індивідуальної психології кожної людини прихований певний зразок поведінки, який із позицій особистого досвіду пояснити просто неможливо, адже він є психічним відкладенням, яке накопичувалося духовним єством людини протягом багатовікового проміжку часу.

Змістом колективного несвідомого є архетипи – «формальні зразки поведінки», «символічні схеми» [1, с. 531], на основі яких формуються певні образи, якими людина керується в реальному житті. К.-Г. Юнг стверджував, що міфи та легенди є найвідомішими виявами архетипів. Чисельність образів-архетипів є досить таки значною: Аніма й Анімус, Тінь, Чаклун, Старий, Мудрець, Звір, Мати, Батько, Дитина тощо. Такі власне архетипні образи є основою міфології, релігії та мистецтва в цілому. «Той, хто говорить праобразами, мовить ніби тисячею голосів, ... він підносить зображуване ним з одноразовості й тимчасовості у сферу вічного... В цьому таємниця впливу мистецтва» [81, с. 97]. К.-Г. Юнг першим знаходить архетипні структури у «Фаусті» Й. В. Гете, драмах Р. Вагнера, «Уліссі» Дж. Джойса. Що ж стосується психології творчого процесу, то, за концепцією К.-Г. Юнга, ключова роль належить не творчій індивідуальності митця, а його здатності першим схоплювати голос колективного несвідомого і реалізувати у власних художніх творах найбільш актуальні архетипи.

Е. Фромм розглядає творчість із позицій соціального, саме тому вчений акцентує увагу на соціальному змісті теорії З. Фрейда, вказуючи на дисбаланс між суспільством та індивідом. У своїй праці «Соціальне позасвідоме» вчений зазначає, що «соціальна структура має такий соціальний характер, який змушує

людей діяти та думати в інтересах правильно функціонуючого суспільства» [70, с. 375]. Е. Фромм присвячував немало часу на вирішення проблеми сенсу життя, проте найбільшого значення у його працях надавалося саме творчості. Учений зазначає: «Немає іншого смислу життя, крім того, який людина надає своєму існуванню шляхом розкриття власних сил у продуктивній, творчій життєдіяльності» [70, с. 386]. На думку Е. Фромма, сучасне суспільство втратило поняття життя як мистецтва. Пріоритетами та стимулами існування стають матеріальні цінності, а не сама людина. Особистість перебуває в ілюзорному світі фізичних благ, нівелюючи головний обов'язок організму «бути живим». Е. Фромм розумів це як не фізіологічне людське існування, а динамічний духовний розвиток, тобто процес самоактуалізації. Учений розглядає творчість із таких морально-етичних позицій, як страх невизнання і «творча совість».

Страх невизнання Е. Фромм досліджує в контексті фрейдівського «потягу до смерті», який у свою чергу супроводжується переживанням почуття тривоги і страху. Учений деталізує концепцію З. Фрейда: «Однією з форм цієї тривоги є страх смерті; не звичайний страх, який переживає будь-яка людина, розмірковуючи про смерть, а жах смерті, яким людина охоплена постійно» [69, с. 28]. Розвиваючи таку думку, він уводить у психоаналіз поняття ірраціонального страху, такого, що означає «прояви докорів сумління за розтрачене життя й розтрачені можливості творчого продуктивного використання власних здібностей» [69, с. 39]. Позиції творчої совісті передуює комплекс слави, «визнання» митця. На думку вченого, творча особистість дедалі більше прагне бути визнаною буквально всюди, а звідси і її страх відійти, ухилитися від загальноприйнятих культурних зразків. Е. Фромм вважає, що совість сприяє стимулюванню творчості як вияву внутрішньої сутності митця. Однак людині притаманно стримувати і пристосовувати творчість до стереотипних вимог суспільства, через що її самоцінність утрачається. Учений упевнений, що реалізація справжніх думок і поривів

творчої особистості можлива у сновидіннях, які скеровують митця на правильний шлях.

А. Адлер, як засновник напрямку індивідуальної психології, цілеспрямовано не досліджував питання мистецтва та художньої творчості, однак, розглядаючи художню творчість як один із видів людської діяльності, вважав її основною рушійною силою прагнення людини до зверхності, через яку здійснюється компенсація відчуття неповноцінності. А. Адлер вважав, що прагнення до зверхності може приносити досить таки неочікувані результати. Наприклад, компенсація відчуття неповноцінності, викликаного фізичними вадами, яка знаходить своє пояснення у творчості Л. ван Бетховена або ж Ф. Шиллера. Одним із прикладів застосування гіпотез А. Адлера до літературознавства є його стаття «Достоевський» (1918) [див.: 2].

Ці та інші психоаналітичні погляди на художню творчість знайшли втілення і в українському літературному процесі, зокрема в біографічній прозі. Біографія дедалі більше потребує розкриття постаті творчої особистості з позицій людиноцентризму, переорієнтовує з послідовного, хрестоматійного викладу віх життя на особистість суб'єкта. З. Фройд, критично переглянувши традиційний біографічний метод, стверджує, що його прихильники, прив'язуючись до свого героя, прагнуть опоетизувати його, а тому «стирають із нього риси індивідуальності, нівелюють результати його життєвої боротьби із зовнішніми та внутрішніми перешкодами, не визнають у ньому жодних людських слабкостей та недосконалостей і дають нам тоді холодний, чужий, ідеальний образ замість людини, яку ми могли б відчувати близькою собі» [67, с. 283]. Такий підхід до зображення творчої постаті віддаляє її від реципієнта, нівелюючи будь-які спроби рефлексії довкола тексту. Тому сучасний біографічний роман вимагає від автора аналізу ситуацій та конфліктів, Едипового комплексу, найінтимніших подробиць із приватного життя суб'єкта задля того, аби потрапити у його таємниці несвідомого. Про це зауважувала і Н. Зборовська: «Ідеться про увиразнення психічної сутності в особистості митця, тобто про динаміку розвитку психіки від її первинних імпульсів через

перетворення і розвиток. У такий спосіб – із взаємодії натури і долі, внутрішніх сил і зовнішніх факторів – з'ясовується психологічна позиція особистості, що сприяє специфічному вияву художнього обдарування, нерідко зумовлює тематику і проблематику творчості» [23, с. 65].

Обираючи об'єкт свого психобіографічного дослідження, автор апріорі посідає місце психоаналітика. У творі здійснюється своєрідна тристороння комунікація суб'єктів, які мають відношення до тексту (автора, головного героя та реципієнта) і спільно знаходять відповіді на запитання: «що відбувається?», «як відбувається?», «чому так стається?». Автор, як наратор, дає змогу головному героєві зрозуміти самого себе, в той час, коли реципієнт робить спробу осягнення власного «Я» крізь призму «Іншого» і узгоджує це пізнання та інсайти з авторським баченням. Загалом контакт із психобіографічним текстом є для суб'єктів своєрідним балансуванням на межі фантазії і реальності, де фантазія продукується дитячими переживаннями та незадоволеними бажаннями і головного героя, і автора, і читача. Таким чином, завдяки фантазії, як основному способу комунікації, у художньому творі розгортається тристоронній психотерапевтичний сеанс.

Ідеї З. Фрейда, К.-Г. Юнга, Е. Фромма, А. Адлера та ін. формують основу осмислення образу митця в біографічному романі. На матеріалі відомостей про життя творчої особистості розгортається психоаналітичне дослідження, яке, керуючись законами функціонування психічного механізму, робить спробу розкриття сутності зображуваної постаті, пошук витоків її душевних порухів та їхнє подальше перетворення і розвиток. З'являється можливість збагнути життєву поведінку митця, його психосвіт, який зумовлює специфіку вияву творчості, а також її тематику та проблематику.

1.3. Постаті митців у трилогії С.Процюка: генологічний аспект осмислення

Біографічний твір як один із жанрів документально-художньої літератури посідає помітне місце в сучасному літературному процесі. Завдяки застосуванню нових біографічних методик, розхитуванню усталених жанрових меж, ігрового переосмислення канонів, гібридності текстового простору тощо відбувається поява нових моделей художнього біографічного тексту: ювілейні матеріали, збірники на пошану, автобіографії, портрети-спогади, некрологи, генеалогічні розписи, довідники тощо. Особливості та значення біографічних творів ставали об'єктом дослідження багатьох науковців, які різнопланово досліджували ці питання. Диференціацію біографічних та історичних творів, становлення жанрів, історію розвитку літературної біографістики розглядали такі дослідники, як Н. Дикушина, О. Галич, Л. Рева, Г. Сивокінь, Б. Мельничук, І. Акіншина та ін.

На сучасному етапі осмислення широкого кола проблем, пов'язаних із літературною біографією, набуває особливого значення, про що свідчить і значна кількість літературознавчих праць, і відчутне зростання масиву художніх біографічних текстів. Для глибшого розкриття своєрідності біографічної прози маємо розуміти, що літературна біографія є життєписом відомої історичної персони, створеним іншою особою з опорою на документи, свідчення і соціокультурні та історичні факти того часу. Таким творам притаманне глибоке занурення в духовний світ зображуваної особи, а також поєднання вимислу і домислу, але здебільшого такою мірою, якою вони не спотворюють конкретно-історичний фактаж. У процесі написання біографічного роману об'єкт реальної історії перетворюється на об'єкт авторської рефлексії, у якій важливу роль відіграє естетичний імператив – свідоме прагнення письменника відтворити життєву біографію реальної особистості так, щоб вона була і цікавою для реципієнтів, і приносила естетичне задоволення.

Сучасна літературна біографіка розглядається в тісному взаємозв'язку з історичними реаліями часу і руху історичного та літературного процесу, а також зі специфічними особливостями й закономірностями розвитку біографіки та якісними її видозмінами. Наприкінці ХХ ст. українська біографіка поповнилася творами, що відображають сторінки особистого життя письменників, зокрема, повість Р. Горака «Тричі мені являлася любов» (1983), повість П. Загребельного «Кларнети ніжності» (1981), роман С. Тельнюка «Неодцвітаюча весно моя» (1991) та ін. Спостерігається посилення документального начала: спогади, автобіографії, літературні портрети дедалі більше стають вагомими в літературному процесі. Особливого розвитку набуває мемуарна література, щоденникова та епістолярна творчість. Характеристика письменника набуває повноти та багатогранності. Автори життєпису й творчості письменників наголошують на екзистенційних проблемах, органічно утверджуючи основоположні начала української духовності.

Початок ХХІ ст. ознаменований докорінними трансформаціями, які пов'язані з осмисленням принципово нових горизонтів раціонального мислення, що дозволило побачити в біографічному письмі потужні евристичні можливості. Біографія здатна інтегрувати в собі різноманітні типи дослідницьких практик та способів викладу, а також порівняння різноманітних теорій «наук про людину», при цьому не перестаючи бути власне біографією, тобто життєписом особистості. Сучасні біографічні праці складають велику розгалужену систему жанрів. Починаючи від біографічних наукових і науково-популярних досліджень, у яких на основі документальних джерел, широкого історичного матеріалу подається філософсько-літературознавчий зріз життєвого та творчого шляху українських митців, а також літературно-критичних праць, художніх творів – романів, повістей, оповідань, нарисів, есеїв, епістоляріїв, які знайомлять читачів із життям і творчістю українських письменників.

В осередку біографістики починає приділятися значна увага епістолярній спадщині митця. Сприймаючи персонажа крізь призму наявних документів і фактів, письменник переосмислює їх на основі власного життєвого досвіду. Особистісний чинник виявляється вкрай важливим для всіх модифікацій літературної біографії, адже письменник подає суб'єктивну візію певних подій життя історичної особи. Як зауважує О. Скаріна, «до реальних подій і явищ автори підходять не просто з констатуючої, а з певної систематизуючої точки зору. Це виявляє їх індивідуальне неповторне бачення зображуваних подій та героїв, що, по суті, і є особистісним началом» [53, с. 13]. Іншими словами, прагнучи до об'єктивної реальності, автор дає суб'єктивну оцінку.

Усі творчі пошуки письменника-біографа спрямовані на те, щоб реконструювати життєві колізії певної особи на тлі історичного контексту. Саме така орієнтація на глибинний психологічний аналіз особистості як індивідуальності і, водночас, як органічної складової історії, зумовлює побудову текстового полотна на рівні сюжету, системи образів, хронотопу. Так, зокрема, що стосується сюжету, то це зазвичай низка подій, яка формує опис окремого епізоду чи повний життєпис головного героя. Відповідно, ключовими персонажами виступають як звичайні люди, які відігравали безпосередньо важливу роль у житті протагоніста, так і визначні історичні персони. Цілком логічно, що і хронотоп літературної біографії має бути максимально наближеним до тих історичних умов, у яких перебував головний герой. Варто згадати, що специфічним художнім завданням літературної біографії є не просто відтворення життєвих подій певної історичної особи, але й психологічний аналіз її особистості, глибоке занурення в її внутрішній світ. Саме цим обумовлюється й особлива манера художньої репрезентації такого аналізу. Так, насамперед, необхідно відзначити, що важливе місце у текстовому просторі відводиться не тільки висвітленню документальних свідчень, але й вимислу та домислу. Крім того, неодмінною характеристикою літературної біографії є також суб'єктивізм письменника, адже факти і події з життя головного героя інтерпретуються ним на основі власних світоглядних позицій

шляхом застосування стратегій художнього письма. Такий підхід у реконструюванні життя історичної особи є ще однією атрибутивною ознакою літературної біографії. Серед прийомів варто виділити: деталізацію історичного контексту, психологізацію образів персонажів, залучення різних наративних алгоритмів тощо.

Варіативним елементом жанрової поетики виявляється і сюжетна лінія, що вибудовується на основі зображення або всього життя, або певного його відрізка чи навіть однієї ключової події. Наприкінці ХХ ст. хронотоп літературної біографії почав зазнавати трансформації внаслідок застосування автором наративної стратегії введення в оповідь фігури оповідача, який може і не належати до зображуваної доби. У такому випадку відбувається сходження різних, іноді значно віддалених один від одного хронотопічних площин у текстовому просторі, що продукує доволі цікавий художній ефект.

Окрім об'єкта художнього дослідження, питому вагу має специфіка художнього мислення письменника-біографа. Так, звернення до документа може мати як експліцитний, так і імпліцитний характер. Відповідним чином, художнє дослідження життя історичної особи набуває форми літературного монологу-розмірковування, яке тільки базується на аналізі історичних документів, або тією чи іншою мірою репрезентує їх як органічну частину наративу.

Активно заявив про себе у біографічній прозі і С. Процюк. Він не лише надав біографічному роману нового дихання, а й відкрив інші шляхи прочитання людських життів. О. Мончук зазначає: «У романах трилогії Василь Стефаник, Володимир Винниченко та Архип Тесленко постають живими людьми, зі своїми сумнівами та муками. У своїх творах С. Процюк позбавив їх насадженого роками соцреалізму нежиттєвого іконостаса класиків» [37]. Характерними ознаками його творчості вже протягом понад десятиліття (після дебюту в українській літературі 1996 року) є витончений психологізм і глибокий трагізм тканини оповіді. Особливо це стосується психобіографічної трилогії автора. «Обрав цих трьох, – зізнається С. Процюк, – бо кожен із них

мені дуже близький – Стефаник своїм важким бунтарським романтизмом, Винниченко – своєю волею до мислительства у найкращому розумінні, своєю енергетикою, Тесленко – тонким психічним складом, настільки тонкою душевною структурою, що людям незрідка видавалося протилежне – бо протилежності часто незримо сходяться....» [35].

2010 року у видавництві «Академія» вийшов роман «Троянда ритуального болю», який став однією з перших спроб серйозного художньо-психологічного осмислення постаті Василя Стефаника як людини й митця. Його образ подано в нестереотипних для українського літературного канону життєвих ситуаціях. У першу чергу С.Процюка цікавили особливості психотипу героя, його загадковий внутрішній світ, трагедія душі. «Я навіть не намагався скрупульозно відтворити всі віхи життя свого героя, – зазначає С. Процюк. – Мене цікавила передовсім його психобіографія, оті таємниці його довгого мовчання, витoki його експресіоністичного трагізму» [36]. Автор пише біографію Василя Стефаника, пропустивши історичні відомості крізь призму психоаналізу. Такий підхід дозволяє уникнути створення хрестоматійного образу митця.

У романі йдеться про загублені кохання головного героя, його пошук Жінки свого життя, болісні втрати найдорожчого та їхні можливі причини. С.Процюк висвітлює стосунки з Євгенією Бачинською, Євгенією Калитовською, Ольгою Гаморак, менш відомі – з Ольгою Кобилянською й Софією Морачевською. Також у романі відображено взаємини Василя Стефаника з його колегами й сучасниками: Іваном Франком, Михайлом Коцюбинським, Лесем Мартовичем, Марком Черемшиною, Станіславом Пшибишевським, митрополитом Андреем Шептицьким, Вацлавом Морачевським. Є міркування про політичну діяльність персонажа й тонкі проникнення в його творчу лабораторію. Створюючи образ Василя Стефаника, С. Процюк експериментує, застосовує творчий підхід до зображення основних віх життя видатної особистості, її світовідчуття, стосунків із оточенням.

У романі щільно переплетені реалістичні й алегорично-символічні картини та образи. Дослідниця І. Славінська переконує, що «разом із романом С. Процюка "Троянда ритуального болю" в Україну прийшов новий жанр – міфобіографія, тобто текст-біографія, в якому переважає образ, а не точність відтворення історичних і культурних реалій, не "археологічна» історія"» [55]. У контексті української біографічної прози роман «Троянда ритуального болю» – твір нетрадиційний, новаторський. С. Процюк виходить за рамки традиційної моделі біографічного роману, створивши паралельну історію символів у житті митця та дослідивши трагедію індивідуального неврозу.

У 2011 році у видавництві «Академія» побачив світ психобіографічний роман С. Процюка про Володимира Винниченка «Маски опадають повільно». Автор рішуче виходить за межі жанрів нарису, літературного портрета, есе-біографії, що зазвичай лягають в основу художньої біографістики, і пропонує оригінальну версію психоаналітичного прочитання біографії одного з найбільш суперечливих і найцікавіших українських письменників ХХ століття. Перед читачем постає образ письменника-новатора європейського рівня і разом із тим – ексцентричного невротика з драматичною долею.

С. Процюк послідовно й логічно вимальовує життєві картини й власне психологічні стани митця. Джерельною базою роману став епістолярій і щоденники українського класика. У романі розкривається історія стосунків Володимира Винниченка з Євгеном Чикаленком, які вимушено стали заручниками більшовицької анексії. С. Процюк також не оминув увагою родину Винниченків, діагностує, що у ній маленький Володя самотній. На думку С. Процюка, самотність хлопчика спричинена відсутністю кохання між батьком і матір'ю, яка одружилася з чоловіком лише через його сумирність і терплячість. Саме тому, вказує письменник, із перших днів свого життя і до смерті Володимирові Винниченку бракуватиме любові: «Ох, недолюбила тебе мама, Володю, і того вже не наздоженеш ніколи...» [45, с. 83]. У майбутньому чоловік шукатиме в жінках материнського замітника, у повіях намагатиметься втопити свою самотність та спустошеність.

У властивій С. Процюкові стильовій манері із художньою вишуканістю заявлені колізії свідомого й несвідомого, вишукана метафорика й глибока символіка, ускладнений наратив, що сприяє художньому відтворенню реального та ірреального, матеріального й нематеріального, українського й космополітичного, закономірного й парадоксального, а все разом – допомагає досягнути складний процес переживання письменником України. Глибинне занурення у внутрішній світ Володимира Винниченка і його творчу лабораторію, цікаве поєднання документалізму й домислу, яскрава метафоричність і метафізичність – усе це робить роман помітним явищем сучасного літературного процесу.

