

Мар'яна БАРАБАШ

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ОБРАЗНО-СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ГОТИЧНО-ПРИТЧЕВОЇ ПРОЗИ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

Творчість Валерія Шевчука – письменника, вихованого на традиціях барокової культури, зокрема літератури, вражає сучасного читача, що вихваляється неадекватним постмодерним мисленням, своєю традиційною мисленнєвою фабуляризацією тексту і водночас розщепленістю та мозаїчністю традиційних образів, мотивів, архетипів, хронотопних моделей. Ця властивість Шевчуків творів стала основною причиною зарахування їх до традицій української химерної прози 60-70-х років ХХ століття [12; 13]. Однак культивування химерності ще не означає сповідування її основних принципів, тому й самі літературознавці не можуть дати однозначної відповіді: якщо П. Майдаченко вважає творчість Шевчука продовженням гротеско-барокової традиції у дусі М. Бахтіна («Химера – квінтесенція гротеску») [13, с. 15], опертої на закони поезики умовності, якій дослідник дає не менш химерне означення – «об'єктивована ірреальність» [13, с. 13], то М. Павлишин, роблячи ставку на химерності та міфопоетичності (йдеється про роман-баладу «Дім на горі»), водночас і вагається у своїх оцінках, оскільки в Шевчука національні атрибути часу «звільнені, передусім, від тієї набридливої смішності – іншими словами, кепкування, – яке визначає химерну “тональність”» [16, с. 111], а А. Берегуляк, зі свого боку, перестрибує через реальні можливості української химерної прози і, не наважуючись вживати термін «магічний реалізм», «через його /Валерія Шевчука/ неproblemне ставлення до надприродного, брак рівноваги між раціональним й ірраціональним» [1, с. 72], все-таки віднаходить в його текстах вияви «магічної» естетики. Можна було б однозначно ствердити (якби не одна оцінка, зазначена нижче), що на сьогодні у найсучаснішому літературознавчому дискурсі щодо витоків Шевчуків творчості з літературного контексту «химерної прози» 60–70-х років поставлено остаточну крапку, передусім з врахуванням багатьох автокоментарів письменника: адже, по-перше, на українську химерну прозу латиноамериканський роман аж ніяк не міг впливати з огляду на запізнілу рецепцію останнього; по-друге, сам автор в одному з газетних інтерв'ю зізнається, що естетичний метод його творчості до «магічного реалізму» дотикається, але не цілком [30]. Близькими до власне

Літературознавство ✍

авторського розуміння його типу письма, що його Р. Корогодський визначає як стиль «пошуків духовного простору для людини» [9, с. 135], є висновки М. Жулинського, котрий розглядає Шевчукову прозу як «своєрідний синтез засобів художнього мислення» [7, с. 485], виявлений через синкретизм фольклорної фантастики, та Р. Мовчан, яка вважає, що саме В. Шевчукові «поки що єдиному в українській прозі /тобто станом на 1999 р./, вдалося створити “універсальну картину світу”, до якої так немітно тягнеться сучасна молода проза» [15, с. 3]. Однак у 2008 р. виходить «посібник» із сучасного українського постмодернізму Р. Харчук, в якому В. Шевчукові відводиться роль між неопозитивізмом та модернізмом з недоотягуванням до постмодерну (адже, на думку дослідниці, «гра для нього завжди є осмисленою» [24, с. 67]), іншими словами, належить до стилістично межових явищ, які у соцреалістичному контексті прочитуються як модерні, а в постмодерному – набувають неопозитивістських обрисів [24, с. 67]. Таким чином, розставляючи, на її думку, всі крапки над «і», дослідниця мимоволі ще більше ускладнює проблему Шевчукового ідіостилу, у якому читач уже просто не може оминати ані «хімерності», ні «магічності», ні синтезу чи універсалізму, ні, зрештою, і самого модерну чи й постмодерну лише для того, щоб принаймні для себе з'ясувати, у чому виявляється Шевчуків неопозитивізм та традиціоналізм.

Варто відзначити, що серед дослідників творчості В. Шевчука існують певні розбіжності стосовно хронології та стильової диференціації доробку письменника. М. Рябчук навіть говорить про «об'єктивну трудність у визначенні хронології Шевчукових творів» [20, с. 27], роблячи спробу окреслити її у межах двох тематичних напрямів: про сучасність як таку і про «сучасну людину в історичних шатах» [18, с. 55]). Проблема полягає у тому, що літературознавці по-різному визначають стильове наповнення Шевчукових реалістичних та історичних творів: так, Т. Бледних до категорії історичних зараховує і його фантастичні повісті («Птахи з невидимого острова», «Сповідь», «Мор»), виділяючи в їхній структурі три оригінальні мотиви – екзистенційні, хімерні та «вилучення з сюжету знаних історичних персонажів» [3, с. 54]; натомість Н. Євхан ці ж тексти розглядає, услід за А. Берегуляк, у контексті магічного реалізму та фольклорно-міфологічної поетики [6, с. 73]. З іншого боку, Шевчукові ранні твори, написані в реалістичній манері, є приводом до різночитань. Так, Л. Тарнашинська опускає «реалізм» як художній стиль Шевчука, означаючи його перші спроби як фольклорно-фантастичні з елементами готики [22; 24, с. 57].

На нашу думку, причиною стильової розшираності текстів

В. Шевчука є такий момент: їхня «химерність» (звісно, умовно кажучи) упродовж усього творчого шляху письменника набувала різних видоформ, серед яких спробуємо виокремити принаймні чотири стильові рівні його прози, починаючи від 60-х років ХХ ст. і включно з першими роками Нового Тисячоліття. Це такі стильові рівні:

1) фольклорно-химерний (представлений романом-баладою «Дім на горі» (1983), що писався поміж роками 1966 і 1980);

2) містично-химерний (тексти, у яких провідними є сновізієнні мотиви з історичним підтекстом: це – «Птахи з невидимого острова», 1975; «Сповідь», 1970, 1985; «Мор», 1969, 1983 [27]);

3) химерно-історіософський (трилогія «Три листки за вікном» (1968 – 1981); збірка оповідань «У череві апокаліптичного звіра», 1995; повість «Око прірви», 1996; історичні повісті «Розсічене коло» (1996), «У пашу Дракона» (1993), «Біс плоті» (1997), «Закон зла (Загублена в часі)» (1999) [25]; «Срібне молоко», 2000 – 2001 [32]);

4) готично-притчевий (оповідання і повісті, які склали збірку «Сон сподіваної віри» (2007) [31], у яких також переважають онейричні мотиви, проте без візіонерських одкровень).

Ці стильові рівні, на основі яких Шевчукову творчість можна вписати у певний літературний контекст, не декларують жодної еволюції письменника, оскільки виникають не послідовно, а паралельно, часто накладаючись один на одного, або й взаємовиключаючи один одного, тому що вона виходить за рамки будь-якої школи чи течії (спокуса розглядати його твори лише за їхньою приналежністю до т. зв. житомирської прозової школи надто претензійна [24, с. 57]). На користь такої ускладненої еволюції письменника також може свідчити книжка вибраних з різних років оповідань та повістей, виданих у 2007 році під спільною назвою «Сон сподіваної віри», які об'єднуються не тільки за стильовим принципом (як готично-притчева проза), а й за місцем у творчості Шевчука (жодне з них, окрім «Жінки-змій», досі не публікувалося, більшість із них також доопрацьовувалися у процесі підготовки до друку, що дає підстави їх оцінювати і в контексті химерних шукань Шевчука-«шістдесятника», і водночас характеризувати їх постмодерну природу в рамках зацікавлень письменника готикою Нового Тисячоліття). В одному з інтерв'ю письменник якось зізнається Л. Таран про свій інтерес до готичної прози: «Потойбічне життя уявляю на рівні творчих фантазій /.../, тобто у формі *фантазійної естетичної гри* /курсив наш. – М. Б./, а не реальних пізнань. Вважаю, що це, загалом, сфера недоступна нашому пізнанню, отже, це яблуко з Дерева пізнання не треба зривати, а всі розмови на цю тему, за винятком фантазійної гри в мистецтві, маю за пустопорожні» [21, с. 7–8]. Зрозуміло, що ця

фантазійна гра в естетичному плані є дуже привабливою для автора, адже – даючи пояснення фольклорного і псевдофольклорного світу темних сил у творах Шевчука як звільнення української етнографії від історично зумовлених літературних стереотипів, принагідно зауважує М. Павлишин, – «надприродне та моторошне – це випробувані засоби для привертання й утримування уваги читача» [17, с. 148].

Отже, про належність В. Шевчука чи його виростання із традицій української химерної прози можна говорити лише з застереженням, тому що в рамках цієї традиції письменник перебуває хіба на першій стадії – «ранній» – розвитку «химерного» мислення: фольклорно-химерній. Інших етапів українська химерна проза не знала, оскільки «загинула», т. б. м., в зародку, викликавши замість сподіваного ефекту лише «алергію» на фольклор (напр., «Позичений чоловік» Є. Гуцала). Однак В. Шевчук пішов іншим шляхом: запозичуючи не фольклорні шаблони, а культивуючи жанрову фольклорну традицію, він відразу вийшов на той рівень, якого досягли тільки завдяки фольклорно-химерній стихії латиноамериканські письменники (на відміну від українських «химеристів»-шістдесятників), тому А. Берегуляк та Н. Євхан, як зазначалося вище, у цьому випадку мають певну слушність, назвавши його символіку «магічною», хоча навіть «магічний реалізм» у його латиноамериканському варіанті не знає тих видоформ, котрих зазнала Шевчукова «химерність» у всіх виявах фантазійної естетичної гри.

Таємниця письменника-житомирянина полягає у тому, що він для того, щоб ствердити однаковість справжнього призначення людини на землі на перший план вивів ординарного героя – героя передмістя та героя-інтелігента/книжника, «характер вельми споріднений з авторським» [10, с. 331], котрий в 90-і рр. набуває рис «мешканця світу, самотньої Вселенської Людини» [18, с. 56]. Універсалізація образів, виконаних на магічно-реалістичній канві, дає змогу письменникові створювати «картини», що поєднують барокові та постмодерні мазки, тобто його історіософське мислення гармонійно переплітається із постмодерним еротизмом; а традиційно фабульний хронотоп – із позасюжетними композиційними зміщеннями; психологічні художні деталі, уведені для поглиблення хронотопізму мислення – з архетипами позасвідомого та іншими міфологічними конструктами; і, зрештою, традиційні рецептивні формули, які використовувалися ще в давній українській літературі, ніяким чином не контрастують і не суперечать нововведеним апофатичним фігурам. Н. Беляєва виявляє постмодерністські риси історичної прози В. Шевчука внаслідок поєднання у його текстах (нео)барокових елементів та

модерністських комбінацій і трансформацій [2, с. 64], тобто письменник досягає виняткової ідеологічної свободи не через засвоєння «постмодерністських технік», а завдяки досконалому цитуванню та авторському всезнанню джерел української історії, що розчиняє історичну достовірність в емблематичності, тобто, як і в Х. Л. Боргеса, «цитатний діалог будується як дзеркальний лабіринт у сновидному саду» [2, с. 62]. У цьому контексті певну слухність має Р. Мовчан, котра ще в 1999 р. відзначила, що В. Шевчук «так само, як багато з-поміж молодих уже давно полюбляє гратися зі словом, назвою, терміном, цитатою, але, щоправда, ніколи не ставить це за самоціль. Бо слова його завжди наповнені глибоким, а не скороминущим змістом, йому є що сказати людям» [15, с. 3].