У січні 2013 р. в київському видавництві «Академія» вийшла заключна частина психобіографічної трилогії – роман «Чорне яблуко», присвячений наймолодшому класикові української літератури – Архипові Тесленку. Як скаже пізніше письменник в одному зі своїх інтерв'ю, «Тесленка мені по-людському найбільше жаль» [35]. У творі вага С. Процюка-автора сконцентрована на трьох змістових домінантах. Перша – історія платонічного кохання Архипа до Оленки, яка відіграла у долі юнака подвійну роль – то завдавала нестерпного болю думками про неможливість особистого щастя, то підтримувала у хвилини випробувань. Друга лінія – участь Архипа Тесленка в революції 1905-1907 років. «Історія української літератури – пантеон лицарів, що склали до її похмурого вівтаря всю красу своїх незрозумілих і дивакуватих для загалу душ. Можливо, у небесних чертогах була доконче потрібна ціла когорта місіонерів, що творили культуру свого народу з фольклору й напівпорожнечі, писали словники й економічні статті, просвітницькі брошури рідною мовою, сиділи по тюрмах і зрікалися особистого» [47, с. 48]. Таким і зобразив С. Процюк молодого ідеаліста Архипа Тесленка, який, захоплений ідеєю побудови справедливого суспільства, брав активну участь не в одній організації селянської спілки, влаштовував мітинги і демонстрації, захищав права і свободи селян, що врешті призвело до арешту, заслання і передчасної

смерті у віці 29 років. Третя домінанта – історія непростих стосунків братів Архипа і Яреми, що розгорталася на ґрунті братоборства.

Ідейним осердям твору є думка про обраність Архипа Тесленка, коротке життя якого було насичене творчістю та ідеалістичною боротьбою за справедливість. Роман написаний у формі Тесленкових спогадів, що переплітаються з картинами сновидінь та авторськими відступами. Така наративна стратегія дозволяє авторові глибше проникнути у внутрішній світ персонажа і створити психологічно достовірне художнє полотно.

Психобіографічна трилогія С. Процюка має свої поетикальні особливості як цілісний зріз творчості автора, проте кожен роман вирізняє особливий підхід. Низка причин, що зумовлюють ці відмінності, є цілком очевидними: психобіографія відштовхується від об'єкта аналізу; письменник стилізує мовлення наратора відповідно до вимог стилю Василя Стефаника, Володимира Винниченка чи Архипа Тесленка.

Загалом усі психобіографічні романи С. Процюка зберігають притаманний прозі автора ідіостиль: алегоричні відступи, що тяжіють до розкодування певних архетипів: Матері, Батька, Жаху, Смерті, Відчуження, Жінки. У психоаналітичному ключі завжди порушено питання витоків неврозів особистості – звернення до дитячих психотравм. Також у психобіографічній трилогії реалізовано типові для С. Процюка образи-символи, що підсилюють рівень алегоризації і юнгіанського варіанту психологічного аналізу особистості – Маленький Білий Хлопчик, чоловіче та жіноче «Его» (суголосне із концепцією Аніми та Анімуса), Обранець.

Не варто забувати про використання оніричних елементів для інтерпретації символів сонної фантазії. Сюжетотворча функція оніричних елементів очевидна – фрагмент сновидіння-мікротексту часто займає в текстах С. Процюка цілий розділ. У «Троянді ритуального болю» – це новелістичні уривки про Стефаниківський месіанізм – сни, поєднані образом Жриці і тронної зали, «кімнатна онірична епопея» Винниченка, оніротоп Саду у Тесленка. Образи Матері, Степу, Саду, Богині, Імператора, Карлика, Блазня, Диявола та

багато інших символічних алегорій знаходять своє втілення у творчості С. Процюка безпосередньо в оніричному дискурсі, який потім переростає у загальнотекстову площину.

С. Процюк не лише надав біографічному роману «нового дихання», а й відкрив інші шляхи прочитання людських життів. Його психобіографічні романи – це власне авторське бачення життя і творчості відомих українських письменників, моделювання чужої свідомості. Як уже зазначалося, С. Процюк обрав цих трьох письменників тому, що психотип кожного з них по-своєму йому близький. Василя Стефаника, Володимира Винниченка та Архипа Тесленка об'єднує трагедія душі, яку С. Процюк майстерно зумів розкрити не лише через детальне відтворення віх життя, а й крізь призму психоаналізу, за допомогою різноманітних образів-символів, переплетень реалістичних та алегорично-символічних картин, допоміг читачеві зануритися у складний внутрішній світ письменників.

Висновки до розділу 1

Поняття «жанр» і «стиль» є взаємозалежними. Жанр роману є складним і суперечливим явищем, що має власні стилістичні характеристики, може поєднувати декілька стилів. Принципом жанрової класифікації роману може бути зміст, проблема, яку вирішує автор у процесі творення роману, ідейно-емоційна оцінка, або ж пафос твору.

Поява біографічного роману в українському літературному процесі XVIII–XX ст. була досить складною, адже специфічні риси біографічного роману виявлялись у процесі становлення роману як жанру. Жанрова модель літературної біографії виявилася надзвичайно складним і різноплановим художнім явищем, яке постійно розвивається і поповнює арсенал творчих новацій. Експерименти з варіацією модусних ознак у тексті, поєднання фактажу і художнього вимислу, а також застосування широкого спектру прийомів белетризації призводять до безперервного оновлення жанрової парадигми біографічного письма. Тому науковці і досі не дійшли однозначної думки щодо

цього жанрового різновиду. Основними критеріями біографічного роману стало глибоке психологічне осмислення зображуваної постаті, спроба новаторського суб'єктивного осягнення її внутрішнього світу, наявність підтексту, багатогранність прочитання символів, міфологізація тощо.

Психоаналіз став підґрунтям у формуванні нових антропологічних поглядів у філософії, психології, культурі, а також у літературознавстві та різних видах мистецтва. Як основу дослідження та психоаналітичного потрактування життєтворчого шляху митця ми розглядаємо механізми аналізу, запропоновані у психоаналітичній теорії З. Фрейда, аналітичній теорії К.-Г. Юнга, теорії соціальної психології Е. Фромма та теорії індивідуальної психології А. Адлера. Сучасне психоаналітичне дослідження біографій та творчості українських митців є вкрай актуальним і означає виявлення художнього дискурсу неврозів, межових критичних станів, страхів, божевіль тощо.

Психобіографічна проза С. Процюка стала помітним явищем сучасного літературного процесу. Автор не лише став новатором українського біографічного роману, а й відкрив інші шляхи прочитання життів Василя Стефаника, Володимира Винниченка та Архипа Тесленка. Кожен із його творів хоч і різниться деталями життєвого та творчого шляху головних героїв, однак його прозу тісно об'єднує енергетика трагізму та психологізму. С. Процюкові вдалося детально вивчити та бездоганно відтворити форму й стиль письма українських класиків, а також крізь психоаналітичну призму та завдяки різномаїттю образів-символів, переплетень реалістичних й алегорично-символічних картин прокласти читачам шлях до психосвіту головних героїв.

РОЗДІЛ 2

ПОЕТИКА ПСИХОБІОГРАФІЧНОЇ ТРИЛОГІЇ СТЕПАНА ПРОЦЮКА

2.1. Своєрідність хронотопу та наративних конструкцій у біографічних романах С. Процюка

Біографія дедалі частіше виходить поза межі історичної фактографічності. Залежно від головної мети автора, він може або повністю реконструювати біографію творчої особистості відповідно до документальних джерел, або опосередковано, через власну суб'єктивність, або свідомо містифікувати образ митця. Відповідно різним буде й авторське ставлення до принципу творення біографічного часу. Подеколи автор складає текст із фрагментів, де можуть бути і максимальна достовірність, і авторська суб'єктивність, і елементи містифікації. Творення художнього часу в таких текстах має певну специфіку: вони виходять за межі реалістичного типу оповіді з чіткою хронологією, причинно-наслідковими зв'язками, намаганням автора хрестоматійно подати життя головного героя. Тобто, традиційний жанр художньої біографії модифікується, і найочевидніше цей процес проявляється в особливостях поетики біографічного часу. Маємо можливість проілюструвати цю тезу на прикладі романів С. Процюка «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно» та «Чорне яблуко».

Попри спроби витримати видимість об'єктивної документальності оповіді, С. Процюк пропускає життєпис творчої особистості через власну суб'єктивність, що, зокрема, проявляється в мірі авторської присутності в тексті, в особливостях нарації. Специфіка наративної структури психобіографічної прози С. Процюка, зокрема роману «Троянда ритуального болю», виявляється в тому, що події тут не виступають центром наративу, сюжет тяжіє до сфери психології: внутрішнє «я» персонажа розкривається не завдяки сюжетним елементам, а через мінімальні розповідні одиниці, такі як деталі, групи речень, фрагменти. Головним завданням є не переказ подій із

життя головного героя, а передача загального настрою, емоцій, психологічного стану, почуттів, переживань тощо.

У моменти найбільшої емоційної напруги наратор безпосередньо звертається за підтримкою і розумінням до прихованого читача: «Ох, пані і панове, навіщо запитуєте? Облишмо цю таємницю живої крові, не порпаймося у ній руками, щоб не заплямити її херувимських шат...» [46, с. 20]. Персонажі в наративному світі роману – реальні особи з найближчого оточення письменника – мати, сестра, кохані жінки, учителі, письменники-колеги. Особливістю оповідної манери є часткове подвоєння кутів зору: оповідь подається і з концептуальної позиції я-оповідача, і з позиції головного героя, а також інших персонажів. Можливість змінювати кут зору щодо описуваних подій сприяє поглибленню й ускладненню психологічного образу головного героя. Оповідач своєю одночасною присутністю в різних місцях текстового простору не порушує композиційної струнності твору, а, навпаки, сприяє її логічності й завершеності.

Оповідючи про життя Василя Стефаника, автор має на меті подати події, емоції й переживання як автентичні, достовірність і реальність яких не викликає сумніву. Вісімдесят п'ять окремих, на перший погляд, розділів-фрагментів відрізняються манерою оповіді, проте складають єдине ціле, об'єднані ідеєю конструювання психологічного портрета відомого новеліста. Історія життя Василя Стефаника представлена в романі вибірково, а об'єднує наратив у єдине ціле змістова основа – історія душі митця. В аспекті біографічного часу життєпис є багаторівневим, охоплює кілька часових вимірів, об'єднаних рефлексіями про минуле. Зміщена хронологічна послідовність зумовлює нелінійність і динамічність сюжету. У першому розділі Василь Стефаник одразу постає перед читачем дорослим чоловіком – нареченим, який на власному весіллі переживає складну душевну драму від усвідомлення неможливості зазнати щастя в подружньому житті. Такий зачин покликаний сконцентрувати увагу на внутрішньому світі, емоційній сфері героя,

підкреслити головне – «гостру потребу персонажа в любові і неможливість самореалізації в реальному житті» [54].

Далі оповідь межується з епізодами дитинства митця, де автор шукає передумови виникнення його комплексів та неврозів. Уласне наратив часом перевантажений емоційно насиченими фрагментами – особистими повідомленнями головного героя з описом власних переживань, болю, страху, тривоги. Сам С. Процюк не подає панорамного зображення подій, але вибирає з-поміж усього те, що сприяє поглибленню психологізму образу, пише стисло й лаконічно, у манері Стефаника-експресіоніста: «Його мовчання теж було творчістю, а не філістерським гниттям. Спресовану енергію слів заміняв промовами. Листів писав значно менше. Це була тривожна тиша перед другим коротким вибухом...» [46, с. 128].

Найбільшою експресивністю наділені переломні, на думку автора, моменти, ключові події, що стали вирішальними у формуванні особистості письменника. Насамперед до них можна зарахувати епізоди, де зображено навчання Василя Стефаника в гімназії у Коломиї, цькування його однолітками та вчителем Вайгелем, а також переживання втрат близьких людей – матері, коханої Євгенії, дружини Ольги. Наратор не подає глибокої оцінки зображуваних подій, але в символіко-образних елементах, покликаних охарактеризувати образ Василя, відчувається авторська присутність.

Значна текстова свобода наратора дає можливість проникати у внутрішній світ головного героя, прямо чи опосередковано звертатися до читачів, вільно змінювати голос оповіді з третьої особи на першу і навпаки: «Вони доскіпуються, чого твої твори такі сумні. Нащо ворухите мою таємницю? Коли тайна спить, то мені троха легше. Деколи зовсім добре – і здається, що так буде вічно. Але ся тайна, як звір. Вона роздряпує мою душу, б'є по ній лапами в найтяжчі хвили» [46, с. 6]. Саме завдяки модифікаціям наративної площини ускладнюється сприйняття твору і, за словами Ю. Левіна, цілком можливий «запаморочливий і шокуєчий ефект, який викликає в читача

ця зміна [...] (від читача вимагається велике зусилля волі та уяви, щоб усе розставити по місцях, коли він дізнається, хто є хто)» [33, с. 437].

Внутрішній монолог найповніше ілюструє складні психологічні явища, адже саме оповідь від першої особи допомагає якомого глибше розкрити переживання героя: «Монологу зовсім не потрібно охоплювати весь текст твору, щоб бути сприйнятим як безпосередній дискурс: яка б не була його протяжність, достатньо, щоб він розвивався сам по собі без якого-небудь посередництва наративної інстанції, яка в такому випадку замовкає, а її функції бере на себе монолог» [20, с.192]. Головний персонаж бере участь у творенні романної історії про самого себе, монологічна форма наративу часом уривається, поступаючись його рефлексіям. У контексті психологічного відтворення внутрішнього світу він відіграє не меншу роль, ніж мовлення наратора.

Наратор є автономним від художнього світу, проте почасти він ніби нагадує про себе. Оповідач виступає носієм співчутливої оцінки, не обмежуючи себе звичайною констатацією подій чи описами фактів. Такий наратор вибудовує часопростір художнього світу відповідно до головної мети – створити в уяві читача ілюзію саморозвитку, надати йому повне право інтерпертації наявних композиційних елементів.

Творення лірично-романтизованої оповіді, у «рваному» нерівномірному стилі, з елементами хаотичного «перекидання» від одного типу наратора до іншого прослідковується і в романі «Маски опадають повільно». Біографічний час митця в романі починається традиційно – від народження, з відповідними документальними часопросторовими маркерами (наприклад, Єлисаветград, «несусвітня спека», 14 (26) липня 1880 р.), автор подає і традиційну для біографії коротку передісторію народження героя. Проте далі С.Процюк відходить від суто документального історико-біографічного дискурсу, який би мав передбачати хронологічність зображуваних подій та мінімізовану авторську присутність у тексті. Він ослаблює сюжетність, ліризує, романтизує оповідь, подеколи додаючи їй експресії, асоціативності.

Своєрідним оповідним нашаруванням у романі є змішування часових планів. Оповідь про дитячі роки Винниченка без будь-яких натяків переходить до уявного діалогу вже дорослого героя, який згадує дитинство, а потім чи то автор апелює до спогадів свого протагоніста, чи то сам герой веде внутрішній діалог зі своїм внутрішнім «Я»: «Пам'ятаєш, як довго ти розглядав цю невибагливу репродукцію, що невідь як потрапила на очі? [...]. Може, пронизало якесь передчуття? Може, ця невибаглива алегорія стала лакмусовим папірчиком?..» [45, с. 15]. І далі: «...ти майже рік перехворів цією репродукцією» [45, с. 15]. Така манера оповіді, коли минуле зображується як теперішнє і навпаки, або коли дитинство чи юність подаються з позиції дорослого і відомого письменника чи з позиції оповідача, додає романтичного пафосу постаті головного героя, проникливого ставлення автора-оповідача до персонажа.

Розмиванню хронологічної послідовності на образному рівні сприяють і зіставлення-паралелі, скажімо, погляди молодого Винниченка з переконаннями римського імператора Нерона, що палив Рим, або ж Гітлера, який у 1945 р. наказував палити німецькі землі; або ж розгорнуті авторські роздуми про можливість майбутнього, яке випливає з поривів гарячої молодогої натури, яким зображено Винниченка, котрий отримав абсолютну владу. С. Процюк із цією метою вводить в оповідний контекст міні-біографії Гітлера і Сталіна. Бачимо, що завдяки подібному структуруванню тексту відбувається процес виходу за межі власне біографічного часу і створення умовно-уявної ситуації.

Для роману характерний мотив безмежності часопростору та власної скінченності, якій насамперед протистоїть вічна творчість, що «допоможе уникнути ... чорної журби», яка «є життям, утверджує життя ... серед мороку і розпаду» [45, с. 26-27]. Не менш важливим аспектом цього мотиву є теми вічної жіночності та «вічної молодості», «ілюзії безкінечної весни» тощо.

В аспекті біографічного часу в романі наявні й такі мотиви-концепти, як мотив смерті та ілюзії безсмертя; мінливості та швидкоплинності людського фатуму; «вічнохитальних терезів» як проблеми життєвого вибору людини, що

безпосередньо впливає на її майбутнє: «Ти теперішній був ще кволішим від тебе попереднього. [...] Тебе майбутнього ще не було. [...] Майбутній ти повинен народжуватися у тортурах...» [45, с. 40]; мотив значимості моменту «тут і тепер»: «Недоцільно згадувати минуле. Минуле – туман, який тобі вже не належить. Нерозумно міркувати над майбутнім. Майбутнє – так само туман... Є тільки тут і тепер. Тільки маленька смужка світла» [45, с. 287-288], а особливо миті творчості, коли митець має змогу вийти за межі реального часопростору «Летіли хвилини і години ↔ ти випадав із звичного часу ↔ зростався з героями... [...] ці екстатичні стани повторювалися майже кожен день... ти випадав із звичного часу ↔ летіли хвилини і години» [45, с. 248-249].

Подана добірка цитат засвідчує, що роман «Маски опадають повільно» є хронологічно витриманим, однак маємо звернути увагу і на те, що час у ньому подається співвідносним душі, яка споглядає, очікує і пам'ятає. У романі автор акцентує на миті, «тут і тепер», адже це спосіб для людини відбутися. Однак із іншого боку, ближче до фіналу твору хронотоп змінюється, час ніби замикається, акцентується на взаємопов'язаності всього у світі та вічного повернення: «Твої сім десятків, сім довгих кроків шляху знову... поволі... так елегійно і лагідно... поверталися до першопочатку» [45, с. 286].

Отже, ліризація та суб'єктивний виклад фактичного матеріалу, що впливає на часові особливості твору, здавалось би надмірна присутність автора у тексті насправді свідчать про те, що крізь факти біографії Винниченка проглядає постать С. Процюка. Ось чому біографічний час головного героя твору не є цілісним, адже в його канву вплітається авторське «Я» з власною позицією і світовідчуттям. Перед нами розкривається буття персонажа крізь призму індивідуально-авторського міфу, що ґрунтується на історико-літературних та біографічних відомостях.

Заклучний у психобіографічній трилогії С. Процюка роман «Чорне яблуко» є типовим за структурою текстом у контексті Процюкової прози. Сюжет «Чорного яблука» не є послідовним, натомість у романі присутня хаотичність і різка зміна одних подій на інші. Роман складається із 72 невеликих за обсягом

розділів, які з міфобіографічних та метафізичних позицій презентують життя Архипа Тесленка. С.Процюк робить спробу альтернативного моделювання ходу подій і розвитку ситуацій, у які потрапляє головний герой. Міфобіографічний аспект представлений цілком реальними або ж можливими подіями у житті класика – стосунки в родині, переховування, політична діяльність, окремі епізоди у в'язниці тощо. Метафізична лінія твору здебільшого присвячена історії платонічного кохання Архипа до Оленки, що супроводжувалася гіперболізованими мареннями та внутрішніми діалогами з її участю. Крім того, з психоаналітичної точки зору майстерно зображений психоемоційний світ Архипа Тесленка, його спогади, роздуми, становлення релігійних поглядів.

Нелінійність твору значно вплинула на зміну наративної структури. У романі відбувається постійне змішування оповідей – зустрічаються як оповідь від першої особи, так і авторські звертання до головного героя, часто додаються авторські роздуми: «Якби ті, що будуть пізніше дорікати тобі зневірою і богошукацтвом, знали, який ти насправді релігійний, хлопче-хлопчику, яка у тебе величезна потреба духовного іконостасу! Якби вони розуміли, який ти далекий від їхніх крамарських пересмикувань... Якби вони відчували, що ти є пришельцем з іншої планети, крихкою і непристосованою до морозів квіткою!..» [47, с. 51].

Ключовим наративним елементом роману є внутрішнє мовлення як компонент модерністського принципу у зверненні до психосвіту головного героя. У тексті присутні якнайменше дві форми такої нарації: монологічна та діалогічна. Внутрішній монолог розкривається у наступному уривку:

«Він якось перестав згадувати Оленку, хіба що в снах вона ще відвідувала його, і заспокоївся [...]

- Може нічого справді не було?
- Може, і не було!.. – відлунювало десь у садах.
- Може, вона врешті забула про мене? – якось болісно і натхненно перекривилося його лице.

- Вона врешті забула про тебе... - відкривали свої ротики перезрілі осінні яблука, котячись йому під ноги [47, с. 165].

У тексті помітне численне використання й так званого віртуального діалогу: «Вони добрі? Чом би й ні? Вони важко працюють, ведучи боротьбу за виживання [...] Вони будуть підозрювати, що шукач має якусь корисливу мету. Яку? Хто його знає куме... [...] Вони погані? Хіба не так? Боротьба за виживання зробила їх дріб'язковими і заздрісними [47, с. 69-71]. Така внутрішня комунікація з alter ego спричинена необхідністю виразити приховані судження й переживання, прагнення та сподівання, а також світоглядні позиції головного героя.

С. Процюк у романах «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно» та «Чорне яблуко» ставить за мету не хрестоматійний виклад життєвого та творчого шляху українських класиків, а зображення їх емоційного, настроєвого, психічного стану. Авторіві вдається досягти такого результату завдяки нелінійності, хаотичності, розмиванню хронологічної послідовності, а також змішуванню та багаторівневому нашаруванню оповіді, що є ключовими і наскрізними ознаками психобіографічної прози С. Процюка.

2.2. Символіко-образна структура романів «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно», «Чорне яблуко»

Глибоке психологічне осмислення життя і творчості реальної людини пов'язане з різночитанням численних символів, які потребують вдумливого декодування задля осягнення її внутрішнього світу у біографічній прозі. Саме з такою метою С. Процюк і пропонує різномаїтий символіко-образний спектр. Є. Баран, акцентуючи на символізмі Процюкових романів, зауважує: «Рівень алегорично-символічний "прочутий" у Процюка інтуїтивно глибоко. Це скалки, мозаїка картин, оцінок, історичних персонажів і внутрішніх переживань письменника» [6]. Спробуємо на прикладі психобіографічної трилогії розкрити їх символіко-образну структуру.

«Троянда ритуального болю», як уже було мовлено, є першим романом у психобіографічному доробку С. Процюка, як і першою спробою серйозного художньо-психологічного осмислення постаті Василя Стефаника як людини й митця. Перші назви роману – «Базилевс» та «Помазаник» – були замінені символічною назвою «Троянда ритуального болю», що виражає світоглядні й естетичні принципи Василя Стефаника. С. Процюк художньо розкриває таємниці поклоніння героя троянді, яка є символом і життя, і смерті, суперечливих пошуків власного «Я», страждання як способу самонаповнення й загартовування сили волі. Як слушно зазначив автор, «"Троянда..." є відкритою до різноманітного відчитування її смислів. Вона не догматична, не авторитарна, не нав'язує читачеві моноконцепції» [38].

С. Процюк надає творчості Василя Стефаника месіанського значення, адже письменник пропускав крізь себе біль, приносив себе в жертву, що впливало на появу текстів, які слугували «ліками» для людських душ: «Письменницький невротизм – це сповільнене самоспалення і розтягнене в часі жертвопринесення» [46, с. 76]. Василь Стефаник залишав на папері лише незначну частину від душевних переживань, адже «служителі сльози дарують цю катарсичну радість, як гомеопати, – крихітними дозами – для того, щоб вона не заморозила. Самі ж пропускають крізь себе значно більше...» [46, с. 22-23]. Сміх і сльози є такими ж дуальними образами у творі, як біле та чорне чи реальне та ірреальне: «Сльоза – це ритуальна богиня, що займається великим очищенням. Сміх – це здоров'я, але він не має співчуття. Сльоза робить людей солідарними» [46, с. 22]. Автор надає більшої ваги сльозі, аніж сміху, вкотре підкреслюючи трагізм психосвіту Василя Стефаника, бо ж «трагедія – рідна сестра сльози».

Залучені в романі С. Процюка «Троянда ритуального болю» оніричні елементи сприяють інтерпретації сонної фантазії головного героя. Видіння Василя Стефаника, поєднані образом Жриці і тронної зали або трону серед поля під чорними хмарами, розмова з юною царицею, з душею Пшибишевського виконують у творі прогнозує-пророчу роль. Ці та інші символічні алегорії

згодом переростають у загальнотекстову площину, де автор використовує їх як ключовий елемент моделювання чужої свідомості. «Сон грає або компенсаторну роль нереалізованого бажання, або має значення передчуття поворотного моменту в житті людини, втручання долі в плани героя; або незначні враження дня, одержувані ззовні, сон перетворює на гіперболічні форми часу, простору і причинності, що пояснюють релігійні та естетичні погляди художніх персонажів» [62, с. 540], – зауважує Б. Стрільчик.

Створюючи у романі метафоричні картини, письменник художньо оприявнює підсвідоме Василя Стефаника. Так, скажімо, покажемо сон, у якому новеліст сидить «на якомусь дорогому кріслі із височенними бильцями. Крісло нагадує трон» [46, с. 8]. Протагоніст стає учасником ритуалу, в якому дівчина обцілює його руку, а після того «повертається коридором із охоронців, топчучи червоний смалець кохання, тобто розпластані на долівці прекрасні, але вже неживі троянди. Настає час закінчення ритуалу. Троянда ритуального болю відлітає до небес, туди, де високе і синє. Всі поволи розходяться. На місце дівчини несміливо підкрадається блазень...» [46, с. 9]. Оніричні візії Василя Стефаника допомагають віднайти та пояснити першопричини того ритуального болю, спричиненого і тяжінням письменника до рівня богемного Базилевса, і трагедією його лінії кохання, і фатумом долі, що переслідуватимуть митця протягом усього життя.

Символіка кольору є не менш важливою у розкритті психосвіту головного героя. С. Процюк неодноразово акцентує у романі на двох кольорах: чорному та білому. Саме вони відіграли ключову роль у житті та творчості експресіоніста. Протистояння двох взаємозалежних світів («чорного» та «білого») згодом стане невід'ємною складовою Стефаникової свідомості. Білий – колір свята, дитинства, першого кохання («біла любов» – Євгенія Бачинська), абсолют, якого людина прагне протягом усього свого життя. Чорний – колір туги, смерті, а також землі, що дарує життя. С. Процюк подає власне бачення такого межового стану душі Василя Стефаника: «Білий такий урочистий і незаплямований. Чорний по-своєму подібний до білого. Але його

урочистість – інша. Вона появляється за межею профанного досвіду. Білий – це урочистість хлопчика і дівчинки. Чорний – мудреця» [46, с. 13]. Полярність цих кольорів чи не найповніше розкриває внутрішнє роздвоєння митця: «Твої чорні і білі кольори – лише різні сторони однієї людини, незалежно, де вона живе: у Русові чи Відні...» [46, с. 130].

Життя Василя Стефаника – постійне протистояння чорного та білого. Однак, попри це, письменник зумів зберегти всередині себе Маленького Білого Хлопчика, який був утіленням безмежного світла і душевного тепла, що дозволяло бачити і відчувати в усіх і в усьому прекрасне. Чорно-білий світ Василя Стефаника є втіленням його внутрішньої сили, адже «це основні кольори, що народили всі інші» [46, с. 13]. Решта кольорів не мали такої ваги. У світі Маленького Білого Хлопчика надзвичайною силою і світлом С. Процюк наділяє лише одну людину – маму: «Мама була за межею уявлень. Якщо інші люди, навіть батько чи сестра, ще нагадували якісь переплетіння кольорів, то мама вбирала усі можливі основи і відтінки» [46, с. 13]. Світ Василя Стефаника був схожим на чорно-білу кінострічку, де тільки мама мала владу над усім довкола, ніби вся палітра кольорів буття корилася саме їй.

С. Процюк майстерно пов'язав із образом матері появу тих символів, що стануть провідними на життєвому та творчому шляху новеліста. Одним із таких символів стала сорочка. Автор інтерпретує момент позбавлення білої маминої сорочки як символу переходу зі світу дитячого у світ інший – дорослий: «Я скинув мамину сорочку. Мій діточий світ і далеке покоління мужицьке лишилося за мною. Передо мною стояв новий світ, новий і чорний» [46, с. 38]. С. Процюк зауважує, що для письменника сорочка була невіддільним символом безтурботних світлих років життя, а тому й елементом духовного зв'язку з матір'ю.

Не менш важливою деталлю, на якій акцентує увагу С. Процюк, є цілування руки матері – доказ безмежної любові; за все життя Василь Стефаник «не цілував руки більше нікому, окрім матері...» [46, с. 16]. І тільки одна жінка, із тих небагатьох у житті митця, зможе дорівнятися до образу мами. Жінкою, до

якої він буде молитися і якій подумки цілуватиме руку, згодом стане Євгенія Калитовська, котра «була невловимо подібна до матері» [46, с. 63].

Василь Стефаник прагнув довершеності як у творчості, так і в житті. Тому не дивно, що письменник створював жорсткі умови праці, невиконання яких спричиняло депресивні стани: «Він хотів одразу творити монолітні брили без жодної плями і помарки. Це були завдання для літературного напівбога, а не людини» [46, с. 128]. Формування і відтворення внутрішніх конфліктів, усвідомлення неможливості досягнути власне створеного образу стали основними причинами неврозів письменника. Окремої уваги заслуговує так званий «сімейний авторитаризм», який і став однією з найголовніших причин психічних зрушень Василя Стефаника.

Акцентуючи увагу на взаєминах у сім'ї Стефаників, а також ставленні митця до батьків, С. Процюк припускає наявність у письменника Едипового комплексу. Мама стала головною постаттю у житті Василя Стефаника, а тому не дивно, що у подальшому він шукатиме материнське тепло у коханні, відкидаючи будь-яке ототожнення з батьком. Письменник відчував потребу у такій жінці, яка б оберігала його надчутливу душу від «чорного світу», піклувалася і лікувала її своєю любов'ю, як колись це робила мама. На думку С. Процюка, таким ідеалом супутниці життя стала б саме Євгенія Калитовська: «Євгенія була Вічною Матір'ю» [46, с. 63-64]. В образі Євгенії Василь Стефаник знайшов віддзеркалення матері, а разом із тим і бажаний спокій далекого дитинства: «Все дихало гармонією і спокоєм. Тут було все, чого йому бракувало довгі роки митарства, відколи відокремився від матері» [46, с. 64].

Психосвіт Василя Стефаника, головного героя роману С. Процюка «Троянда ритуального болю», – це ніби терези двох внутрішніх «Я»: мужнього чоловіка і Маленького Білого Хлопчика. «Світло найбільших зірок має найбільше болю» [46, с. 22] – так метафорично характеризує С. Процюк свого героя. Однак, попри тернові страждання душі, Василь Стефаник зумів виграти шаховий турнір життя і сягнути катарсичного щастя, адже «кожне месіанство, коли воно щире і пристрасне, дарує кінцеве просвітлення» [46, с. 180].

Говорячи про символіко-образну структуру роману «Маски опадають повільно» С. Процюка, варто зауважити, що твір художньо відображає еволюцію душі Володимира Винниченка. Читач спостерігає за становленням головного героя як людини, чоловіка, коханця, письменника крізь призму імітації свідомості самого Винниченка. Постійний опис душевних станів, аналіз почуттів, пошук внутрішнього «Я», яке приховувалося за великою кількістю масок, формують корпус художніх особливостей твору. У романі С. Процюк удається до аналізу лише тих зовнішніх факторів, які мали безпосередній вплив на внутрішній світ героя.

Фундаментом душі Винниченка став образ степу – як коду національної ідентичності, виразника самотності українського письменника. Його безкінечність і самодостатність назавжди закарбувалися у свідомості маленького Володі: «Вже дорослим він не сприйматиме людей із дрібними мріями, обережними душами, єлейним конформізмом. Бо степ навчив його безмежності помислів та сподівань» [45, с. 9]. Степ став своєрідною ниткою Аріадни для Винниченка, яка антеїстично зв'язувала митця з Україною і надавала їй вищої цінності.

Концепт «Україна» зіграв особливу роль у світогляді Володимира Винниченка, адже, провівши більшу частину життя за кордоном, він тримався за рідну мову та власну творчість, бо лише це пов'язувало його з Батьківщиною: «Твоя мова була твоїм останнім пристанищем. Ілюзією твого дому» [45, с. 221]. Автор біографічного роману, зображуючи емігрантське життя письменника, наголошує на тому, що він завжди залишався ідейно вірним Україні. Життя як служіння Україні, спроба переродити кохану Діву, задля самооновлення разом із нею: «Україно, якби ти тільки знала, як тебе любить цей немолодий письменник! Він не любив так жодну жінку. Він готовий тобі все пробачити, бо любов до тебе вища від надуманих космополітичних гримас. Він пожертвував тобі, тобі, і ще раз тобі весь свій талант, усю свою акцентуйовану одержимість» [45, с. 263-264].

Асоціативними подразниками для душі Володимира Винниченка стали також мати, батько, дід, черешні, а також різноманіття кольорів, запахів тощо, які провокували у головного героя спогади про «старосвітську атмосферу дитинства, мудрих дідів у широкополюх брилях..., дух вечорниць... – і мені несподівано хочеться заридать. Чого я тут? Чого не хтось інший? Для чого мені цей чужинецький вавилон, де ніщо не зворушує, не надихає, лише посилює відчуття пустки?» [45, с. 176]. Таким чином, у митця прокидаються нові переживання України «уже своєї-не-своєї; започатковуються складні процеси вдивляння-вслухування-вдумування в Україну з віддалі, з позиції чужини, щоб осягати себе в координатах національної ідентичності, де Україна – центр, точка відліку духовного життя українця» [14, с. 100].

Варто звернути увагу і на сімейні стосунки Володимира Винниченка. Автор роману, аналізуючи родину Винниченків, діагностує, що у ній маленький Володя самотній. На думку С.Процюка, самотність хлопчика спричинена відсутністю кохання між батьком і матір'ю, яка одружилася з чоловіком лише через його сумирність та терплячість. Саме тому, зауважує письменник, із перших днів свого життя і до самої смерті Володимиру Винниченкові бракуватиме любові: «Ох, недолюбила тебе мама, Володю, і того вже не наздоженеш ніколи...» [45, с. 83].

Нестача материнської любові викликала у Володимира Винниченка комплекс недолюбленості й непотрібності, адже материнська любов є захистом від подальших імовірних неврозів. «О, це правда, йому потрібно багато любові. Але звідки її взяти? Безкорисливої? Без вимог? Кажуть, так любить тільки мама, але і тут тобі нічим похвалитися, Володю...» [45, с. 71–72]. Відтак образ матері став фундаментальним деструктом і рушієм утворення неврозу Володимира Винниченка, спричинивши формування відчуття недолюбленості й непотрібності, а також несвідомо засвоєної провини за власну появу.

Комплекс недолюбленості викликав у митця потяг до численних короткочасних і нестабільних зв'язків із жінками, які, однак, не перекривали почуття самотності й непотрібності. С.Процюк не зводить образ Володимира

Винниченка, залежного від жіночої уваги, до традиційного образу Дон Жуана, адже його потреба у спілкуванні з жінками є результатом складних психічних процесів поборення душевної порожнечі через непрості стосунки з матір'ю: «Дорослим він не тягав за собою гарбу специфічного дитячого досвіду і травм, ніколи не намагався у думках замінити минуле на краще. Але ці несполучності проявилися безперервними любовними історіями у молоді роки як способом заглушити чи задобрити Заклятий Клубок, а, можливо, віднайти і повернути вимріяне лице матері, що здатна до самозабуття і самопожертви. Останнє мало стати надкомпенсацією за прохолодність і строгість матері» [45, с. 159].

Метафорично осмислено й подано в романі невротичні образи Карлика та Заклятого Клубка як асоціацій тривоги і неспокою душі Володимира Винниченка, що лише обтяжували його деструктивні потяги. Заклятий Клубок є поживою для Володимирового ненависного гіпертрофованого Карлика, який «поволі вбивав його живу душу» [45, с. 46]. Через брак материнської любові, нарцисичного дисбалансу, постійної внутрішньої боротьби, тривалістю в життя, Карлик сформувався як уявлення власної малості, меншовартості, комплексу неповноцінності. На думку С. Процюка, найслабкішими і легкодоступними об'єктами у романі виступають жінки, стосунки з якими сповна підживлювали відчуття неперевершеності Винниченка-нарциса: «Але він завжди дбав, щоб земні жінки поклонялися йому. Поклоніння додавало сили і живило нарцисичного Карлика всередині. Карлик був потворним і примхливим. Він хотів абсолютної відданості і покори» [45, с. 115].

Винниченкова нарцисична залежність є закономірним наслідком самотності, страху, глуму, приниження, невдач, тривоги тощо. Цей комплекс деструктивних рис сплутався із Заклятим Клубком, неспроможним задовольнити примхи Карлика Володимира Винниченка: «Просто всередині у нього живе Заклятий Клубок. Так він називає свої страхи і тривогу. Історії з жінками трохи притишують цей Клубок суперечностей життя, які він бачить кожноденно» [45, с. 110].

Оніричний простір роману С.Процюка «Маски опадають повільно» увиразнює символіко-образну структуру твору. Сни Володимира Винниченка відзначаються глибинним підсвідомим прагненням героя проробити отримані травми або осмислити ключові моменти у його житті. Так, сни з участю Марії, першої коханки Володимира, символізують ранні й чисті почуття, що стали своєрідним мірилом любові. Образ матері, який раз-у-раз зринав у сновидіннях героя, указує на його глибоку дитячу травму, яка базується на нестачі материнської уваги. Античні образи Титанів, Геракла, Гулівера, з якими асоціював себе Володимир Винниченко у снах, виказують приховані нарцисичні уявлення письменника про себе. Уявляючи себе велетом, у такий спосіб він позиціонує власну вищість та окремішність, претендуючи на роль творця.

Оніричний мікротекст роману «Маски опадають повільно» на відміну від інших художніх текстів, у яких сновидіння стають радше обрамленням, інтертекстом чи цитатою, виконує сюжетотворчу функцію і є цілим макротекстом із системою персонажів, різноманітними наративними прийомами та композицією. Наприклад, розглянемо оніричні візії Винниченка, де він потрапляє до будинку з десятками кімнат. Тут усюди чується розпачливий голос Марії, яка звертається до митця: «Володінька, забери мене звідси!» [45, с. 24], що є підсвідомим відлунням почуття Володимирової провини за те, що у реальному житті він лишив Марію обабіч власного життєвого шляху. Надана сновидінням можливість усе виправити є своєрідною сублімаційною помстою незадоволених бажань.

Досить цікавою є онірична побудова великого будинку з незліченними темними коридорами, де опиняється митець: «Він (будинок) має, може, десять кімнат, може, двадцять. Але не більше» [45, с. 24]. Згідно з психоаналітичною теорією, будинок є втіленням образу людини. Будинок із гладким і рівним фасадом прийнято інтерпретувати як чоловічий образ, а з виступами, балконами та арками – як жіночий [див.: 49]. У нашому випадку маємо

оніричний простір будинку з десятками кімнат, що, з одного боку, формує своєрідний лабіринт, а з іншого – художньо реалізовує образ жінки.

Наступні сцени сновидіння підтверджують плинність часу і втрату, з якою Володимирова підсвідомість не може змиритися: «Годинники всюди – на підлозі і на стінах. Так, неначе він потрапив до годинникарського царства, яке відлічує кожному жителю невблаганні часточки – яка бездушна музика цих механізмів, яка імморальна велич цих звуків! – що сигналізує про наближення до смерті...» [45, с. 24]. Годинник є потужним дуальним символом сновидіння. Безперечно, годинники можуть свідчити про домінування материнського начала над індивідом, а така неймовірна їх кількість лише підтверджує думку про те, що світ Володимира Винниченка в його підсвідомості будується на принципах п'єдесталізації жінки.