Збірка оповідань та повістей під назвою «Сон сподіваної віри» є прикладом одного з таких Шевчукових експериментів, пов'язаних із розщепленням «химерності» на готику і містику.

Містика у творах В. Шевчука не дорівнює готиці, а лише доповнює останню. Хоча містичне мислення і є самодостатнім для творення текстів, які вибудовуються на реалістичній основі за допомогою сновізієвих чи демонічних образів, більшість Шевчукових творів не культивують містичний жах тільки заради психосоматичного ефекту. Часто його тексти з реалістичною фабулою буквально пронизані мареннями героїв, що не дає змогу їм, однак, претендувати на роль містичних надгероїв (як у постмодерному тексті). Проникання у сновидну дійсність допомагає письменникові створювати глибинні еротообрази, які В. Даниленко називає «архетипом Аніми» [4, с. 21], що, зокрема, виявний у повістях «Жінка-змія», «Горбунка Зоя», «Чортиця», «Місяцева зозулька з Ластів'ячого гнізда», «Жінка в блакитному на сніговому тлі» тощо). При цьому письменник може опиратися на досвід релігії буддизму (модель реінкарнації у повісті «Жінка в блакитному на сніговому тлі») або творити ці образи на неоміфологічній основі (як у повісті «Жінка-змія») [26].

Готика В. Шевчука – це багаторівневий сон, у якому відсутня еротоманія, натомість з'являються ознаки притчі або параболи. Іншими словами кажучи, ті твори, які згідно з письменницькою самооцінкою не вписувалися у сновізієві або демонічно-еротичні моделі відкладалися набік і їх, зрештою, назбиралося стільки, що сам письменник мусів з ними дати якусь раду, аби вони склали якусь завершену парадигму, тому й подоопрацьовував ті, які до статусу «готично-причевих» не дотягували, зробивши центральним оповідання «Сон сподіваної віри», а відтак, і ключем до розуміння усієї добірки.

Усі повісті та оповідання цієї книги вибраного з недрукованого, крім «Жінки-змій», яка, на нашу думку, зараховано до розряду

готично-притчевої прози випадково, є своєрідною спробою зрілого В. Шевчука розмежувати у своїй творчості два рівні белетризування: контекстовий (коли історія є тлом, а сюжет творить «мисленне древо» автора, наприклад як у трилогії «Три листки за вікном») та підтекстовий, навіть частково надтекстовий (сюжет вибудовує власні рецептивні сподівання і горизонти неочікування читачів).

Характерною особливістю прози В. Шевчука загалом є його здатність як письменника з дворівневим типом мислення (історичним і водночас фабулярним) до хронотопізації мотивів, а, відтак, витворювання наскрізного мисленнєвого хронотопу. Адже сам В. Шевчук визначає критерій інтелектуальності для української літератури «мірою закладання у твір мислительної енергії» [5, с. 13]. В історіософських текстах таким мисленнєвим хронотопом слугує мотив «розсіченого кола». Принцип «розсіченого кола» ґрунтується на моральному кодексі барокової людини, однією з визначальних рис духовного життя якої є, за словами А. Макарова, «схильність до вагань між життєлюбством і аскетизмом» [14, с. 143], і полягає у тому, що добро підкоряється «закону зла», натомість зло не визнає добра як першооснови буття і скеровує людину як носія добротвірної стихії у творенні історії «у пащу дракона»:

«Чим довше живе людство, тим більше чорних та світлих янголів вони творять, і всі вони вічні, бо чиняться із душ, які ламаються в часі. А всі складають велетенське розсічене коло, яке разом сплітають, і коли воно замкнеться, тоді й настане кінець світу, чи апокаліпсис. Тобто по краях того незімкненого кола збирається з одного боку потуга темного, а з другого – світлого, які, з'єднавшись, самозруйнуються» [25, с. 32].

Несподівані варіанти цього «розсіченого кола» як *лабіринту свідомості* Шевчук пропонує у своїх готично-притчевих оповіданнях «Сон сподіваної віри» та «Павло-диякон». У першому творі, побудованому на осмисленні життя духовних постатей епохи Бароко Стефана Яворського та Дмитра Туптала, автор пропонує читачеві «дослідити» свідомість рязанського та муромського митрополита в одну з ночей, в яку він повинен пізнати образ свого життя: «Це була ніч ночей. У кожній людини така буває тільки одна, в яку стягуються, ніби в щільний, туго скручений клубок, нитки життя» [31, с. 284] «Розсічене коло» як «туго скручений клубок» виявляє свою природу, власне, крізь призму свідомості барокової людини, котра не мислить себе поза світом видимих книг, своєї бібліотеки: стоячи на порозі смерті, їй доводиться робити вибір – у ніч ночей, коли довідується про таємницю потойбічного життя (це й означає «розсікти» коло навпіл), –

вибираючи між земним розумом та небесною мудрістю, книжністю вченого та простотою мудреця. У творі «Павло-диякон» заголовковий образ і є, власне, тією подобою мудрої простоти, яку барокова людина повинна пізнати сама в собі. Цей текст є фактично версією сковородинської філософії самопізнання (на прикладі історії молодого Дмитра Туптала): людина, зокрема й духовна, перебуває у стані «розсіченого кола», що його можна виявити лише у підсвідомості, тобто у снах. Мораль цієї притчі цілком барокова: коли тебе вивищують у чомусь, то, знай, якась частина у тобі все одно залишиться приниженою, упослідженою, котру й уособлює вигаданий химерами образ «Павла-диякона», що надає відчуттю переможця над собою солодкого і водночас гіркого присмаку [31, с. 414].

Готично-притчева проза В. Шевчука неоднорідна за своїм образно-стилевим наповненням, на що вплинули особливості його творчої еволюції. Опираючись на сюжетотвірні чинники прози Шевчука, корпус його притчево-готичних оповідань та повістей (під спільною назвою «Сон сподіваної віри») за їхніми стильовими ознаками можна поділити в межах етапно-хронологічного розвитку письменницької манери на такі чотири підвиди:

1) оповідання та повісті з реально-побутовим сюжетом і притчевим підтекстом, написані переважно у 60-ті роки (це – оповідання «Дзеркало», «Вони завжди були разом», «Хмари», «Сутінки», «Хованець», повість в оповідках «Вулиця (Житомирські оповіді під сурдинку довгого дощу)»; виняток – «Я дуже хочу подивитись», яке за стильовими ознаками наближається до оповідань 70-х років;

2) оповідання 70-х років, що мають притчевий сюжет, ґрунтований на реально-побутовому підтексті («Сивий», «Зелений тесля»); виняток із цієї групи становить оповідання «Під синичий подзвін», яке виконано у стильовій манері, виробленій у 60-ті рр.;

3) оповідання, написані на початку 80-х років («Поглинач запахів», «Смуга нещастя»), що є текстами з реально-побутовим сюжетом без притчового підтексту, але з готично несподіваним закінченням;

4) оповідання, написані, з одного боку, під впливом барокової стильової манери мислення письменника з характерними цьому напрямку літератури історіософськими візіями, притаманної йому в 90-ті та на початку 2000-х років («Сон сподіваної віри», «Павло-диякон»), а з іншого – на основі автопсихоаналітичних спостережень з тонким еротичним підтекстом та нахилами до містифікації (очевидно, з цією метою автор і передруковує у корпусі готично-притчевої прози своє оповідання «Жінка-змія», що мовби слугує коментарем до його нового тексту «Хтось із

дитинства», в якому в авторському претексті подано для читача декілька містифікаційних ключів: оповідач розщеплюється на два «я» – біографічного автора та його приятеля, у достовірному існуванні котрого читачу пропонується переконатись, перечитавши попередні твори, тобто повість «Двоє на березі», зокрема її другу частину «Оказіі не на щодень», та згадувану вже «Жінку-змію», що видавалася у 1998 р. як еротичний твір у контексті Шевчукових повістей «Горбунка Зоя» і «Жінка в блакитному на сніговому тлі»).

Серед масиву однорідної готично-притчевої прози виокремлюються два особливо прикметних і за своїми формозмістовими якостями, і за способом їхнього творення: це – цикл оповідань «Вулиця (Житомирські оповіді під сурдинку довгого дощу)» та повість «Двері навстіж», якій автор сам дав жанрове окреслення – «іронічно-готична».

Цикл оповідок «Вулиця (Житомирські оповіді під сурдинку довгого дощу)» лежить на межі двох стильових періодів письменника, оскільки твір написав у 1965–67 рр., а доопрацював у 1994 р., тому у ньому й відбито ознаки тексту з реально-побутовим сюжетом і притчовим підтекстом, ускладнених історіософськими візіями. «Двері навстіж» – повість, написана у 1999 р., є винятком не лише зі стильової парадигми цього періоду творчості, оскільки не відзначається ані бароковою історіософічністю, ні автопсихоаналітичним еротизмом, а й загалом є нетиповою для ідіостилю В. Шевчука. Цю її винятковість, очевидно, подивляв і сам письменник, що і стало причиною появи такого химерного підзаголовка, яким він мовби хотів увиразнити власний жанрово-стильовий експеримент, що полягає у тому, що в цій повісті автор накладає один на одного її жанрове визначення та всі стильові ознаки своїх попередніх творчих етапів. Адже у жанровій парадигмі повісті «Двері навстіж» поєднано на перший погляд несумісні стильові виміри: іронічний (тобто несерйозний) та готичний (тобто серйозний), тобто своєрідна, за словами П. Майдаченка, «іроїкомічність» [13, с. 13]. Таким чином В. Шевчук витворює своєрідний різновид трагікомедії, який, проте, не зчеплює (як у відповідному драматичному жанрі), а, навпаки, розщеплює (розриває) взаємопротилежні стильові доміанти, надаючи ефекту компенсування одного іншим. Скажімо, цвинтарна топіка з первісно готичним значенням у Шевчуковій повісті слугує засобом іронії над психологічними станами героїв (Валентин Заклунний і Валентина Заклунна як подружжя), котрі наближаються до межової ситуації жаху, але водночас і відштовхуються на цій межі, як тільки потрапляють у прихований за авторським антуражем підтекст. Так, у четвертому розділі описується дивна любов Валентина Заклунного, поета і співака до