Продовження Едипових візій Винниченка і підтвердження матріархального символізму будинку зустрічаємо в одному з фінальних оніричних фрагментів, де відбувається похорон матері: «...Її ховають у різних кімнатах великого будинку [...] В одній кімнаті ховають мамину ліву руку – у спеціальну маленьку домовинку. У сусідній ховають материне обрізане волосся [...] У третій кімнаті труна найменша, як наймолодша дочка. Там відбувається погребіння карих материнських очей [...] В одній з кімнат ти помічаєш чийсь відрізані пальці у прозорому мішечку [...] У восьмій кімнаті долівка засипана людськими носами і вухами [...] У десятій кімнаті чиясь воскова рука тримає чийсь вирізане серце» [45, с. 241-242]

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

Помічаємо, що впродовж усього сновидіння відсутня чітка визначеність числа. Незліченність або ж безкінечність чисельності є наскрізним концептом

життєвого та творчого шляху Володимира Винниченка. Підтвердження цій ідеї відшукуємо у символічності назви роману.

Роман С. Процюка «Маски опадають повільно». демонструє, як Володимир Винниченко протягом життя постійно змінював величезну кількість масок, приміряючи на себе, ніби одяг, нові образи: «Маски невротика і Мефісто, політичного лідера й успішного письменника, художника і публіциста, женозвabника й експериментатора над душами то оживали, то пригасали. Одна перекривала іншу. За ними було важко, майже неможливо впізнати месіанське лице того, хто утримував усі ці парсуни в одній особі» [45, с. 283]. Маски були для Винниченка захисним механізмом, непотрібними вони стали лише в старості, коли вже не було необхідності оборонятися: «Його маски, що служили захистом замолоду, були звичкою у зрілі роки, але стали зайвими в пору падолисту життя, опадали повільно» [45, с. 298]. Проте нікому так і не вдається побачити «оголеного» обличчя письменника. Та й взагалі невідомо, чи сам Винниченко зміг не загубитися в лабіринтах власних образів, чи залишився собою після тривалих експериментів, адже «поволі мрійник зрощувався з мислителем, письменник з художником, політик з романтиком, а донжуан з взірцевим сім'янином. Пошуки золотого перетину і гармонії не припинялися до останнього дня» [45, с. 160].

Роман «Чорне яблуко» С. Процюка присвячений свого часу невизнаній і не достатньо відкритій сучасному читачеві постаті Архипа Тесленка. Погоджуємося з думкою О. Солов'я, який зауважує: «Є у мене таке відчуття, що в українській свідомості А. Тесленко так і лишився назавше ізгоем, недорозвинутим паростком на понівеченому селянському зрубі, полишеному історією напризволяще» [58]. Декодування символіко-образного полотна роману дає змогу підняти перед сучасним читачем завісу маргінальності українського класика.

Домінантним і смислово наповненим архетипом-символом роману є яблуко. Як відомо, яблуко – це заборонений плід, спокуса, гріхопадіння (але й атрибут раю). У традиційній українській культурі яблуко – це символ

цілісності, земних бажань; символ початку всіх речей, плодючості; безсмертя та вічної молодості [див.: 56]. Яблуко в романі С. Процюка зображене не у звичному нам «форматі», воно, як зазначено вже на паратекстуальному рівні, є чорним, що вказує на небезпеку та отруйність: «Ноги несли його до дерева, всипаного чорними плодами. (...) Архип підняв очі догори. На яблуні висіло тільки одне яблуко. Воно було чорним. (...) Чийсь (...) голос прошепотів, що яблуко дочекалося свого господаря» [47, с. 48-49]. Образ яблука розкриває тугу «Хипчика» за світлим, теплим, за Раєм. Воно є символом згасання та смерті, яке разом із містичними мареннями автора і переплетінням реального та ірреального у тексті масштабно відтворюють фатумне ходіння Архипа Тесленка по лезу життя, його межові стани й увесь трагізм душі митця. Воно тривожно й жаско котиться землею, а Тесленко йде за ним. Такі плоди куштували вже мертві Архипові братики й сестрички. Голос, який нагадував мамин, благав не торкатися цих яблук, проте діти не слухалися: «Нам вони уже не зашкодять, ненько...» [47, с. 16].

Чистоту і непорочність класика С. Процюк зображує і через уведення у текст оніричних візій із елементами сексуальної символіки, що дає можливість сприймати постать Тесленка як інфантильну особистість. Зображення автором сексуального як деструктивного підштовхує нас до першовитоків неврозів митця, а саме любовного фіаско із Оленкою. С. Процюк демонструє це вже у першому оніричному фрагменті: «...недавно снилося, що Оленка вийшла голою на вулиці сутінкового міста. Навколо з дерев звисають чорні яблука й фіолетові груші, крадуться невиразні чоловічі тіні в плащах. Він знає, для чого вони оточують його кохану... мамо рідна, він здогадується... Вони хочуть здійснити над нею ритуальне осквернення. Він не доторкнувся до неї... А вони... вони її... прив'язали Галю до сосни косами... матимуть по черзі... вони будуть плювати їй у лице й сипати лайкою... хтось ударить кулаком... хтось підпалить її довге волосся.... Чорні яблука звисали майже до землі. Фіолетові груші нагадували чоловічі статеві органи в стадії гострого запалення й порушення кровообігу. Оленки уже ніде не було видно. Не видно нічого, тільки безпросвітна темінь і

безкінечна чорнота. Вони неначе сплелися в якомусь збоченому сороміцькому танці – і ніхто не в змозі роз'єднати цю пару приречених...» [47, с. 13-14]. Утрата Тесленком коханої жінки означає її відкритість іншим чоловікам, а тому дає поштовх до хиткого усвідомлення і сприйняття митцем своєї маскулінності. Архип стає інертним суб'єктом власного ж сновидіння, який може тільки залишатися осторонь і спостерігати за тим, що відбувається, не беручи участі у сюжеті, створеному на власному підсвідомому рівні.

Попри вже згаданий чорний колір, маємо звернути увагу на помітне домінування у романі некротичних відтінків фіолетового. Сам колір є виразним і глибоким, тому не дарма С. Процюк «забарвлює» ним певні відрізки тексту, адже фіолетовий є особливим маркером для означення першопричин неврозів і моментів хиткості психічного стану митця: «Навколо з дерев звисають чорні яблука й фіолетові груші...» [47, с. 13]; «...Коли вони повмирали (братики і сестрички), то лежали такі бліденькі, у рядочок, десь на фіолетовій полянці, біля саду з чорними великими яблуками» [47, с. 15]; «Жінка намагалася кудись заховати руку, на якій бовванів неприродно грандіозний шлюбний перстень із відтінком фіолету» [47, с. 48] тощо.

Автор подає у романі галюцинаційну картину фіолетового світу на чолі з Жовтим паном: «Звідки така велика поляна, устелена фіолетовими квітами? Тут тобі й ромашки, і лілії, і навіть гвоздики. Усі квіти різних розмірів, але однакового – фіолетового – кольору (...) Ці квіти засвідчують могутність священної квіткової монархії! Хай будуть продовжені літа й не вигасає воля до перемоги нашого августійшого Жовтого пана!» [47, с. 62-63]. С. Процюк зауважує критичний межовий психічний стан Тесленка: «...коли ви бачите різні квіти, значить, ви ще живі [...] Але коли ви бачите тільки один колір [...] ви вже на тому світі!» [47, с. 63]. Можемо припустити, що автор підводить читача до витоків шизофренічних нахилів письменника, адже, спираючись на колірне коло І. Іттена [див.: Додаток В], жовтий та фіолетовий є полярними кольорами.

С. Процюк протягом усього роману веде читача ниткою залежності Архипа Тесленка від платонічного кохання до Оленки. Звернімося до метафори

саду, що є у романі втіленням жіночого світу. Архип укотре потрапляє до саду, який зогниває, – це натяк на сексуальну нестабільність митця і заперечення еротичного як деструктивного у ціннісній системі Тесленка.

Підтвердження міркувань знаходимо у ще одному оніричному уривку: «Частенько навідувалося Дебеле Тіло. ... Далі Тіло робило різні непристойні вправи. Завжди було без одягу. ... Бідне Дебеле Тіло підсвідомо вимагало від нього ревностів, а добивалося лише огиди... Що ж, воно виконало у твоєму житті зловісну роль, бо ти задушив свій фізичний потяг до жінки...» [47, с. 116]. Свідомість Архипа ніби не може прийняти об'єктивних характеристик жінки своєї мрії, а тому підсвідоме постійно нагадує йому про хтонічність будь-якої тілесності і її неприйнятності у системі ідеалів Тесленка.

Домінування жіночого переслідує головного героя і в оніричному просторі у період ув'язнення: «Спати було дозволено шість годин. Але... у мозку палала лампочка, стіни віддавали льодовим холодом, а їхня пліснява кожної ночі підсувала іншу картинку:

- то якісь обриси, що віддалено нагадували шибеницю, перев'язану жіночим очіпком,
- то відбиток праворуч, що здавався моїм життєвим шляхом,
- то на мене насувалися якісь фурії з розпореними черевами, звідки виповзало багато жаб із пляшками самогону в лапах...» [47, с. 140].

Така структура образів сонної фантазії Архипа Тесленка ще раз спонукає до роздумів про залежність митця від іконізованої Оленки, а отже – і межовість розташування оніричного простору з архетипними структурами, які на підсвідомому рівні ведуть персонажа до появи жахів і марень, що, в свою чергу, вказує на тонку душевну організацію письменника. Подібний симбіоз спостерігаємо в наступному уривку сонної фантазії митця:

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

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

– Архипе, йди до мене, дам яблуко, ти ж голодний. Біжить не так до того яблука, як до неї» [47, с. 165]. Наведений уривок засвідчує, як із закутків підсвідомості Архипа Тесленка проглядається «первинний нестворений хтонічний образ матріархальності, комбіонований із усвідомленням жертвовності та жаху – перманентний жіночий образ саду, де вже коронована підсвідомим Тесленка Оленка виконує десакралізаційну функцію» [62, с. 129]. Яблуко, що його простягає до Архипа Оленка, є аналогом міфічної річки забуття – Лети, через яку доводиться проходити померлим. Тобто в контексті роману взаємодія з чорним яблуком є можливою тільки для неживої особи.

«Якась печера... У закутках кілька людей у шкурах [...] Ти забуваєшся у найближчий куток і тремтиш [...] Людей у шкурах сотні. Вони не вміщаються в печері. Але їх усе прибуває» [47, с. 165-167]. Зображений автором простір печери, що є подібним до відомого царства Аїда, виступає замкнутим, у якому клаустрофобічний страх активізується. Автор репрезентує «ціле покоління людей, що проявляє себе як агресивно-мисливський синдикат першопрохідців і винахідників» [47, с. 129], які стають суддями життєтворчого шляху митця.

Як бачимо, символіка художньо представленого оніричного простору у романі С. Процюка «Чорне яблуко» міфологізує постать Архипа Тесленка, сприяє створенню таємничого, містичного образу митця, звільненого від тривіальності означення «український письменник». Автор описує галюцинаторний світ героя, намагається зрозуміти причини фатальних зрушень у його психосвіті і, відповідно, збагнути першовитоки суїцидальних лейтмотивів творчості Архипа Тесленка.

Дослідивши особливості символіко-образної структури романів «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно» та «Чорне яблуко» С. Процюка, маємо відповідно й глибоке психоаналітичне осмислення життя і творчості українських класиків: Василя Стефаника, Володимира Винниченка та Архипа Тесленка. Символіко-образна структура психобіографічної трилогії

досконало вибудована, з акцентом на алегоризацію життєвих віх українських класиків. Яскрава метафоричність, глибока символіка, кольоративи, тісна взаємодія реальних та ірреальних картин і образів допомагає зануритися в лабіринти внутрішнього світу митців і створити психологічно достовірне художнє полотно.

2.3. Інтертекстуальність як ключ до розуміння біографії, внутрішнього світу письменників

У сучасному українському літературному процесі ХХІ ст. біографічна проза дедалі більше перестає бути белетризованим жанром. Позиція автора у творі все частіше виходить за рамки історичного фактажу. Задля відтворення якомога ширшої картини життя того чи іншого митця автори обирають найрізноманітнішу техніку написання: це може бути і повна реконструкція біографії, відповідно до документальних матеріалів, і презентація життєпису творчої особистості крізь призму власного суб'єктивізму, і навіть свідомо містифікація образу митця. Цілком успішним проектом модифікації біографії з оприявленим різноманітним спектром елементів інтертекстуальності є творчість С. Процюка.

С. Процюк прочитує життєві сторінки українських класиків із позицій «людиноцентризму»: «Для мене важливий людиноцентризм. Людина і її почуття, відчуття та рефлексії – навіть важкі, навіть спотворені чи потворні» [36]. Таке відображення людини відповідає настановам філософії інтуїтивізму, що декларує сприйняття світу духовним чуттям, коли «проникаємо в нутро даного предмета, щоб виявити те, що для нього властиве, але що не піддається вираженню» [8, с. 74].

У контексті роману «Троянда ритуального болю» С. Процюк осмислює життя В. Стефаника як невинний і складний процес творчості. У розумінні автора, митець уподібнюється до мольфара, провідника Вищої волі. Як мольфар у час магічних ритуалів, майстер слова в сокровенні моменти своєї праці має здатність проникати в людську душу, щоб її зцілити: «У цьому

письменник свідомо чи несвідомо наслідує Творця. Це мольфар, який впадає у транс не для того, щоб лікувати чиєсь тіло або віднаходити зниклі речі. Своїм мольфарством він лікує душі – чужі і свою» [46, с. 76]. Творчість для героя роману є даром Божим, іноді навіть супроти його волі. Адже «творчість має різні форми. Збудувати церкву чи вишити сорочку – як написати книгу. А коли твої слова збунтувалися, але рвуться зсередини? Тоді їх треба випускати на волю» [46, с. 139]. Така думка є суголосною з метафізичним розумінням мистецтва М. Гайдеггера, який вважав, що «у великому мистецтві художник залишається чимось безликим у порівнянні із самим творінням, він буває майже подібним деякому проходу, що сам знищується по мірі творення, по якому проходить творіння» [71, с. 281].

Стефаник-митець у романі сильніший за Стефаника-людину: «Він-людина слабший, ніж він-письменник. Письменник у ньому вищий від людини. Він говорить іншим голосом. Він-людина не знає, звідки той голос мага» [46, с. 165]. Одним із екзистенційних модусів, що творять метафізичну модель біографії митця в романі, є онтологія болю. Біль був своєрідною формою переживання і пізнання світу Стефаником, адже «болі інших людей він переживав як свої власні» [76, с. 138]. Автор порівнює покутського письменника з троянською Кассандрою, яку було покарано тим, що вона могла передчувати лише трагічне – смерть, сльози, горе. «Вони, – пише С. Процюк, – люди подібного, доволі рідкісного психотипу» [46, с. 56]. Проте автор підкреслює й особливу рису, яка їх відрізняла. Дар пророчиці, який мала Кассандра, зробив її світ безнадійно чорним, однобарвним, бо жінка «була просто не здатна відчувати у житті тепло, радість і надію, хоч знала, що таке існує...» [46, с. 56]. Світла стежка – не її дорога, жінці навіть не дозволяли туди ступити. Чого не можна сказати про Василя Стефаника, життя якого – постійне протистояння чорного та білого.

З екзистенціалом болю в романі тісно пов'язаний страх. Метафізичну природу страху В. Стефаника, як і його персонажів підкреслює О. Черненко: «Таким метафізичним жахом займався К'єркегор у філософських розвідках, чий

твори читав також В. Стефаник. Страх втратити своє "Я", свою ідентичність, викликає розпачливу тривогу. У творах Стефаника метафізичний жах огортає людину, коли вона цілком свідомо, що діє виключно під впливом вищої, несвідомої сили» [76, с. 127]. «Відвертання» власного «Я» від родового гріха, зокрема через слово – одна з ланок метафізики В. Стефаника в романі С. Процюка: «Його священнодійство словом було покликано змінити світ і припинити рух колісниць, безжальної до його роду. Слово мало викупити гріх» [46, с. 179]. Тлумачення метафізики страху М. Гайдеггером як утечу від себе і від осягнення себе перед «обличчям сущого» постає ключем до розуміння психосвіту Стефаника в романі «Троянда ритуального болю». Саме в такому стані автор знайомить читача з героєм роману: «Василю, ти боїшся весіль? Коли молода з молодим, завітчані, як пава і павич, – і всі на них дивляться? Може, це тебе дратує? Може, ти виписуєш такі трагічні долі, бо тобі нестерпно дивитися на щасливих?» [46, с. 5].

Відчуття страху в героя роману викликає побачений ним сновидида на даху. С. Процюк проєктує це видовище на подальші невротичні стани письменника, зокрема його страх перед висотою, сповнений бажанням її покорити і метафізичною смертельною тривогою водночас: «Висота відлякувала і манила. Він ще не знав про боротьбу всередині себе надламаною і здорового крил Ікара. Ще не тямив – між страхом висоти і її звабою пройде все його майбутнє життя...» [46, с. 29]. Отож висота набуває в романі філософського сенсу. Цілком можливо, що під впливом страху висоти Василь Стефаник боявся і високих почуттів кохання, адже, письменник хоч і прагнув кохати і бути коханим, однак дуже обережно підходив до своїх обраниць, ніби побоюючись того, що і любов здатна завдати йому болю.

В. Стефаник був приречений на страждання, яких не вдалося оминати навіть у коханні. Першочерговою причиною цього стала трагічна смерть Євгенії Бачинської, «білої любові», образ якої письменник носив у серці все своє життя. Не менш трагічно склалися стосунки Василя і Євгенії Калитовської. І хоча В. Стефаник уподібнював її до образу матері та «тримав кохану на

п'єдесталі», однак їхнє щире кохання розбилося об третій кут любовної геометрії – чоловіка Євгенії та її дітей. Подальші стосунки з жінками – О. Гаморак, О. Кобилянською, С. Морачевською – В. Стефаник будував все обережніше і обережніше, оскільки любов стала однією із причин формування тієї «мармурової брили» та конфлікту «Я» ідеального та «Я» реального.

Компонентом психотипу митця в романі також є смерть. Так, перша звістка про смерть сестри Марії у Стефаника викликає нестерпний фізичний біль «смерть сестри відкрила йому страшну правду про власну скінченність. Чого так боляче? Так ріже у грудях від муки?» [46, с.35], який він також відчував у моменти творчої праці, а після – переживав стан, близький до смерті, настільки спустошувався морально і фізично. Удруге Василь Стефаник зустрівся зі смертю 5 грудня 1897 року, коли померла Євгенія Бачинська. 1 січня 1900 року смерть забрала у письменника матір. І вже тоді це була «перша репетиція його смерті» [46, с. 90]. Смерть так сильно вп'ялася в душу письменника, що стала невід'ємною частиною життя. Звідси, спираючись на вчення З. Фрейда, можна пояснити трагічність сюжетів Василя Стефаника. Як зазначалося вище, він-людина, слабкіший від себе-митця. Оскільки те мортідо, яке переповнювало його, натикалося на інстинкт життя і вже не мало куди подітися, окрім як виливатися у твори. Смерть, яка несла деструктивну енергію, була джерелом для життя Стефаникових творів.

Життя героя роману С. Процюка – це метафізичний процес боротьби «Білого Хлопчика» та «Чорного Птаха» в душі митця: «Між гордістю і тривогою, між потребою писати і соромом за писання протікало його життя, в тому числі і літературне. Із його спалахами і довголітніми перервами. Це були дія і протидія, дві рівновеликі сили, що тягнули у різні боки, – один із найважливіших символів стефаниківської метафізики» [46, с. 156]. С. Процюк бачить героя свого роману подорожнім, а його життя – мандрівкою, однак не лише у фізичному часі та просторі, а як невтомний і неперервний внутрішній рух митця до Світла. У романі неодноразово зустрічаються моменти духовного воз'єднання Стефаника з небесними світилами, як медитаційний елемент

психосвіту героя: «Василько хотів, щоб сани полетіли до зірок. Безкровні золоті парсуни зір нагадували хлопчикові великий збір фараонів. Він читав про їхні подвиги і їхню жорстокість. Зорі також далекі, манливі і трохи жорстокі. Бо їхнє світло не гріє. Напевне, навколишній люд тяжко колись не зігрівали подвиги фараонів» [46, с. 12].