цвинтаря у старій частині міста, яка переросла у не менш дивне його містичне спілкування з «душами із вічності». Містичність цього «спілкування» полягала у тому, що дивне подружжя поета з учителькою, котрі хизувалися у молодості своїми однозвучними іменами, відчуває однаково цвинтарні процеси і явища, але відчуває так, ніби вони виходять не із зовнішнього простору, а з їхнього власного ества. Варто зазначити, що не дуже чисельному за кількістю населення одному провінційному містечкові, в якому описуються іронічно-трагічні події цієї повісті, автор недаремно надає своєрідний привілей розпоряджатися двома місцевими цвинтарями: новим, діючим, захованим «за містом між лісом, який урочисто був названий у тоталітарні часи “Дружба народів”», і старим, недіючим, що «розташовувався посеред міста, як його історична реліквія» [31, с. 331]. Отже, Валентин Заклунний, перебуваючи на старому цвинтарі, де нібито займався краєзнавчими дослідженнями, а насправді влаштував потаємні літературні вечори з ексцентричними поетесами, одного разу досить виразно відчув «дихання» цвинтаря, яке у містичний спосіб, ніби в паралельному світі, у той самий час (вже в наступному розділі) у час похорону директора школи, котрий загинув під час статевого акту прямо-таки на своїй коханці (нею була, власне, Валентина Заклунна), передалося і його дружині:

Прор.: у розділі 4-ому: «І пройшов цвинтарем який особливий вітер, ніби натикано в нього гострих голок, і зарипів на близькому пам'ятнику давнеколишній залізний вінок, а по тому вітер знягла пропав і глуха тиша зависла зусібіч. “Дякую, душі із вічності! – патетично сказав співак, поет і краєзнавець Валентин Заклунний. – Тепер мені легше!”» [31, с. 335]; *у розділі 5-ому:* «На покійного директора школи /Валентина Заклунна/ намагалася не дивитися, бо коли це пару разів мимохить сталося, відчула дивне обважніння в усьому тілі, ніби в тіло її вникав особливий вітер, в якого натикано гострих голок, і невідь-чому чула, як треться об кам'яного обеліска залізний вінок» [31, с. 336)].

Ця інтуїтивна сцена, утім, не викликає ані містичного жаху (як на це сподівається автор), ні іронічного співчуття (як на це очікує підготовлений попередніми іронічними опусами читач), адже такі сцени співвідчування згодом повторюватимуться з хронографічною точністю з розділу у розділ (коли він співає на сцені – вона зраджує його), мовби для того, щоб «навернути» подружжя, яке живе нарізно у власній квартирі. Отже, каркас цієї повісті становить іронія, особливості якої виявляються через її ж нейтралізацію, що свого часу у рецензії на збірку оповідань «У череві апокаліптичного звіра» завважив С. Яковенко: «іронія у Шевчука працює на сумнів, художня переконливість віддзеркалює її і

змушує читача ставитися іронічно до самої іронії» [33, с. 84].

Окреслені вище чотири підвиди Шевчукової готично-притчевої прози між собою розрізняються ще й за іншим, суттєвішим, ніж хронологічний чи власне стильовий критерій, а саме – за способом представлення мисленнево значущих формул, найвиразнішою з яких є та, що чуттєво-інтелектуальній формі імітує модель (чи макет) лабіринту як найпродуктивніша образно-стильова доміанта цих текстів. На думку Л. Тарнашинської, це «той пласт барокової поетики, розкопуваний письменником углуб і вшир», що, «з одного боку, розширює його творчі можливості, а з другого – дещо уодноманітнює стиль, призводячи до певної “впізнаваності” колізій та характерів» [23, с. 505]. Саме ця «впізнаваність» стає продуктивною рушійною силою інтертекстуальних (архітекстуальних, метатекстуальних) інтенцій автора, котрі у літературознавчому дискурсі підлягають тією чи тією мірою розкодовуванню (Н. Беляєва [2], І. Приліпко [19]). Утім, інтертекст Шевчукової прози як видимий лабіринт мовби покриває внутрішньопросторовий, інтенціональний, на основі якого можна говорити про своєрідну *імітацію простору* у його текстах.

Імітація простору є для Шевчукових текстів однією з її найприкметніших властивостей. В оповіданнях 60-х рр. на основі реалістичних сюжетів, які вписуються, здебільшого, у межі одного-двох днів з життя персонажів, письменник творить ілюзію їх розтягненості у часі (наприклад, події оповідання «Вони завжди були разом» займають дві доби, «Хмари» – півтора дня, «Сутінки» – один вечір, «Хованець» – одну ніч).

Лабіринт постає у творах письменника як внутрішньопсихологічна пауза, спричинена окремими зовнішніми обставинами невидимими екзистенційними чинниками, що є невід'ємними супутниками таких станів людини, як хвороба, біль, страх, жах смерті і, зрештою, сама смерть. Так, уже в оповіданні «Дзеркало» (з присвятою Євгену Концевичу – дослідникові, який вважає, що володіє «таємною зброєю» [8, с. 374] для викриття творчої «потаємної комори вражень» [11, с. 69]) автор моделює ситуацію хвороби, але не як перехідного типового стану, а як безворотньої, безмістовної і навіть дещо парадоксальної ситуації, яка протистоїть і виходить за рамки здорового глузду; це хвороба, яка заперечує саме життя, існування як таке, одним із її варіантів є зокрема інвалідність. Для героя, котрий під впливом певних несприятливих зовнішніх обставин (ці обставини автор опускає як несуттєві і дає змогу читачеві самому домислити їх) раптово втратив здатність ходити – одну із тих життєво важливих функцій, що відповідають за гармонію людини зі світом і забезпечують їй певні гарантії, як вона сама думає (хоча які можуть бути гарантії у

світі випадковостей!), щодо її дальшого існування. Недаремно протиставлення «світ / лабіринт», що має барокову природу, набуває іншої якості – «світ / дзеркало». Хвороба замикає героя у чотирьох стінах (ліжко стоїть навпроти дзеркала), і світ поза ними для нього стає лабіринтом, хоча у своїх спогадах, коли він «ганяв голуби, лазив у чужі сади по яблука та груші» [31, с. 7] (тобто використовував ноги у своїй природній функції), герой бачить світ по-іншому: «світ – не лабіринт, а чиста несписана, вирвана зі шкільного зошита сторінка» [31, с. 7].