Перше нервово-потрясіння Стефаник пережив, коли покинув батьківську хату, де людина завжди відчуває себе захищеною і щасливою. Саме в дитинстві митець відчув дотик сакрального: «Хлопчикові здавалося, що всі ці пісні і колядки він звідкись знає. Може, колись складав їх сам... коли був древнім жерцем у довгій лляній сорочці, то складав пісні... коли був білобородим пророком, то складав колядки... вічні обриси його роду сходилися до хати і благословляли того різдвяного вечора...» [46, с. 11].

Герой роману, «житель світу», сприймає простір навколо себе крізь призму власного мислення, а тому, на думку С. Процюка, будь-де відчувається однаково. Відповідно, «лики» героя роману – тільки маски, які допомагали почуватися комфортно «серед чужих». В. Стефаник шукав своє місце ще з моменту першої поїздки до Коломиї. Відтоді він – «листочок білої берези на сміттю», «жебрак маленький», що «занімів був із болю» [46, с. 156]. І майже все життя митець був «без дому», тобто відчував себе самотнім у світі й серед людей. Пошуки Стефаником сенсу буття – це насамперед пошуки свого коріння, свого дому, своєї батьківщини. Ці невід'ємні елементи життя людини, які новеліст у своїх творах спроектував на землю, долають почуття незахищеності у світі. Саме тому, як слушно сказав Д. Донцов, у Стефаника «се вже не ґрунт, а універсум, вартий великої жертви і посвяти» [19, с. 183].

Завершальним фрагментом, сповненим глибоким сакральним сенсом у моделі психобіографії митця, є мить смерті, коли «мати Оксана взяла за руку: «"Ходи!"», і Стефаник «прийшов туди, де на нього чекали» [46, с. 182]. Показовим у цьому плані є опис Різдва, згаданого в романі двічі. Саме на Різдво відбулося посвячення «Білого Хлопчика» в митця – «білобородого пророка», і тоді ж, наприкінці земного шляху, пророк знову повертається до праоснов

буття. На Різдво, як у дитинстві, Стефаникові співають коляду. Він знову відчуває себе в сакральному часі, «коли все почалося з яйця і води, коли ще Бог ходив у сорочці і з ним можна було погомоніти»; «тривала золота доба...» [46, с. 175].

Присвячений постаті Володимира Винниченка роман С. Процюка «Маски опадають повільно» за стилістичною та жанровою манерою став закономірним продовженням «Троянди ритуального болю». Не зважаючи на подібність структурної та композиційної побудови, схожості в розкритті психології життєтворчості невротичних геніїв, попри збереження стилістики тексту, варто наголосити, що оповідна складова твору значно скоротилася, активізувалися алегоричні й оніричні вкраплення. Визначаючи смислові вектори роману, О. Соловей зауважує: «Ця книга про Винниченка є передовсім книгою про самотність і страх, про ту суму внутрішньої боротьби людини модерної, без якої не буває людини глибокої, чесної та природньої» [58, с. 61]. За жанром роман «Маски опадають повільно» – «художньомистецький сплав жанрово самостійних, хоч і близьких генологічних кодів, – біографії, сповіді, автокоментування, епістолярію, мемуарів тощо» [77, с. 310]. Роман тяжіє до щоденниково-епістолярного наративу, що у свою чергу є виявом інтертекстуальності на архітекстуальному рівні.

С. Процюк у романі «Маски опадають повільно», апелюючи до окремих виразних фактів із життя Володимира Винниченка, а також до його епістолярної спадщини, ніби веде психотерапевтичний сеанс, розгортаючи бесіду з митцем, «пояснюючи письменникові його самого, позаяк, [...] знає більше про письменника, ніж він сам» [14, с. 98]. Ось як, наприклад, звертається автор до Винниченка: «Ти не знаєш, звідки взялося це відчуття абсолютного жаху перед дисбатом [...]. Чому для тебе дисбат став страшнішим за смерть? ...розгадка у тому, що глум і приниження ти сприймаєш як щось страшніше від смерті...міркуєш, що вмирання можна перенести, бо муки недовгі... а регіт, тупоголовий сарказм плебсу, глумління тих, які вважають себе людьми, гірше смерті...» [45, с. 47-48].

Саме у таких діалогах свідомо чи несвідомо проявляється й авторське «Я» С. Процюка, який здійснює своєрідну мандрівку в часі, зміщуючи часо-просторові межі задля порівняння психосвіту власного та психосвіту Винниченка. Сам письменник у своїх інтерв'ю неодноразово наголошував, що для того, щоб написати дійсно вартісну біографічну прозу, необхідно: «...жити іншим життям. Треба багато часу віддати для іншого життя. Треба віддати шмат свого життя для розуміння іншого, жертвувати, жити цим життям» [60]. Зрозуміло, що С. Процюкові легше «відпустити» власне «Я» із Винниченком, адже їхні психотипи дуже близькі.

С. Процюк пропонує образ сильного та вольового Володимира Винниченка. Він виокремлює його перфекціонізм та бажання лідерства як щит, який допомагав письменникові витримувати життєві випробування. Маленький Володя у всьому намагався бути першим, лідерство стало захисним механізмом від самотності, а також від приниження, якого чоловік боїтиметься все життя: «У кожного своя ахіллесова п'ята. Твоя – це принизливі насмішки (навіть якщо вони дружні; жартувати з тебе – все одно, що ходити мінним полем) і глум (навіть якщо це лише жарти у чоловічій компанії)» [45, с. 48]. Зі страхом пов'язує С. Процюк суїцидальність Володимира Винниченка. Страх приниження та знущань змусять чоловіка в дорослому житті піти на інсценізацію самогубства. Володимир зробить це для того, щоб уникнути дисбату, який би його морально знищив.

С. Процюк за допомогою внутрішнього монологу Володимира Винниченка передає страх героя і перед власним волюнтаризмом: «Одне мефістофелівське питаннячко: яким би ти став, якщо б отримав абсолютну владу? У тобі достатньо тепла і нахилу до рефлексивності. Але... Може, ти би щосереді роздавав милостиню злидарям, а щосуботи власноручно катував злочинців?» [45, с. 34]. Автор біографічного роману характеризує життя Володимира як суцільний експеримент над собою. Випробовуючи тіло та душу, письменник намагався боротися зі своєю найбільшою фобією – фобією смерті: «Навіть твоє презирство до алкоголю, твоє вегетаріанство, фрукторіанство і

сироїдження – це прихована потреба вічної молодості через фізичне самооновлення. А може, і бажання нетлінності та богорівності» [45, с. 240]. Цей страх, на думку С. Процюка, став одним із причин формування неврозу, зброєю проти якого обрано сексуальну спроможність: «...напевно, страх за потенцію є одним з найпотужніших проявів протистояння страху смерті. Там, де є чоловіча придатність, є життя і можливість продовження роду. Безсилля виключає таке продовження. Воно – темний тунель до смерті» [45, с. 219].

Як засвідчує біографічний роман, вагомим для Володимира Винниченка було жіноче оточення. Навіть тоді, коли чоловік поєднав своє життя з дружиною Кохою (Розалією Ліфшиць), він відчував потребу у флірті. Усередині постійно була якась порожнеча, не зникла вона й після одруження, а жінки допомагали хоча б на певний період утекти від неї. Недолюбленість у дитинстві та потужний страх смерті назавжди прив'язали Володимира до жіночого світу, який, «можливо, позбавляв страху смерті. Плоть, яка може народжувати, може також захищати від переходу в небуття» [45, с. 82]. С. Процюк наголошує, що творчість для Винниченка теж була засобом боротьби зі своєю найбільшою фобією: «Володя вперше усвідомив власну скінченність. Їй можна протиставити лише творчість. Вона допоможе уникнути такої ж журби, як і ця тоскнота! Бо вона є життям, утверджує життя» [45, с. 26-27]. Власні книги як ілюзія безсмертя, надія на вічне життя.

Оприявлена в романі «Маски опадають повільно» підтекстова площина, яка виражена в прийомах цитування, стилізації, присутності міфологем у текстовій структурі, допомагає художньо окреслити першопричини та рушії неврозів митця. Показовими у творі й важливими в архітектонічному плані є вкраплення астро-фізичних елементів. Наприклад, поява комети – знака-передвісника, який надає месіанського значення приходу Винниченка у світ і подальшому перебуванню в ньому. Комета час від часу оприявлюється в різних фрагментах твору, ніби Віфлеємська зірка, потужна сила, що з'являється у найважливіші життєві моменти митця й охороняє «норовливого непосидючого Володю». С. Процюк, прагнучи смислово поєднати

образ Володимира Винниченка й образ месії для підкреслення неординарності та обраності письменника, застосовує мотив видіння й передвіщення його появи у світ, який сигналізує ще й «утробний, архетипний крик» новонародженого Володі: «Вночі над Єлисаветградом на кілька хвилин зависла комета, яка мала химерну форму. Стара повитуха визирнула у вікно і відразу почала хрестилася: – Свят-свят! Появляються знаки... Я їй казала про цього цього мальчика... Це небесне начиння йому підморгує, ма'ать, вітає із приходом у світ...» [45, с. 6].

С. Процюк майстерно вводить у канву художнього тексту давньогрецькі міфічні образи Зевса, Діоніса, Аріадни, Орфея, Сцилли й Харибди, напівміфічного царя Сізіфа, а також ремінісценцію на Троянське царство. Такий спектр інтертекстуальних засобів, на наше переконання, покликаний розкрити таємниці життя Володимира Винниченка, спроектовані на колосальні зміни політичного та суспільного устрою країни: «Може, ти би створив ідеальну країну УТ, Україну Троянську, де м'яка, тепла і трохи вайлувата ментальність сполучилася б із античною героїкою, трагіком і первісністю? І ти, о новітній докторе Моро, витворив би інший тип української людини, виконавши до кінця свою натхненну місію?» [45, с. 34-35].

Автор алюзійно наближає образ Володимира Винниченка до образу Діоніса, який є виявом піднесеності, збудження, натхнення, а часом навіть і розтління. С. Процюк асоціює образ українського класика з давньогрецьким богом спокуси, адже так письменникові вдається розкрити метання душі митця між Орфеєм, діонісцем-звабником та вільнолюбом: «Послідовників великого Діоніса серед чоловіків не так і багато. Тим паче Володимир не був чистим діонісійцем-звабником. Він шукав ту, яка могла б усе поєднати. Адже навіть Діоніс добре знав, що одна кохана жінка вміщує у собі всіх інших, а всі інші ніколи не зможуть замінити одну, кохану» [45, с. 111]. До міфічної структури роману автор уводить і образ міфічної Аріадни – вірної й пристрасної супутниці Діоніса, у якому читач може розгледіти постать коханої Діти – Розалії Ліфшиць, дружини письменника. Подекуди С. Процюк послуговується

й іншими означеннями: Вічна Жінка, матріархальна жриця, Всесвіт жіночий, Сва й навіть Велика Матір, задля деталізації значення дружини в житті Володимира Винниченка та підкреслення її колосального впливу на творчий шлях митця.

Психологічне тло роману «Маски опадають повільно» також не позбавлене інтертекстуального компонента й увиразнюється сталою міфологемою «між Сциллою і Харибдою», яка увиразнює межові стани героя. Володимир Винниченко постійно перебував між країнами, людьми, а також власними переконаннями. Не дивно, що й життя письменника видавалося карколомним, тривожним і ризикованим: «Ти всюди чужий, завжди знаходишся між Сциллою і Харибдою, між Малоросією і Великоросією, між сумнівами і незламністю, завжди у пошуках небагатьох рідних тобі душ і дорогих облич...» [45, с. 136]. Зображений автором стан неспокою й постійного вибору формує у Винниченка здатність пристосуватися до будь-яких умов. Протягом усього свого життя письменник постійно змінював маски, приміряючи на себе нові образи: «Маски невротика і Мефісто, політичного лідера й успішного письменника, художника і публіциста, женозвабника й експериментатора над душами то оживали, то пригасали. Одна перекривала іншу. За ними було важко, майже неможливо впізнати месіанське лице того, хто утримував усі ці парсуни в одній особі» [45, с. 283]. Така психологічна риса знаходить втілення в образі дволикого бога Януса – володаря численних масок, що в свою чергу натякає на дешифрування назви роману «Маски опадають повільно»: «Ти так багато знаєш про роздвоєння і муки вибору, про маски багатолікого Януса і перешкоди на шляху, що вже мусив би подолати той шлях» [45, с. 79].

Окрім застосованих С. Процюком ремінісценсій до античної міфології, в тексті художньо представлена й характеристика ключових історичних постатей XX ст., які відіграли значущу роль у формуванні життєвих позицій українського класика. Саме імена Адольфа Гітлера та Йосифа Сталіна постають

в уяві Володимира Винниченка ключовими деструктами європейського та українського політичного, суспільного й культурного устроїв.

Рятуючись від сталінської червоної чуми, письменникові довелося загнати себе в емігрантські лещата, які «вичавлювали творчу силу» митця. Аби не лишитися остаточно спустошеним, Володимир Винниченко на засадах антеїстично-екзистенційного духовного підґрунтя продовжує писати *про і для* українських фізично і психологічно травмованих сталінською владою людей. Митець руйнує тоталітарну шаблонність, в яку загнана тогочасна література. «З літератури зникають психологія, вічні питання» [45, с. 235], – зауважує С. Процюк. Критична ситуація, в якій опинився загнаний Винниченко, спровокувала пошук резервів і шляхів подолання внутрішнього розтління. «Інтелект, інтелігентність, уміння зануритися в себе допомагали Володимирі Винниченку вистояти, душевно структуруватися, створити власними зусиллями українській вимір на чужині» [14, с. 104].

Нищівна тоталітарна ідеологія стала рушієм до філософських пошуків митця, що згодом знайдуть своє втілення в концепції конкордизму, яка стала основою психічної витривалості, природності та духовної гармонії митця, протистоячи панівним нищівним настроям тоталітаризму. Як констатує С. Процюк, «треба стати близьким до природи, легким у тілі і легким думками. Ти відчуваєш, як кожна клітинка починає оживати, – і це теж рятує від безнадії, що насувається на Європу через двох нереалізованих митців – художника і поета, джугашвілі і шикльгрубера» [45, с. 239]. Як бачимо, історичні фігури Гітлера й Сталіна спровокували з'яву потужної рушійної сили, скерованої на вироблення Володимиром Винниченком власної стоїчної життєвої філософії.

Міжтекстовий інструментарій оприявлений і в заключній частині Процюкової трилогії – романі «Чорне яблуко». Відомо, що до постаті Архипа Тесленка письменник звернувся не вперше – вже у романі «Жертвопринесення» він пише про «Архипову душу, у якій повільно почали проростати зерна мізантропії та суїциду, помножені на деструктивний туберкульозний рум'янець... І хтозна, чи не мали би ми ще одного самогубця [...], якби швидше

не втрутилася руйнація тіла, спровадивши у могилу наймолодшого класика без грошей і слави та ще й з нелюдським болем невирозуміння на вже мармурових устах... Можливо, Тесленко не вірив у Всевишнього, дозволяючи собі писати окремі напівбогохульські оповідання? Але... Тут щось не так...» [47, с. 26].

Уже в романі «Чорне яблуко» С. Процюк робить спробу заперечення образу Тесленка-боговідступника, розгортаючи на інтертекстуальній площині твору широчінь світоглядних пошуків, уявлень і вірувань митця: «Сили Сонця й Місяця, давні й нові боги, ангели й демони, зап'ястя Зевса й хітоне Ісуса, усе, що має животворящу енергію!» [47, с. 169].

Автор майстерно вибудовує біблійний алюзійний простір довкола платонічного кохання Архипа й Оленки, наближаючи персонажів до божественних образів Адама і Єви. Створений підсвідомим Архипа Тесленка галюцинаційний світ яблуневого саду відсилає читача до райського Едему, в якому головний герой убачає втечу від реальної бридкої фізіології до ілюзорних світлих і чистих стосунків зі своєю обраницею: «...він хотів раю. Не звинувачуймо тих, хто молиться до прообразу райського саду. Вони інакше не можуть. Вони самі собі підписують смертний вирок. Навіть коли та смерть розтягнута на десятиліття...» [47, с. 94]. Потяг до вищого, до раю часто ставав причиною протистоянь Архипа і його брата Яреми, що перегукується з біблійною історією братоборства Каїна та Авеля. Алюзія божественного простору в тексті покликана піднести образ митця, надати йому месіанського значення і розкрити Сизифовий фатум Архипа Тесленка.

В одному з уривків оніричних візій митця заявлений символ яблуні як Дерева пізнання добра і зла: «Вона була нескінченно високою й безконечно печальною. Зчорніле листя з криваво-чорними судинами й капілярами жужмом спочивало під її кроною [...] На яблуні висіло тільки одне яблуко. Воно було чорним» [47, с. 49]. Переважна більшість народів світу вбачають в яблуці плід дерева життя - світового дерева, як вісь світу, Всесвіту [див.: 56]. Якщо розглядати яблуко в розрізі, перед нами розкривається символічність взаємопов'язаності кінця і початку, життя і смерті, темряви і світла, що в

сукупності складає гармонійне ціле. У С. Процюка яблуко вже у назві роману постає чорним і натякає на невідворотність трагічної долі Тесленка-мученика: «Яблуко впало біля його ніг [...] Чийсь улесливий, а швидше безжальний голос прошепотів, що яблуко дочекалося свого господаря» [28, с. 49]. Архипові належить пройти терновий шлях земного існування та творчості з іншим баченням та іншим світосприйняттям задля високої цілі, аби врешті не описувати життя, а стати вічним життям: «Нахилився й підніс яблуко до грудей, приймаючи його у свою душу» [47, с. 50].

Окрім біблійного інтертексту знаходимо у творі й такі символічні образи, як кийвський Рот і Поліціант, Імперська Гідра, Жовтий пан, Дружина, Дебеле Тіло, Безплотна Пані, цар Болю тощо. С. Процюк майстерно вводить у канву художнього тексту давньогрецькі міфічні образи Зевса, Аїда, Деметри, Харона, Агасфера, цариці Кіркеї і навіть Архипову Оленку підносить на п'єдестал Єлени (Троянської) Прекрасної. У романі оприявлена велика кількість народних українських пісень, бездоганно вплетених у текст: «...кулі свистіли над вухом, як залізні апокаліптичні комарикки, *ой, у полі жито, копитами збито...* комарик пролетів – і вп'явся у чиєсь серце... *прийшла звістка до милої, що милого вбито* [...] тих, що впали й не зможуть уже встати навіки, хтось відтягував гаками й палицями, покриваючи якимись брудними попонами... *червоною китайкою оченька накрито...* над побоїщем стояв запах крові й тліну...» [47, с. 81].

У творі присутня велика кількість реальних історичних подій, фактів, імен із української літератури й культури того часу. Це і персоналії Чикаленка, Єфремова, родини Грінченків, які беруть участь у творчій діяльності Архипа Тесленка; назви періодичних видань («Громадська думка», «Рада», «Нова громада»), а також алюзії на них. Наприклад, у розділі 62 С. Процюк усіяко рефлексує довкола українського літературного процесу. Автор закодує імена українських письменників, характеризуючи їх як із індивідуальної, так і типової точки зору: «Хтось із них хлопчиком хотів бути подібним на Ісуса Христа; хтось ішов на одвічний конфлікт із батьками заради своїх «мужицьких»

пристрастей; хтось писав у тюрмах і на засланнях...» [47, с. 149]. У тексті помічаємо згадки і про народні традиції (ворожіння, вечорниці, досвітки, купальські ігри), які були невід'ємною складовою селянського життя, а також численні відсилання автора до світової культури (згадуються Шопенгауер, Рембо, Гете, деякі античні мотиви): «Ти починав харкати кров'ю – а тебе порівнювали із Шопенгавером, маючи на увазі оплакування влади царя Его над людиною» [47, с. 43].

Тесленкова «інакшість», ідея свободи і волі, пориви до світлого розбивалися об людську вузьколюбність, байдужість і стереотипність світогляду: «Часто їм байдуже все, що існує за межами їхнього села. Вони малоосвічені й агресивні, коли йдеться про куцу матеріальну мрію. Їх майже неможливо запалити на протест, бо вони завжди сподіваються на диво [...] Майже всіх міцно тримає у своїх лабетах цар Его, страшніший за царя Голода й царя Ірода...» [47, с. 70]. Ідеалістичні прагнення боротьби Архипа Тесленка за справжні скромні сподівання селян та їх право на щастя не змогли проявитися у деструктивному фанатизмі «великих ідей», причаєному людському шаленстві і ненависті, які розбурхала радянська влада. Його ідеї на противагу подібному хаосу нічого не важили: «Ти навіть не підозрював, яку жаску розтлінну небезпеку несе Важке Деструктивне Тіло. Колективне тіло болю. Архетипи страждань. Пласти людського досвіду ненависті й нетерпимості. Та вони вщент рознесуть твій кораблик світла [...] Вони задушать твої сподівання [...] вони розіпнуть твою віру й будуть здригатися від сладострасного кретинічного смішка...» [47, с. 79]. Мазохічний мученицький жаль, страх і відчай витворили страдницький культ особистості Архипа Тесленка. Саме біль і розпач наповнили митця відчуттям своєї значущості та вищості.

У романах С. Процюка біографічний та психоаналітичний матеріали є майстерно синтезованими. Широкий спектр прийомів оприявленого та прихованого цитування, алюзій, ремінісценцій, уведення міфологем та астрофізичних конструктів слугує своєрідною перепусткою до виявлення та дешифрування численних культурно-національних кодів, які сприяють

цілісному формуванню психологічних портретів та глибокому розумінню суперечливостей характеру українських митців.

Висновки до розділу 2

У романах «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно» та «Чорне яблуко» С. Процюк ставить за мету не чіткий переказ життєвого та творчого шляху українських класиків, а зображення їх емоційного, настроєвого, психічного стану. Авторіві вдалося досягти такого результату завдяки ліризації, суб'єктивному викладу фактичного матеріалу, нелінійності, розмиванню хронологічної послідовності, а також змішуванню та багаторівневому нашаруванню оповіді, що є ключовими і наскрізними ознаками психобіографічної прози С. Процюка.

Символіко-образна структура психобіографічної трилогії С. Процюка, сприяє психоаналітичному осмисленню життя і творчості українських класиків – Василя Стефаника, Володимира Винниченка та Архипа Тесленка. Символіко-образна структура романів «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно» та «Чорне яблуко» є досконало вибудованою і зацентованою на міфологічне, містичне художнє відображення життєвих віх українських класиків. Яскрава метафоричність, глибока символіка, кольоративи, образи, тісна взаємодія реального та оніричного простору допомагають віднайти першовитоки фатальних зрушень психосвіту митців і, відповідно, збагнути мотиви їхньої творчості.

Біографічна проза С. Процюка стала цілком успішним проєктом модифікації біографії з оприявленим різноманітним спектром елементів інтертекстуальності. Документальний та психоаналітичний матеріал його біографічних романів майстерно синтезований. Велика кількість прийомів оприявленого та прихованого цитування (уривки з листів, рядки народних українських пісень), алюзій, ремінісценцій, уведення міфологем, біблійних мотивів та астро-фізичних конструктів допомагає виявити та розшифрувати широкий спектр культурно-національних кодів, які відкривають несвідомі

лабіринти українських митців із їх межовими психічними станами, неврозами, страхами, моментами хиткості та невизначеності, роздвоєністю особистості та суперечливістю характерів.

ВИСНОВКИ

Поява постмодернізму в українському літературному процесі на межі ХХ–ХХІ ст. неабияк позначилася на розвитку елітарної прози, автори якої все більше приділяли уваги проблемам особистісного характеру. Відповідно й літературні жанри поступово почали модифікуватися, у числі яких опинилася й біографічна проза. Увага авторів (В. Яворівського, І. Корсака, М. Слабошпицького, Р. Горака та ін.) до внутрішнього світу зображуваної постаті значно посилилася, дедалі більше почали з'являтися новаторські спроби осягнення життєвого та творчого шляху митця крізь призму суб'єктивізму. Усе це вплинуло на появу нового жанру біографічної прози – психобіографії. Аби найповніше репрезентувати життя творчої особистості, автори вдавалися до експериментальних пошуків у техніці письма. Вдалою спробою модифікації біографії постала творчість С. Процюка, зокрема його психобіографічні романи «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно» та «Чорне яблуко». Завдяки аналізу жанрово-стильових особливостей психобіографічної прози цього письменника з'явилася можливість дослідження специфіки художнього зображення постатей українських митців – Василя Стефаника, Володимира Винниченка й Архипа Тесленка.

Проведене дослідження дає можливість зробити наступні висновки:

1) На сьогодні помітна розбіжність думок літературознавців у осягненні категорії жанру що, зокрема, пов'язано з органічною цілісністю даної структури, з одного боку, і її динамічністю – з іншого. Проблема класифікації жанрів виникає через їх чисельність, специфічність та історичний обсяг. Стиль є напряду залежним від жанру. Вивчення стилю є неможливим без урахування жанру, адже кожен літературний твір має свої стилістичні вимоги. Стиль є тим компонентом, що утримує твір цілісним, дає йому можливість існувати як у свідомості письменника, так і читача. Жанр роману є складним та суперечливим явищем, що має свої стилістичні характеристики і може містити в собі декілька стилів, які у свою чергу здатні творити жанр.

2) Поява біографічного роману в українському літературному процесі XVIII–XX ст. була досить складною. Жанрова модель літературної біографії виявилася різноплановим художнім феноменом, який знаходиться в постійному розвитку. Постійні авторські експерименти у ході написання творів призводять до безперервного оновлення жанрової парадигми біографістики. Літературознавці досі не дійшли одностайної думки, щодо поданого жанрового різновиду. Ключовими ознаками біографічного роману стало глибоке психологічне осмислення зображуваної постаті, спроба новаторського суб'єктивного осягнення її внутрішнього світу, наявність підтексту, багатогранність прочитання символів, міфологізація тощо.

3). За основу дослідження й психоаналітичного трактування художнього зображення життєвого та творчого шляху митця, було взято механізми аналізу, запропоновані австрійським психіатром та психоаналітиком З. Фройдом, а також його послідовниками неофройдистами – К.-Г. Юнгом, Е. Фроммом та А. Адлером. Сучасне психоаналітичне дослідження біографій українських митців є досить актуальним і сприяє виявленню художнього означення неврозів, межових критичних станів, страхів, божевіль тощо.

4) Психобіографічна проза С. Процюка стала помітним явищем сучасного літературного процесу. Його романи є авторським суб'єктивним викладом життя і творчості відомих українських класиків – Василя Стефаника, Володимира Винниченка, Архипа Тесленка, моделювання їхньої свідомості. У романах трилогії митці постають живими людьми, з власними сумнівами та муками. Автор позбавляє їх нежиттєвого іконостаса класиків. Характерними ознаками творчості С. Процюка стають витончений психологізм і глибокий трагізм тканини оповіді.

5) У романах «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно» та «Чорне яблуко» С. Процюк ставить за мету не чіткий переказ життєвого та творчого шляху українських класиків, а зображення їх емоційного, настроєвого, психічного стану. Задля досягнення цієї мети автор вдається до ліризації, суб'єктивного викладу фактичного матеріалу нелінійності, розмивання

хронологічної послідовності, а також змішування та багаторівневого нашарування оповіді, що стали ключовими і наскрізними ознаками психобіографічної прози С. Процюка.

6) Символіко-образна структура психобіографічної трилогії С. Процюка досконало побудована й націлена на міфологічне, містичне художнє відображення життєвих віх українських митців. Яскрава метафоричність, глибока символіка, кольоративи, образи, тісна взаємодія реального та оніричного простору сприяють пошукам першовитоків фатальних зрушень психосвіту письменників і, відповідно, дозволяють зрозуміти мотиви їхньої творчості.

7) Творчість С. Процюка стала успішною спробою видозмінення жанру біографічного роману. Цьому сприяло введення автором у канву тексту широкого спектру міжтекстових інструментів. Численні прийоми видимого та прихованого цитування (уривки з листів, рядки народних українських пісень), алюзій, ремінісценцій, уведення міфологем, біблійних мотивів та астрофізичних конструктів дозволять виявити та розкодувати велику кількість прихованих у тексті культурно-національних шифрувань.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Добрый Плутарх рассказывает о героях, или Счастливый брак биографического жанра и моральной философии. *Плутарх. Сравнительные жизнеописания в двух томах*. Москва : Мысль, 1994. Т. I. С. 637-653
2. Адлер А. Достоевский. *Практика и теория индивидуальной психологии: лекции по введению в психотерапию для врачей, психологов и учителей*. Москва : Изд-во Института Психотерапии, 2002. С. 202–214.
3. Акіншина І. М. Жанрово-стильові особливості художньо-біографічної прози 80–90-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Дніпропетровськ, 2005. 19 с.
4. Андрейчик М. Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття. Львів : ЛА «Піраміда», 2014. 186 с.
5. Антологія української літературно-критичної думки першої половини ХХ ст. / упоряд. В. Агєєва. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2016. 904 с.
6. Баран Є. Базилевс : у царстві Стефаника : рецензія. URL : <http://academia-ps.com.ua/page/67>.
7. Бахтин М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. Санкт-Петербург: Азбука, 2000. 332 с.
8. Бергсон А. Вступ до метафізики (фрагменти). *Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. Марії Зубрицької. Вид. 2-ге, доповн. Львів: Літопис, 2001. С. 73–83.
9. Бернадська Н. Український роман : теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія. Київ : Академвидав, 2004. 368 с.
10. Варикаша М. Література non-fiction: поміж фактом і фікцією. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст.* 2010. Вип. XXIII, ч. 3. С. 28-39. URL: <http://www.dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/38201>.

11. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. Москва: Прогресс, 1988. 700 с.
12. Гиршман М. Литературное произведение : теория и практика анализа : учеб. пособие. Москва: Высшая школа, 1991. 160 с.
13. Горболіс Л. Міжмистецькі контакти українського тексту. Суми : Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2021. 312 с.
14. Горболіс Л. Чужина : коди інтерпретації : монографія. Суми : Мрія, 2016. 176 с.
15. Гундорова Т. Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на Сході Європи. Україна модерна, 2015. URL: <http://uamoderna.com/md/hundorova-postkolonial-novel-generational-trauma>
16. Даниленко В. Лісоруб в пустелі. Письменник і літературний процес. Київ : Академвидав, 2008. 352 с.
17. Демська-Будзуляк Л. Літературознавство від ідеї до тексту: неокласичний дискурс. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2019. 600 с.
18. Домінанти літературознавчого процесу початку ХХІ ст. URL: <http://www.dontsov-nic.com.ua/petro-ivanyshyn-ukrajinske-literaturoznavstvo-postkolonialnoho-periodu-dominanty-literaturoznavchoho-protsesu-pochatku-xxi-st/>.
19. Донцов Д. Поет твердої душі (В. Стефаник). *Літературна есеїстика* / відп. ред. і упоряд. Олег Баган. Дрогобич : Відродження, 2009. С. 174-186.
20. Женетт Ж. Повествовательный дискурс. *Фигуры* : в 2 т. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 60–274.
21. Жила С., Лілік О. Художній світ сучасної української літератури : навчальний посібник. Чернігів : Десна Поліграф, 2017. 372 с.
22. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ : Академвидав, 2006. 502 с.
23. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство : посібник. Київ, 2003. 392 с.

24. Иттен И. Искусство цвета. Москва : Д. Аронов, 2004. 96 с.
25. Іванишин М. Сучасний літературний процес та метакритичний дискурс: проблеми класифікації стильової ідентифікації та стратегій інтерпретацій. *Молодий вчений*. 2017. № 4.3. С. 89-93. URL: http://www.nbu.gov.ua/UJRN/molv_2017_4.3_24
26. Квасніцька Ю. Українська література кінця XX – початку XXI століття. URL: <https://www.vseosvita.ua/library/ukrainska-literatura-kinca-hh-pocatku-hhi-stolitta-34416.html>.
27. Ковалів Ю. Жанрово-стильові модифікації в українській літературі : монографія. Київ: ВПЦ “Київський університет”, 2012. 191 с.
28. Ковалів Ю. Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст. Т. 6. На розломах міжвоєнного двадцятиліття. Київ : ВЦ «Академвидав», 2019. 528 с.
29. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія. Львів: ПАІС, 2005. 368 с.
30. Коцур В. Словник символів. Київ : Народознавство, 1997. 156 с. URL: <http://ukrlife.org/main/evshan/symbol.htm>
31. Кузьменко В. Історія української літератури XX – початку XXI ст.: У 3 т. Т. 3. Київ : ВЦ «Академвидав», 2017. 544 с.
32. Кушнерюк Ю. Концепція радянської ментальності в українській молодіжній прозі початку XXI століття. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. 2008. № 2. С. 138-142. URL: https://www.web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/fil_2008_1_2/2008-26-06/kushneryuk.pdf.
33. Левин Ю. Избранные труды : Поэтика. Семиотика. Москва : Языки русской литературы, 1998. 824 с.
34. Ленська С. Генетичні та структурні аспекти жанру в літературознавстві XX століття. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/1808/1/Lenska.pdf>

35. Лябига Р. Степан Процюк : «Мені не треба ставати «українським Фрейдом», бо я український Процюк»: інтерв'ю. URL : <https://academia-pc.com.ua/podiyi/stepan-procyuk-meni-ne-treba-stavati-ukrayinskim-frejdом>.
36. Микицей М. Степан Процюк : «Не хотів би ставати українським Моруа» : інтерв'ю. URL : <http://zbruc.eu/node/6301>.
37. Мончук О. Гра в психобіографію, або Три письменники Степана Процюка. *Стик*. URL : <http://styknews.info/novyny/persona/2013/02/15/grav-psykhobiografiu-abo-try-pysmennyykstepana-protsiuka>.
38. Пастух Б. Степан Процюк : «Власний досвід неврозу» : інтерв'ю. URL : <http://bukvoid.com.ua/digest/2010/01/26/200709.html>
39. Плутарх. Порівняльні життєписи. Київ: Дніпро, 1991. 448 с.
40. Поліщук Я. Гібридна топографія. Місця й не-місця в сучасній українській літературі. Чернівці : Книги – ХХІ, 2018. 272 с.
41. Поліщук Я. Реактивність літератури. Київ : Академвидав, 2016. 192 с.
42. Поліщук Я. Ревізії пам'яті: літературна критика. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2011. 216 с.
43. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. Москва: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
44. Процюк С. Жертвопринесення. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2007. 207 с.
45. Процюк С. Маски опадають повільно : роман про Володимира Винниченка. Київ: Академія, 2011. 304 с.
46. Процюк С. Троянда ритуального болю : роман про Василя Стефаника. Київ: Академія, 2010. 184 с.
47. Процюк С. Чорне яблуко : роман про Архипа Тесленка. Київ: Академія, 2013. 192 с.
48. Пухонська О. Літературний вимір пам'яті : монографія. Київ : Академвидав, 2018. 304 с.
49. Романенко О. Семантичне дзеркало сну в українській високій і масовій літературі. *Вісник Київського національного університету імені Тараса*

- Шевченка. Літературознавство, мовознавство, фольклористика. 2012. Вип. 23. С. 16–21.
50. Рухленко Л. Міжтекстовий інструментарій у романі Степана Процюка «Маски опадають повільно». *Актуальні питання філології та методології*. Суми : ТОВ «Видавничо-поліграфічне підприємство «Фабрика друку». 2021. С. 189–194.
 51. Рухленко Л. Оніричний компонент психобіографічного роману С. Процюка «Чорне яблуко». *Науковий потенціал дослідника : філологічні та методичні пошуки*. Глухів : Глухівський національний педагогічний університет імені Олександра Довженка. 2021. С. 150–153.
 52. Рухленко Л. Особливості символіко-образної структури роману С. Процюка «Троянда ритуального болю». *Актуальні питання філології та методології*. Суми : Видавництво СумДПУ імені А. С. Макаренка. 2020. С. 252–256.
 53. Скаріна О. Особистісне і документальне в мемуарній і біографічній прозі (на матеріалі української літератури кінця ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Тернопіль, 2007. 20 с.
 54. Скорина Л. Біографічний триптих «Академії». Частина III. Троянда : радість і біль Василя Стефаника. URL : <https://academia-pc.com.ua/podiyi/66>.
 55. Славінська І. Книжки травня : порно Ульяненка, околиці Дністрового, біль Процюка. URL : <http://life.pravda.com.ua/culture/2010/05/31/49379/>.
 56. Словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка, В. В. Куйбіди. 3-тє вид. Київ : Міленіум, 2005. 352 с.
 57. Солецький О. Емблематичні форми дискурсу: від міфу до постмодерну: монографія. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2018. 400 с.
 58. Соловей О. На чорні ставши обруси. URL : <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2013/10/28/105734.html>.

59. Ставнича О. Література – міф – суспільство: концептуалізація соціального міфу у прозі 1990-2000-х років. Київ : Науково-виробниче підприємство «Видавництво "Наукова думка" НАН України», 2017. 375 с.
60. Степан Процюк : Винниченко дуже близький. ВВС Україна : інтерв'ю.
URL :
https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2011/12/111206_book_protzyuk_interview_sd.
61. Стилистика англійського мови: навчальний / А. Н. Мороховський, О. П. Вороб'єва, Н. І. Лихошерст, З. В. Тимошенко. Київ : Вища школа, 1991. 272 с.
62. Стрільчик Б. Функціонування оніричних елементів у «Психобіографічній трилогії» Степана Процюка. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2015. № 2. С. 536–542.
63. Сучасна українська белетристика: координати «Коронації слова» / за заг. ред. С. В. Підпригори. Миколаїв : Іліон, 2014. 306 с.
64. Сучасний літературний процес: імена та тенденції : аналітично-інформаційне видання / Сумська обл. універс. наук. б-ка ; уклад. С. В. Сагайдак, Г. П. Кашуба. Суми, 2008. URL:
<http://www.webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:OKbKYfcNYm8J:ounb.sumy.ua/publish/2009/lit.doc+&cd=8&hl=ru&ct=clnk&gl=ua>.
65. Українська література кінця ХХ – початку ХХІ ст. На шляху до нового відродження. URL: <https://www.ukrclassic.com.ua/katalog/teoriya-literaturi/2666-ukrajinska-literatura-kintsya-xx-pochatku-xxi-st-na-shlyakhu-do-novogo-vidrodzhennya>.
66. Фрейд З. Художник и фантазирование / пер. К. Долгова. Москва : Республика, 1995. 400 с.
67. Фрейд З. Введение в психоанализ. Санкт-Петербург : Азбука, 2015. 475 с.
68. Фрейд З. Леонардо да Винчи и его воспоминания о детстве. Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. Москва : Рефлбук; Киев : Академвидав, 1998. С. 293.