В оповіданні про двох дідів, що товаришують з самого дитинства, Степана і Григорія «Вони завжди були разом» модель лабіринту накреслює саме життя, що накреслює собою своєрідний *лабіринт гри*, входи і виходи з якого збігаються з виграшем – програшем у гри в шахи:

«...вони сідають, розкладають шахівницю, розставляють фігури й починають неквапливо гру. І їм обом здається, що та гра – це і є їхні стосунки впродовж довгих років від часу, коли носили штани з шлейками, дотепер, коли вони ніби підвішені під цим небом і на цій скелі на невидимих поворозах. Грають завзято й самозаглиблено, і кожен бажає виграти, бо в них є таємна домова: той, котрий виграє – в цьому світі залишиться, а другий – піде» [31, с. 21].

Гра як жартівлива угода стає серйозністю, коли набуває сакрального виміру (лабіринт-шахівниця становить давній міфічний код [2, с. 61]; історія двох дідів нагадує «близнюків» міф про Кастора і Полукса, або ж *Lelum-Polelum*), крізь призму якого життя Григорію асоціюється з водою, що закінчується кладкою через річку, яку запрошує перейти Невідома Жінка (Смертельна Тінь) [31, с. 22], а безвихідь-програш із блуканням у лабіринті (Степан боїться смерті, що переслідує його у снах як подоба Війни, через що йому ніяк не вдається у власних сновидіннях прочитати просте слово «НЄМАЄ» [31, с. 19]). Таким чином, лабіринт набуває архетипної форми – Жінки-Аніми, котра у творчості Шевчука володіє магнетичними здібностями («Жінка-змія»), особливою над сексуальністю («Горбунка Зоя») чи здатністю до реінкарнації («Жінка в блакитному на сніговому тлі») [26].

Інші оповідання В. Шевчука з реалістичним сюжетом свій притчевий підтекст розкривають саме через алегоричну альтернативу виходу з лабіринту буденності, циклічності життя: «хмари» – символічна назва, що викликає асоціації зі стіною лабіринту, тобто, власне, їхнє снування у видимому просторі, з якого автор пропонує досить-таки несподівану альтернативу виходу – у зло (зустріч з Чортом) [31, с. 43], хоча й логічно обумовлену, враховуючи час написання (1963 р.), тому алегоричність соціально-історичного підтексту тут збігається з

емблематичністю готичного сюжету. Недаремно в оповіданні «Сутінки» дія відбувається саме у новорічну ніч, адже Новий рік – це завжди межа, завершення певного циклу, а, отже, вказує на певний стрибок часу й інстинктивно вимагає від людини шукати виходу – способів перейти межу, тобто змінити цикл попереднього життя. Шевчук і тут вдається до алегоричної емблематичності і завершує цю *ніч межі* «холодним жахом», що «облив Ользі серце, і вона закоцюбла в холодному ліжку, відчуваючи, як на спині дубне шкіра» [31, с. 53], – на перший погляд, нічого неймовірного – «здалося, що за вікном хтось ходить: у глухій і глибокій тиші виразно чулося: “Рип! Рип!”» [31, с. 53], але автор у буквальному і готичному сенсі залишає цей звук без відповіді, і читач, котрий знає історію Ольги, що несподівано втратила чоловіка, смерть якого автор від нього утаємничує, очевидно, власне, для того, щоб він міг відчути разом із героїнею її «холодний жах» і незбагненність того, що приходить з іншого (містичного) простору та іншого (межового) часу. Саме *те*, що приходить з іншого (готично-містичного) часу-простору, і стало предметом письменницької уяви в оповіданні з міфологем ним заголовком «Хованець». Сон жінки, у якої померла дитина, нагадує суцільний містичний лабіринт, що переплутує реальне з химерним, міфічним, а вихід з нього автор пропонує доволі простий – він нагадує гру у піжмурки, що має катарсисний ефект, звільняючи душу людини з химерного багаточіття сну і його пасток. До цієї категорії долучається також й оповідання «Під синичий подзвін» (1978), у якому вихід уже знайдено і цілком реальний (пластична операція на обличчі), а його наслідки і є тими символічними лабіринтами (пастками) думок, завдяки яким людина сама перетворює своє життя на суцільну химерну гру (в оповіданні – такою грою є переїзд на іншу квартиру як умова зміни правил життя згідно з принципом: нова зовнішність – нове місце існування).

Ключем до розуміння природи химерного у Шевчукових фантастично-реалістичних оповіданнях може слугувати притча «Я дуже хочу подивитись», що зображає людину в могилі; вихід з цього лабіринту могили – вирости травою. Звертаючись до досвіду Густава Мухіна («Білий корал») на цю тему, винесеного у рамки епіграфа, Шевчук наслідує псалмоспівця, щоб передати безмовний голос мертвого з-під землі. Ця стилізація дещо нагадує філософію «Я (Романтики)» М. Хвильового, особливо в *погляді* мертвого героя, котрий вбирає у себе *погляди* своїх мертвих співспочивальників:

«Ми дивимось: гімназистик, мати і я. Біля нас лежать мільйони: розстріляних, спалених, замучених, просто вмерлих. Ми пробиваємо поглядами землю, поглядами – це значить травою і

квітами. Ми запитуємо про те, що нас цікавить у вітра, хмар, навіть у тих білих з чорними шапками грибів, котрі вряди-годи виростають на землі. Ми запитуємо, але не дістаємо відповіді, бо вітер на те і вітер, щоб колошкати наші душі, а не пояснювати нам незрозуміле» [31, с. 30].