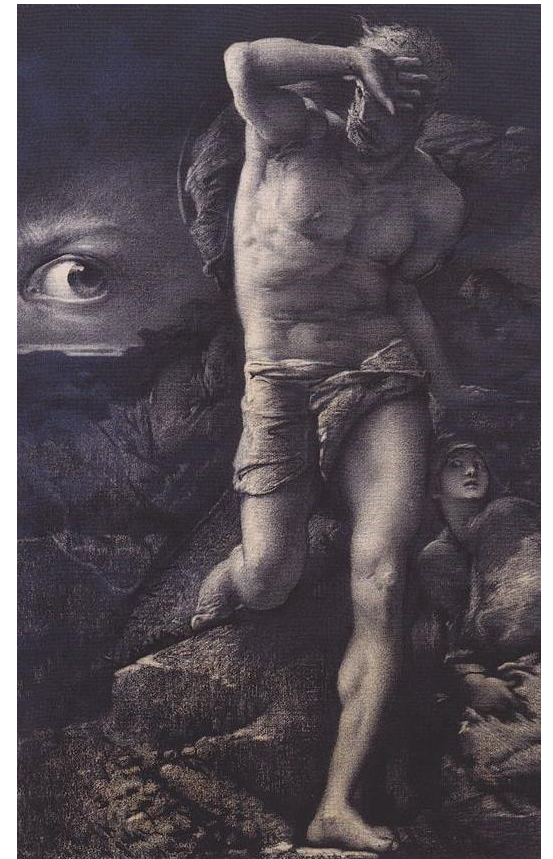
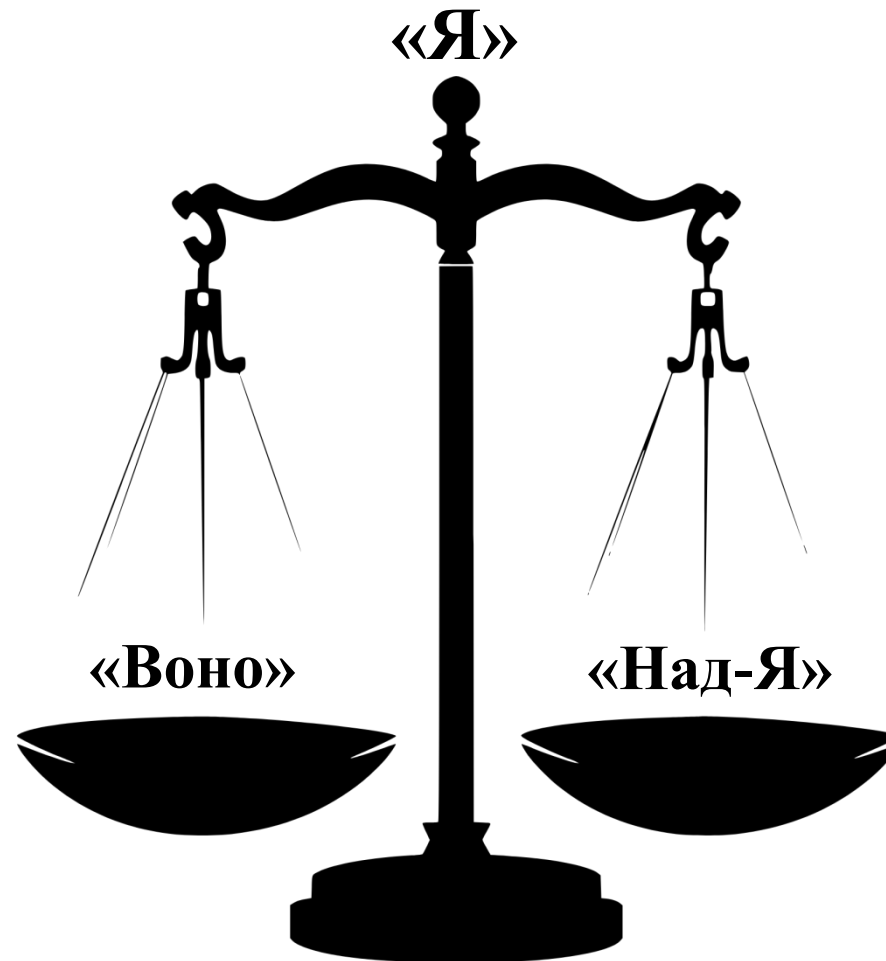
69. Фромм Э. Душа человека. Москва : Республика, 1992. 430 с.
70. Фромм Э. Социальное бессознательное. *Зарубежный психоанализ* / сост. и общ. ред. В. М. Лейбина. Санкт-Петербург : Питер, 2001. С. 371–395.
71. Хайдеггер М. Исток художественного творения. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* : трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1987. С. 264–312.
72. Хализев В. Теория литературы. Москва : Высшая школа, 1999. 373 с.
73. Харчук Р. Сучасна українська проза. Постмодерний період: навчальний посібник. Київ : ВЦ «Академія», 2008. 248 с.
74. Хороб М. Грані художнього буття: нариси з української літератури XX століття (дослідження, статті, критичні етюди). Івано-Франківськ : Місто НВ, 2013. 428 с.
75. Целкова Л. Современный роман (размышления о жанровом своеобразии). Москва : Знание, 1987. 64 с.
76. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. Мюнхен : Сучасність, 1989. 280 с.
77. Черниш А. Біографічні романи С. Процюка в інтертекстуальному вимірі. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2019. № 3. С. 309–316.
78. Черниш А. Жанрово-стильові особливості роману-біографії у творчості Михайла Слабошпицького. Суми : Мрія-1, 2015. 172 с.
79. Шейко В. Еволюція літературно-художніх напрямів в Україні (XVII – початок XXI ст.): історико-культурологічний вимір. URL: https://www.ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura32/04.pdf.
80. Шумило Н. Національна модель літературного розвитку (зі сторінок «Історії української літератури»). URL: <https://www.il-journal.com/index.php/journal/article/view/695/496>.
81. Юнг К.-Г. Психологія і поезія. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. Зубрицької М. Львів : Літопис. 1996. С. 91–108.

82. Юрчук О. В тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії : монографія. Київ : ВЦ «Академія», 2013. 224 с.
83. DiYanni Robert. Literature : Reading Fiction, Poetry, Drama, and the Essay. 4th ed. McGraw-Hill, 1998. P. 49–102.

ДОДАТКИ

Додаток А

Психоаналітична теорія З. Фрейда: єдність несвідомого-свідомості-надсвідомості.



Таблиця 1. Порівняльний аналіз "Психобіографічної трилогії" Степана Процюка.

	С. Процюк «Троянда ритуального болю»	С. Процюк «Маски опадають повільно»	С. Процюк «Чорне яблуко»
Час написання	2010 р.	2011 р.	2013 р.
Назва та її коментар	Первісну назву роману – «Базилевс» – довелося зняти, оскільки у В. Неборака є іронічно-сатиричний роман з такою ж назвою. Заголовок «Помазаник» «забракував» видавець. Щодо остаточної назви – «Троянда ритуального болю», то вона не тільки символічно красива і цілком у дусі С. Процюка, але й суголосна світоглядним та естетичним принципам самого В. Стефаника. По-перше, троянда – улюблена квітка письменника. По-друге, весь роман «зітканий» із символіко-алегоричних сцен, образів, наскрізним у яких є образ троянди. По-третє,	С. Процюк демонструє, як В. Винниченко протягом життя постійно змінював маски, приміряючи на себе нові образи: «Маски невротика і Мефісто, політичного лідера й успішного письменника, художника і публіциста, женозвабника й експериментатора над душами то оживали, то пригасали. Одна перекривала іншу. За ними було важко, майже неможливо впізнати месіанське лице того, хто утримував усі ці парсуни в одній особі».	Чорний колір символізує занапащений мистецький дар А. Тесленка, який не зміг повноцінно розкритися. Яблуко є забороненим плодом, що вказує на небезпеку, отруйність і неминучість смерті: «Ноги несли його до дерева, всипаного чорними плодами. (...) Архип підняв очі догори. На яблуні висіло тільки одне яблуко. Воно було чорним. (...) Чийсь (...) голос прошепотів, що яблуко дочекалося свого господаря».

	його творчість є суцільним болем, якими б не були його витoki, про які йдеться у романі, як і про поклоніння героя троянді, що є символом і життя, і смерті.		
Жанрова специфіка	Кожен із творів С. Процюка є психобіографічним романом, які в сукупності становлять «психобіографічну трилогію». Романи написані відповідно до вимог стилю В. Стефаника, В. Винниченка й А. Тесленка.		
Структурні особливості	Роман складається із 85 новелістично оформлених розділів, кожен із яких різниться оповідною манерою; присутня велика кількість цитувань та вкраплень історичного фактажу; вжито чимало цитувань власне мемуарного та епістолярного характеру.	Роман складається зі 100 невеликих за обсягом новелістичних замальовок. У романі частішають гротескні образи-персонажі і проблемні конфліктні ситуації, до яких С. Процюк «укидає» Винниченка: відтворення політичного та культурного життя острова Капрі, образи І. Нечуя-Левицького, В. Леніна, М. Горького та ін.	За структурою текст є типовим у контексті прози С. Процюка. «Чорне яблуко» має 72 невеликі за обсягом розділи, автор проаналізував причини становлення Тесленка як особливого мистецького типу, індивідууму.
Провідна ідея	Обраність зображених митців у вимірі макрокосму (В. Стефаника, В. Винниченка, А. Тесленка)		
	У розумінні автора, В. Стефаник уподібнюється	С. Процюк, прагнучи смислово поєднати	«Ніхто й не помітив, як у сільському небі під яким

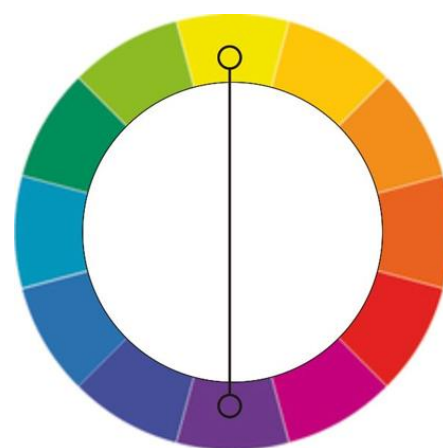
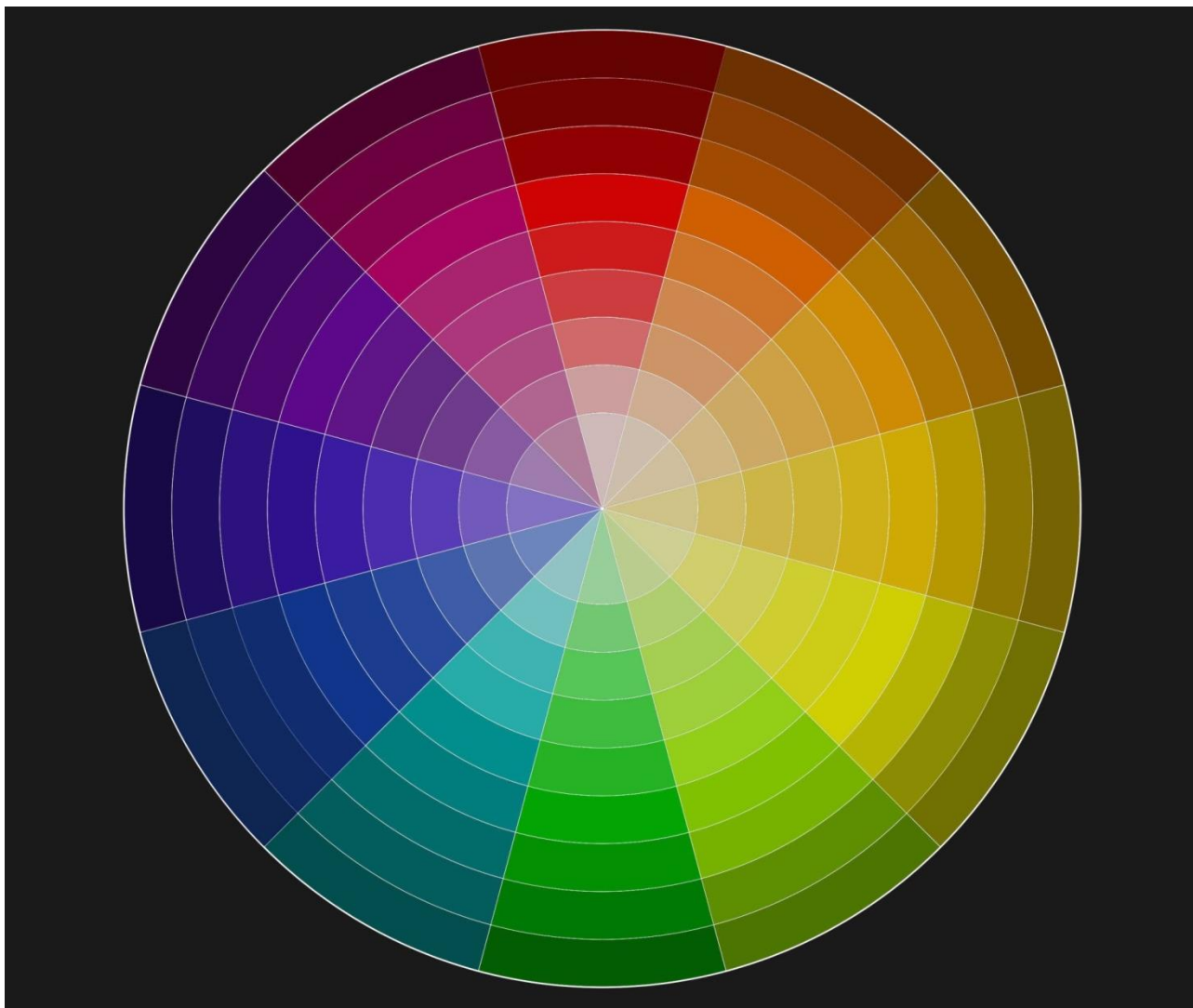
	до мольфара, провідника Вищої волі. Як мольфар у час магічних ритуалів, майстер слова в сокровенні моменти своєї праці має здатність проникати в людську душу, щоб її зцілити: «У цьому письменник свідомо чи несвідомо наслідує Творця. Це мольфар, який впадає у транс не для того, щоб лікувати чиєсь тіло або віднаходити зниклі речі. Своім мольфарством він лікує душі – чужі і свою».	образ Володимира Винниченка й образ месії для підкреслення неординарності та обраності письменника, застосовує мотив видіння й передвіщення його появи у світ, який сигналізує ще й «утробний, архетипний крик» новонародженого Володі: «Вночі над Єлисаветградом на кілька хвилин зависла комета, яка мала химерну форму. Стара повитуха визирнула у вікно і відразу почала хрестилася: – Свят-свят! Появляються знаки... Я їй казала про цього цього мальчика... Це небесне начиння йому підморгує, ма'ать, вітає із приходом у світ...».	помирав мученик, з'явилося три світляні лінії, знак троєперстя. Адже це світло можуть помічати лише просвітлені. ...твое вихудле аскетичне лице раптом засяяло. Хтось кивнув – і ти отримав дозвіл. Ти полетів над селом, Лохвицею і Україною. Кожна секунда польоту наповнювала тебе глибинним знанням і щастям [...] Ти сам ставав життям, його низинами і вершинами, його вічністю...»
Наративна структура	Наративна структура психобіографічних романів має незвичайну мозаїчну будову, а її найважливішими складовими виступає психологізм, акцентування не на подієвості, а на розповіді, відкритості до різнопланового прочитання.		
Хронотоп	Життєпис В. Стефаника є багаторівневим, таким, що охоплює кілька часових вимірів. Зміщена хронологічна послідовність зумовлює нелінійність і динамічність сюжету. Уже у	Замість поступового хронологічного зображення, автор ліризує оповідь, додаючи їй асоціативності та експресії. Наявне змішування часових площин. Оповідь про дитинство Винниченка без жодних натяків переходить до уявного	Наявна нелінійність, хаотичність подій, змішування оповідей від різних осіб. Автор доволі часто «впадає у риторичну патетику, старається розвинути альтернативні моделі розвитку ситуацій, у які

	першому розділі Процюк показує дорослого Стефаника – нареченого, який на власному весіллі переживає усвідомлення майбутнього нещасливого подружнього життя. Такий зачин допомагає зосередити увагу на внутрішньому світі, емоційній сфері, підкреслити основну «гостру потребу персонажа в любові і неможливість самореалізації в реальному житті». Далі оповідь межується з епізодами дитинства митця, де автор шукає витoki комплексів та неврозів.	діалогу вже дорослого письменника, який згадує дитячі роки, а потім чи то автор апелює до спогадів свого протагоніста, чи то сам герой веде внутрішній діалог з власним «Я»: «Пам'ятаєш, як довго ти розглядав цю невибагливу репродукцію, що невідь як потрапила на очі? [...]». Може, пронизало якесь передчуття? Може, ця невибаглива алегорія стала лакмусовим папірчиком?..». І далі: «...ти майже рік перехворів цією репродукцією». Час у романі подається співвідносним до душі, яка перебуває у миті «тут і тепер», яка є єдиним способом відбутися. Однак, ближче до фіналу з'являється мотив замкненого часу, взаємопов'язаності та вічного повернення: «Твої сім десятків, сім довгих кроків шляху знову... поволі... так елегійно і лагідно... поверталися до першопочатку».	потрапляє класик».
Символіко-образна структура	Кольоративи. Символіка кольору у романах С. Процюка є чи не найважливішою у розкритті психосвіту митців. Наскрізними для усіх трьох романів є чорний, білий та червоний кольори. Білий – колір свята, дитинства, першого кохання, абсолют, якого людина прагне протягом усього свого життя. Чорний – колір туги, смерті, а також землі, що дарує життя. Червоний є кольором пристрасності, «життєвої сили», мужності, гніву, війни, любові. У романі «Чорне яблуко», окрім вищезазначених		

кольорів з'являються полярні кольори - фіолетовий та жовтий. Їх поєднання у творі дає натяки на шизофренічні натяки А. Тесленка. Образи-архетипи психобіографічної трилогії: Аніма й Анімус, Тінь, Мольфар, Старий, Мудрець, Обранець, Звір, Мати, Батько, Дитина тощо.			
Троянда – символ і життя, і смерті, суперечливих пошуків власного «Я», страждання як способу самонаповнення й загартовування сили волі; Сміх і сльози є такими ж дуальними образами у творі, як біле та чорне чи реальне та ірреальне: «Сльоза – це ритуальна богиня, що займається великим очищенням. Сміх – це здоров'я, але він не має співчуття. Сльоза робить людей солідарними»; Біла сорочка як символ переходу зі світу дитячого у світ інший – дорослий.		Маска – це символ трансформацій, містичної енергетики, зв'язку з вищими силами та духом предків; Степ – символ коду національної ідентичності, виразника самобутності В. Винниченка; Образ України – «...центр, точка відліку духовного життя українця»; Невротичні образи Карлика та Заклятого Клубка – асоціації тривоги і неспокою душі В. Винниченка.	
		Яблуко – це заборонений плід, спокуса, гріхопадіння (але й атрибут раю). У традиційній українській культурі яблуко – це символ цілісності, земних бажань; символ початку всіх речей, плодючості; безсмертя та вічної молодості; Яблуня – дерево життя – світове дерево, вісь світу, Всесвіту; Сад у романі є втіленням жіночого світу. Архип неодноразово у своїх сновидіннях потрапляє до саду, який зогниває, що є натяком на сексуальну нестабільність митця і заперечення еротичного як деструктивного у його системі цінностей.	

			Таке потрактування стосується і введеного автором образу Дебелого Тіла.
Міжтекстовий інструментарій	Велика кількість прийомів оприявленого та прихованого цитування (уривки з листів, рядки народних українських пісень), алюзій, ремінісценцій, уведення міфологем (давньогрецькі міфічні образи троянської Кассандри, Зевса, Аїда, Деетри, Харона, Агасфера, цариці Кіркеї, Діоніса, Аріадни, Орфея, Сцилли й Харибди, напівміфічного царя Сізіфа тощо), біблійних мотивів (божественний сад Едем, образи Адама та Єви, Каїна й Авеля тощо) та астро-фізичних конструктів (небесний постір, Сонце, Місяць, зорі, комети тощо) допомагає виявити та розшифрувати широкий спектр культурно-національних кодів.		

Колірне коло І. Іттена [див.: 24].



Аналіз «Троянди» як символа у психофіографічному романі С. Процюка «Троянда ритуального болю»

Троянда за українською християнською традицією – символ небесної досконалості й блаженства, цнотливості й чистих земних пристрастей.



Троянда є квіткою Діви Марії: архангел Гавриїл зробив для Матері Божої три трояндових вінки – з білих троянд на радість Різдва Христового, з червоних – на хресні страждання Христа, і з жовтих – на його високу славу. Наші предки ще називали її рожею або ружею, і була вона в них квіткою Лади і Лелі, богинь, котрі піклувалися жіночою красою, дівочим коханням і весняними весіллями, а тому й щастям наречених, дівочою чистотою та цнотливістю.