Про оповідання з притчевим сюжетом 70-х років («Сивий», «Зелений тесля»), що є наслідком цілком реальних інтенцій – «побачити людину і захотіти зійтися з нею», «обійняти світ і з усіма бути на “ти”» [31, с. 165], можна зробити висновок на підставі власних Шевчукових свідчень у його автобіографічному нарисі «Сад житейських думок, трудів та почуттів»:

«Загалом же заняття мої нагадують притчу Г. Сковороди про пустельника і птаха. Пустельник приходив у сад і ловив птаха. Але зловити його не може. Зрештою, коли б він його зловив, то вже нічого було б приходити в той сад. Сад житейський, сад думок і почуттів» [29, с. 467].

Якщо «Зелений тесля» – це суцільна алегорія (чи, пак, «примха» [31, с. 176]) на життя і творчість письменника Юрія-Осипа Федьковича, то «Сивий» – історія про дивного дідка з білою борідкою і воронячим крилом-парасолею, що знайшов свій скарб («стелажі, повні перестарілих чорних книжок» [31, с. 168], які залишила у «спадок» вчителька географії), який інші називають «двома пудами молі» [31, с. 174], – є прямою ілюстрацією сквородинської притчі про пустельника («сивого») і птаха (юнака, в якому «живе цікавість до людей» [31, с. 165] – власне, оповідача цієї притчі).

Тексти без притчового підтексту «Поглинач запахів», «Смуга нещастя» компенсують брак алегоричності своїми готично-несподіваними кінцівками. Дивна хвороба Віталія Довгалюка, котрий вважає себе надзвичайною людиною, що «забирає» приємні запахи від речей, закінчується професійним жартом друга-психотерапевта, який сказав неправду своєму пацієнтові лише для того, аби той заспокоївся у своїй інакшості (волошки *справді* не пахли, але лікар «поблажливо всміхнувся» і сказав йому, що він «непомильно відчув» їхній запах [31, с. 243]). Підміна справжності несправжнім лежить також в основі цілком життєподібної історії з героєм оповідання «Смуга нещастя» (у нього виявився нещасливий день: йому нічого не вдається), що закінчується готично-фантастичним вильотом ліфта з багатоповерхового будинку, що фактично мало б означати смерть (у межах життєподібності), але, зважаючи на химерність такого «випадку» практично не означає нічого і залишає читача на роздоріжжі *між* притчею та готикою (як між Сциллою та Харибдою).

Зрештою, це роздоріжжя *між* притчею та готикою може

пояснити тільки сам автор. В. Шевчук – письменник, котрий часто у пресі вдається до коментування власної творчості, – на думку Р. Харчук, це свідчить не стільки про «педантизм автора, який прагне залишити точний автокоментар, а й про його намагання вплинути на реценцію своєї творчості» [24, с. 55]. І справді, такі коментарі стають у нагоді для підкріплення рецептивних сподівань, а в нашому випадку є цінними знахідками, за якими можна якнайкраще зрозуміти Шевчукове ставлення до таких фундаментальних понять, як «готика», «притчевість», «містика», «хімерність» тощо. В. Шевчук завжди «писати намагається так, щоб не потрапити в моду» [28, с. 7], при чому писати «для певної категорії читачів, для тих, хто сприймає /його/ як когось близького» [18, с. 57], ідеально володіє бароковим топосом скромності, аж до віртуозності не втомлюючись повторювати у різні роки:

«Не можу, та й не вмію бути популярним... пишу закладно, важко, очевидно, так само й читаюся» (1991) [11, с. 79]; «Я – типовий зразок маргінального письменника, тобто для вузького читача й обмеженої аудиторії. І через це, закономірно, жодного успіху не маю та й не шукаю, але те, що в мене неширокий читач таки є, дає мені сатисфакцію, що праця не марна. І не більше. Серйозний письменник не може бути популярним»; «Мої книжки, з одного боку, посилаються до незнаного, невідомого брата мого під сонцем, з яким можу мати духовну спорідненість через недотикальний контакт, але нам немає жодної потреби входити в життєвський контакт. Тому мої книжки – це розмова зі самим собою про людей і їхній світ, а чи з'явиться духовний їхній споживач – це річ, од мене незалежна. Є він – то є, нема – то й немає. Це об'єктивний процес» (2005) [30].

Отже, готика є для Шевчука ознакою серйозності, а містика, притчі, візії, химери – маргінальності, обмеженості, а загалом «немодного» письма, якого вистачає тільки на таку читацьку публіку, котра вміє за всім цим, тобто «інтелектуальним, книжним нарративом», побачити і зрозуміти «найістотніші, проблеми сучасності (істинності віри, цензури, гри), подані в історичному дискурсі або переодягнені в історичні шати» [24, с. 64], а те, що така публіка часто виявляється масовою і масово популяризує таку творчість, винен, звісно, сам письменник, котрому аж до автоматизму хочеться відшліфувати ті ідеї, які і становлять образно-стильові та жанрові доміанти його текстів.