1. Присутність троянди в романі помічаємо вже у самій його назві «Троянда ритуального болю», яка виражає світоглядні й естетичні принципи Василя Стефаника. С. Процюк створює в романі метафоричні картини з присутністю в них символічної квітки. Так, скажімо, показовим є сон, у якому головний герой стає учасником ритуалу, в якому дівчина обцілює його руку, а після того «повертається

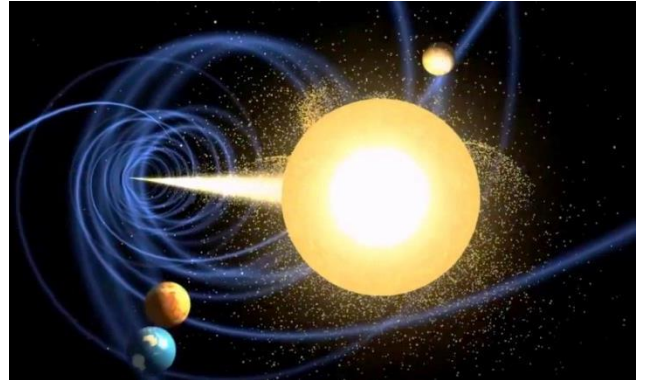


коридором із охоронців, топчучи червоний смалець кохання, тобто розпластані на долівці прекрасні, але вже неживі троянди. Настає час закінчення ритуалу. Троянда ритуального болю відлітає до небес, туди, де високе і синє. Всі поволі розходяться. На місце дівчини несміливо підкрадається блазень...». Подібні оніричні візії Василя Стефаника допомагають віднайти та пояснити першо-

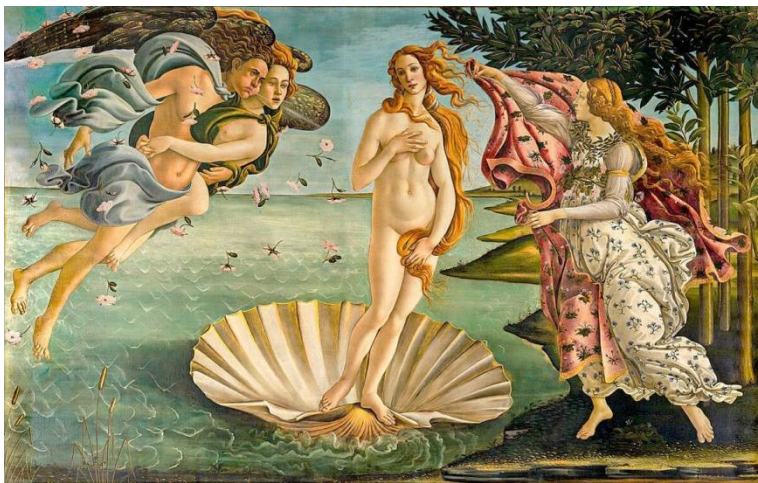


причини ритуального болю, спричиненого і тяжінням письменника до рівня божественного Базилевса, і трагедією його лінії кохання, і фатумом долі, що переслідуватимуть митця протягом усього життя.

2. У предметному плані троянда символізує недоступну красу, ту, якою доволі складно оволодіти. Квітка озброєна колючими шипами і цим, ніби проголошує, що краса сама повинна вміти захищатися. За прадавньою українською традицією троянду прийнято було називати ружею, що суголосно із праслов'янським позначенням крові – «руда». Тому, троянда за кольором і досі символізує вогняну, гарячу кров. Українці вишивали цю квітку на сорочках та рушниках, адже вона уособлювала Сонце. Візерунки троянд створювалися за законами рослинного орнаменту, що означало безперервний сонячний рух із вічним оновленням. Там, де ружі утворюють систему геометричного візерунку – це не просто квіти, а квіти-зорі, які розкривають уявлення людини про Всесвіт як про гармонійну систему.



3. Троянда як міфічний символ означає кохання та пристрасть. Із витоків грецької міфології відомо, що богиня Флора одного разу побачила вродливу дівчину і перетворила її у квітку, Афродіта додала цій квітці краси, три Грації – блиску та шарму. Діоніс пожертвував ароматний нектар, Зефір роздув хмари, аби Аполлон зміг поливати троянду з небес. Коли ж квітка виросла, її віддали Еросу і назвали «Королевою квітів».



4. Народи світу трактують троянду по-різному. Квітка вважається королівським символом, тобто символом верховенства, урочистої краси, особливої й величної вроди. Крім естетичного і символічного значення, квітка має історичне значення. троянда – це традиційна емблема Англії, вона являє собою найвідоміший нагрудний знак англійських королів. У Стародавній Греції трояндами прикрашали наречену, трояндами засипали шлях переможців після повернення з війни; троянди присвячували богам, а також висаджували цілі трояндові сади поблизу храмів.

У Стародавньому Римі ця квітка прикрашала будинки заможних людей. На свята, гостей обсипали рожевими пелюстками, а їхні голови прикрашали вінками з троянд. У грецькій міфології



троянда є символом любові та пристрасті. Квітка була емблемою грецької богині кохання Афродіти (Венери), а також символізувала любов та пристрасть. В епоху Ренесансу троянда асоціювалася з Венерою через свою красу та аромат, а колючість її шипів – з ранами любові.

Висновок. У романі «Троянда ритуального болю» С. Процюк художньо розкриває таємниці поклоніння героя троянді, яка є символом і життя, і смерті, суперечливих пошуків власного «Я», страждання як способу самонаповнення й загартовування сили волі. Як слушно зазначив автор, «"Троянда..." є відкритою до різноманітного відчитування її смислів. Вона не догматична, не авторитарна, не нав'язує читачеві моноконцепції».

Аналіз «Маски» як символу у психофіографічному романі С. Процюка «Маски опадають повільно»

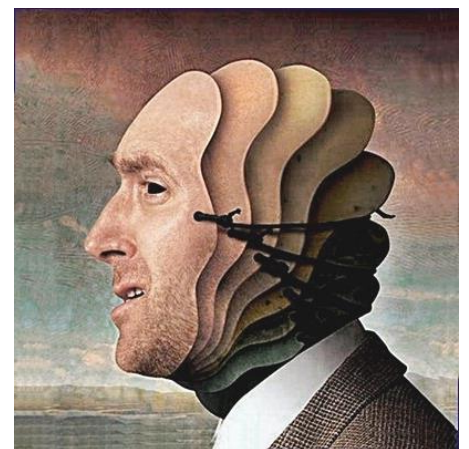
Маска відома до сьогодні ще з найдавніших часів і присутня в культурі багатьох племен та народів світу. Первісні люди одягали маску під час



особливих ритуалів посвячення в таїну з метою відлякування злих духів, що несуть хвороби й нещастя. Ритуальні маски пов'язані з культом духів предків, тварин і природи в цілому. Із прийняттям християнства обрядова

маска на тривалий період стала ідеологічним суперником антиподом ікони. Тому в літературі часів Київської Русі її характеризували виключно в негативному ключі, засуджували разом з іншими атрибутами «богомерзького» поганства: гудками, бубнами, скоморохами тощо. Проте уже в ХІХ–ХХ ст. маска в традиційному уявленні українців почала пов'язуватися насамперед із різдвяно-новорічними святами та весіллями. У деяких місцевостях їх використовували під час святкування Андрія, Миколая, Масниці, Великодня, Івана Купала, Зелених свят тощо.

1. С. Процюк послуговується образом-символом маски задля зображення станів неспокою й постійного вибору, які у свою чергу формують у Володимира Винниченка здатність до пристосування за будь-яких умов. Автор показує як протягом усього свого життя письменник постійно змінює маски, приміряючи на себе нові образи: «Маски невротика і Мефісто, політичного лідера й успішного письменника, художника і публіциста, женозвabника й експериментатора над душами то оживали, то пригасали. Одна перекривала іншу. За ними було важко,



майже неможливо впізнати месіанське лице того, хто утримував усі ці парсуни в одній особі». Така психологічна риса знаходить втілення в образі дволикого бога Януса – володаря численних масок, що в свою чергу натякає на дешифрування назви роману «Маски опадають повільно».

2. Маска виникла як реквізит культу. Ритуальні маски зображували тварин,



духів, міфологічних створінь, сили природи та одягалися учасниками культових обрядів. З глибини століть до нас дійшли маски з каменю – найдавнішим близько 13 тисяч років. Матеріалом для виготовлення масок були

рослини, пір'я, дерево, шкіра, тканина, метал або папірус. Золото використовувалося у виняткових випадках, наприклад, для похоронної маски давньоєгипетського фараона Тутанхамона.

3. У давньоримській міфології образ-символ маски першочергово пов'язують із дволиким богом Янусом, покровителем входів і виходів, початків і кінців. Януса зазвичай зображували у вигляді літнього чоловіка з двома бородатими лицами. Одне дивилося на схід, інше – на захід. Цим підкреслювалося, що він знає все, що відбувалося раніше, і все, що відбудеться в майбутньому.



Маска як надбання культури з'явилася у Європі завдяки давнім грекам. Античний театр вийшов із культу Діоніса, покровителя виноградарства та



веселих гулянок. Але Діоніс був також божеством, яке символізує глибокі метаморфози людської душі, він навчав людей бачити не тільки те, що лежить на поверхні, а й розуміти справжню сутність речей. Маски в античному

театрі були не просто тими, які сміються чи плачуть, вони уособлювали десятки

різних людських типажів і духовних станів. Цікаво, що театральні маски стародавні греки масками не називали. Елліни говорили «просопон», тобто буквально «те, що ви бачите перед собою». Християнство витіснило античну культуру з усіма її богами та парадоксами, включаючи концепцію сутнісної єдності обличчя та маски. Предмет, який приховує особу з певною метою, отримав нову назву, в якій «маска» отримала новий сенс «блязня» або «людини на маскарадї». Слово почало асоціюватися з приховуванням істинної особи за фальшивою личиною, тобто з неправдою.

4. У Середньовічній Європі сварливих дружин і неправедних чоловіків виставляли як знак покарання на людному місці в «ганебних масках» з металу, що символізували безчестя.

Неслухняним школярам одягали маску з осячними вухами. А ось маску чумного лікаря середньовічні медики під час епідемій носили добровільно.



Страхітливі маски з величезним пташиним дзьобом мали прогнати хворобу, від якої не було лікування, але, перш за все, вони захищали самих лікарів від інфекції. У дзьобі знаходилися пахучі трави, які рятували медиків від чумного смороду.

У культурний контекст маска повернулася в епоху Ренесансу через італійську комедію дель арте – у фарсах, побудованих на імпровізації, актори у



напівмасках грали все своє сценічне життя одного й того ж самого персонажа. Популярною розвагою серед аристократів були костюмовані бали, на які гості приходили в масках, що дозволяло поєднувати розпусту з анонімністю. Маскарадна маска

продовжує жити і сьогодні у традиціях венеціанського та інших карнавалів. Але

на велику театральну сцену маска так і не піднялася. Традиція стародавнього театру маски, яка продовжує жити у багатьох східних культурах, у Європі виявилася загубленою. Натомість складна та суперечлива метафорика маски голосно резонувала в образотворчому мистецтві. Цікавість до маски як мотиву виникла в епоху Ренесансу. Наприкінці XIX століття художники безпосередньо вказували на витоки маски з античних часів.

Висновки. Роман С. Процюка «Маски опадають повільно». демонструє, як Володимир Винниченко протягом усього свого життя постійно змінював величезну кількість масок, приміряючи на себе, ніби одяг, нові образи. Маски були для Винниченка захисним механізмом, непотрібними вони стали лише в старості, коли вже не було необхідності оборонятися: «Його маски, що служили захистом замолоду, були звичкою у зрілі роки, але стали зайвими в пору падолисту життя, опадали повільно». Проте нікому так і не вдається побачити «оголеного» обличчя письменника. Та й взагалі невідомо, чи сам Винниченко зміг не загубитися в лабіринтах власних образів, чи залишився собою після тривалих експериментів, адже «поволі мрійник зрощувався з мислителем, письменник з художником, політик з романтиком, а донжуан з взірцевим сім'янином. Пошуки золотого перетину і гармонії не припинялися до останнього дня».

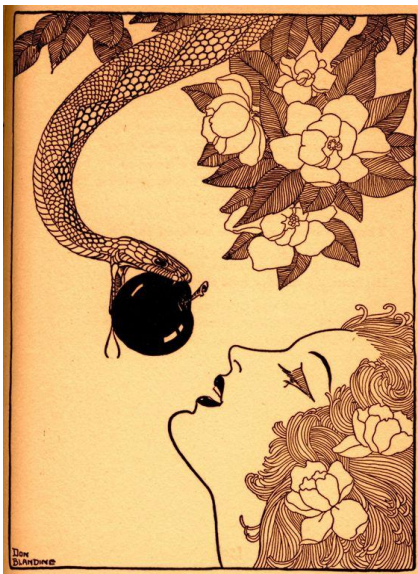


Аналіз «Яблука» як символу у психофіографічному романі С. Процюка «Чорне яблуко»

Яблуко за християнською традицією – це заборонений плід (але і атрибут раю), спокуса, гріхопадіння. В українській культурній традиції яблуко – це символ цілісності, земних бажань; символ початку всіх речей, плодючості; безсмертя та вічної молодості. Ще віддавна яблуко як плід є нероздільним із яблунею – деревом життєдайності.



Разом вони сприймаються як одне ціле, і для українців вони є символом цілісності й розумності земних бажань і тілесних прагнень, а також свідчить про особливе ціннісно-прагматичне ставлення прадавньої людини до навколишнього світу та об'єктів природи. Образ яблука є наскрізним у духовному та побутовому житті людини, а тому відображає доволі широкий діапазон символічного потенціалу.



1. «Яблуко» у романі зображене не у звичайному, звичному нам образі, а чорним, що вказує на небезпеку та отруйність: «Ноги несли його до дерева, всипаного чорними плодами. (...) Архип підняв очі догори. На яблуні висіло тільки одне яблуко. Воно було чорним. (...) Чийсь (...) голос прошепотів, що яблуко дочекалося свого господаря». «Яблуко» для Архипа є символом згасання та смерті. Воно ніби котиться землею тривожним, жаским символом, а Тесленко йде слідом. С. Процюк підтверджує це й тим, що такі плоди куштували вже мертві Архипові братики й сестрички.

Голос, який нагадував мамин, благав не торкатися цих яблук, проте діти не слухалися: «Нам вони уже не зашкодять, ненько...».

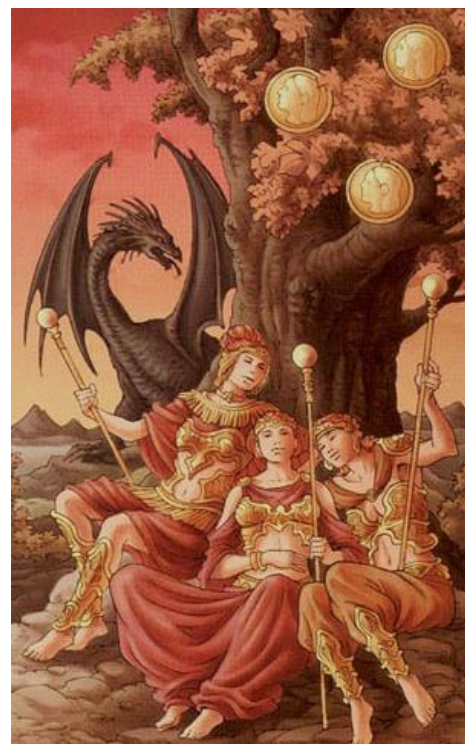
2. У предметному плані яблуко нагадує шар І. Ньютона (тут яблуко схоже на планету, на Сонце), а також коло як символ безкінечності і взаємопов'язаності всього суцього. Яблуко є об'ємним і випуклим, ніби утроб матері, як символ плодючості, життєдайності.



3. Яблуко як міфічний символ означає родючість, кохання, радість, знання, мудрість, розкіш та боготворіння, але, разом з тим, облуду та смерть. У Біблії яблуко як символ тісно пов'язане і з праобразами людського початку

на Землі – Адамом і Євою та є першопричиною гріховності роду людського. Народи світу вбачають в яблуці саме плід дерева життя. А дерево життя в міфах усіх народів – це одночасно і світове дерево, тобто вісь світу, Всесвіту. Згадку про нього зустрічаємо і у давньогрецьких міфах:

«На краю світу, біля берегів річки Океан, розмістили греки чудовий сад із золотими яблуками, які належали богині Гері. Золоті яблука дають вічну молодість, і тому Гера доручила їх охороняти дракону Ладону і сестрам-німфам Гесперідам. Гераклу вдалося викрасти ці чудові яблука – це був його дванадцятий подвиг. І хоча Еврисфей подарував яблуко героєві, а Геракл – Афіні, вони знову повернулися до Гесперід. Ці прекрасні плоди завжди мають залишатися в заповітному саду. Вічність та безсмертя – це доля богів».



богів». У романі С. Процюка, яблуко – чорне і символізує трагічну долю

Тесленка-мученика. Яблуко є символом взаємозв'язку кінця і початку, життя і смерті, темного і світлого (якщо взяти у розрізі). Якщо ж його скласти, то вийде єдине ціле.



Висновок. У романі С. Процюка «Чорне яблуко» символ яблука, використаний задля зображення через містичні марення автора і переплетіння реального та ірреального у тексті, фатумного ходіння Архипа Тесленка по лезу життя, а також його межові стани і весь трагізм душі митця. Думаю, що саме крізь призму «яблука» як символу найчіткіше можна розгледіти тугу Тесленка за світлим, теплим, за Раєм і, наскільки

світла душа митця далека від грішного світу. Інший символ не так би ліг в канву твору.

**Розробка практичного заняття з української літератури
освітньої програми бакалавр
014 Середня освіта (Українська мова і література)**

Тема. Психобіографістика Степана Процюка

Теоретичні питання

1. Стильова специфіка біографічної прози С. Процюка. Романи «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно», «Чорне яблуко».
2. Дискусії щодо жанрової приналежності творів. Критика літературознавців про творчість письменника.
3. Своєрідність хронотопу та наративних конструкцій у біографічних романах С. Процюка.
4. Символіко-образна структура романів «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно», «Чорне яблуко».
5. Інтертекстуальність як ключ до розуміння біографії, внутрішнього світу письменників.

Практичні завдання

1. Ознайомтеся зі статтями: Л. Горболіс «З Україною...без маски», А. Черниш «Біографічні романи С. Процюка в інтертекстуральному вимірі», Л. Рухленко «Онїричний компонент психобіографічного роману С. Процюка "Чорне яблуко"». Озвучте ключові тези цих праць.
2. Прокоментуйте думку сучасного українського літературного критика Є.Барана: «Прощук був, є і залишається в українській прозі тяжковагови́ком».
3. Віднайдіть у романах С. Процюка онїричні візії. Зробіть спробу інтерпретації. Підберіть ілюстративний матеріал.

4. Оберіть та проаналізуйте ключові на Вашу думку символи романів «Троянда ритуального болю», Маски опадають повільно» та Чорне яблуко» С. Процюка.
5. Побудуйте таблицю «Порівняльний аналіз "Психобіографічної трилогії" Степана Процюка». Порівняйте рік написання, назву, жанр, структуру, наратив та хронотоп романів «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно» та «Чорне яблуко».
6. Яка провідна ідея об'єднує романи психобіографічної трилогії С. Процюка? На якому рівні вона розкривається?
7. Чи є психобіографічна проза С. Процюка новаторською в сучасному літературному процесі? Наскільки авторові вдалося оживити та по-новому розкрити постаті класиків – Василя Стефаника, Володимира Винниченка, Архипа Тесленка? Як саме?

Література

1. Горболіс Л. Міжмистецькі контакти українського тексту. Суми : Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2021. 312 с.
2. Горболіс Л. Чужина : коди інтерпретації : монографія. Суми : Мрія, 2016. 176 с.
3. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ : Академвидав, 2006. 502 с.
4. Ковалів Ю. Жанрово-стильові модифікації в українській літературі : монографія. Київ: ВПЦ "Київський університет", 2012. 191 с.
5. Мончук О. Гра в психобіографію, або Три письменники Степана Процюка. *Стик*. URL : <http://styknews.info/novyny/persona/2013/02/15/grav-psykhobiografiu-abo-try-pysmennikystepana-protsiuka>.
6. Пастух Б. Степан Процюк : «Власний досвід неврозу» : інтерв'ю. URL : <http://bukvoid.com.ua/digest/2010/01/26/200709.html>
7. Рухленко Л. Оніричний компонент психобіографічного роману С. Процюка «Чорне яблуко». *Науковий потенціал дослідника :*

- філологічні та методичні пошуки*. Глухів : Глухівський національний педагогічний університет імені Олександра Довженка. 2021. С. 150–153.
8. Скаріна О. Особистісне і документальне в мемуарній і біографічній прозі (на матеріалі української літератури кінця ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Тернопіль, 2007. 20 с.
9. Харчук Р. Сучасна українська проза. Постмодерний період: навчальний посібник. Київ : ВЦ «Академія», 2008. 248 с.
10. Черниш А. Біографічні романи С. Процюка в інтертекстуальному вимірі. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2019. № 3. С. 309–316.