1. Берегуляк А. Магічний реалізм та літературний міф – зцілення чи панацея у постколоніальному контексті? («Дім духів» Ісабель Альенде та «Дім на горі» Валерія Шевчука) / Анна Берегуляк // Сучасність. – 1993. – № 3. – С. 67 – 75.
2. Беляєва Н. Історична проза Валерія Шевчука в інтертекстуальному аспекті / Ніна Беляєва // Слово і час. – 2001. – № 4. – С. 58 – 64.
3. Бледних Т. Історія в прозі Валерія Шевчука / Тетяна Бледних // Слово і час. – 1993. – № 4. – С. 52 – 57.
4. Даниленко В. У пошуках демонічної жінки (архетип Аніми в пізніх повістях В. Шевчука) / Володимир Даниленко // Слово і час. – 2000. – № 2. – С. 21 – 24.
5. Європеєць з українським характером, або чи інтелектуальна поезія Т. Шевченка? Розмова з Валерієм Шевчуком // Голос України. – 1988. – 15 травня. – С.13.
6. Євхан Н. Фольклорно-міфологічні моделі у прозі Валерія Шевчука (типологічний аспект) / Наталя Євхан // Слово і час. – 2003. – № 5. – С. 70 – 76.
7. Жулинський М. ...І сповіщає нам голос трави / Микола Жулинський // Шевчук В. Дім на горі: Роман-балада / Валерій Шевчук. – К., 1983. – С. 468 – 486.
8. Концевич Є. Таємна зброя Валерія Шевчука / Євген Концевич // Україна: Наука і культура. – К., 1991. – Вип. 25. – С. 371 – 374.
9. Корогодський Р. Біля вічної ріки, або В пошуках внутрішньої людини / Роман Корогодський // Дзвін. – 1996. – № 3. – С. 135 – 154.
10. Кравченко А. Валерій Шевчук // Історія української літератури ХХ ст.: У 2 кн. – Кн. 2. / За ред. В.Г.Дончика. – К., 1998. – С.330 – 333.
11. «Ліпше бути ніким, ніж рабом»: Розмова з Валерієм Шевчуком // Дніпро. – 1991. – № 10. – С. 69 – 79.
12. Майдаченко П. «Дім на горі» Валерія Шевчука // Майдаченко П. Комічне в сучасній українській прозі / Петро Майдаченко. – К., 1991. – С. 141 – 185.
13. Майдаченко П. Проза Валерія Шевчука: поетика умовності / Петро Майдаченко // Радянське літературознавство. – 1988. – № 2. – С. 13 – 22.
14. Макаров А. Людина Бароко / Анатолій Макаров // Сучасність. – 1993. – № 7. – С. 140 – 149.
15. Мовчан Р. Той, який несе світло: Роздуми з нагоди 60-ліття Валерія Шевчука / Раїса Мовчан // Літературна Україна. – 1999. – 2 вересня. – С. 3.

16. Павлишин М. «Дім на горі» Валерія Шевчука // Павлишин М. Канон та іконостас / Марко Павлишин. – К.: Час, 1997. – С. 98 – 112.
17. Павлишин М. Міфологічне, релігійне та філософське у прозі Валерія Шевчука // Павлишин М. Канон та іконостас / Марко Павлишин. – К.: Час, 1997. – С. 143 – 156.
18. Пивоварська А. Дім на горі: Розмова з Валерієм Шевчуком / Агнешка Пивоварська [Переклад з пол. Н. Білоцерківець] // Сучасність. – 1992. – № 3. – С. 54 – 59.
19. Приліпко І. Ремінісценції та алюзії у творах Валерія Шевчука / Ірина Приліпко // Слово і час. – 2009. – № 7. – С. 33 – 37.
20. Рябчук М. Поле пристрастей людських (Штрихи до портрета Шевчука) / Микола Рябчук // Українська мова і література в школі. – 1984. – № 6. – С. 27 – 33.
21. Таран Л. «Роззирнімося навколо і полюбімо цей світ»: Розмова з Валерієм Шевчуком / Людмила Таран // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – № 165. – С. 3 – 19.
22. Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука: постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури / Людмила Тарнашинська. – К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 2001.
23. Тарнашинська Л. Шевчук, ще раз Шевчук, і знову Шевчук..., або Ще один кросворд із колапсодом (спроба іронічно-неіронічного прочитання навздогін монографічному дослідженню (роман «Срібне молоко»)) // Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології / Людмила Тарнашинська – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – С. 502 – 507.
24. Харчук Р. Творчість Валерія Шевчука 90-х років ХХ ст.: між модернізмом і неопозитивізмом / Р. Б. Харчук // Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навч. посіб. – К.: ВЦ “Академія”, 2008. – С. 52 – 68.
25. Шевчук В. Біс плоті: Історичні повісті. / Валерій Шевчук. – К.: Твім інтер, 1999.
26. Шевчук В. Жінка-змія. / Валерій Шевчук. – Львів, 1998.
27. Шевчук В. Мор: Фантастичні повісті / Валерій Шевчук. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2004.
28. Шевчук В. Про сучасну вітчизняну літературу без фуршету (Орфеї і Корифеї) / Валерій Шевчук // Голос України. – 2000. – 14 грудня. – С. 7.
29. Шевчук В. Сад життєвських думок, трудів та почуттів / Валерій Шевчук // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 кн. – Кн. 3. – К., 1994. – С. 451-468.

30. Шевчук В. Серйозний письменник не може бути популярним [Розмовляла Ольга Яценко] // www.gazeta.lviv.ua/articles/2005/04/07/4188

31. Шевчук В. Сон сподіваної віри: готично-притчева проза. / Валерій Шевчук. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2007.

32. Шевчук В. Срібне молоко. Роман / Валерій Шевчук. – Львів: Кальварія; Київ: Книжник, 2002.

33. Яковенко С. «І спокою не знає ніхто» / Сергій Яковенко // Слово і час. – 1997. – № 3. – С. 83 – 84. – [Рец. на кн.: Шевчук В. У череві апокаліптичного звіра. – К.: Укр. письменник, 1995].