

АПОКАЛІПТИЧНИЙ ЗВІР ІЗ СЕРЕДИНИ

Поетика збірки «У череві апокаліптичного звіра»

Валентина САЄНКО, канд. філолог. наук, м. Одеса

Парадоксально, але Валерій Шевчук написав більше, ніж написали про нього (маємо на увазі й академічні інститути, й університети, і вузи загалом, і численний цех критиків, що спеціалізується на осмисленні поточного літературного процесу). А тим часом серед українських письменників-неомодерністів радянського і пострадянського періоду важко знайти більш плідного прозаїка, культуролога, історіософа, автора романів та повістей, новел і притч, літературно-критичних статей і серйозних культурологічних розвідок. Він лауреат Шевченківської премії, премії фундації Антоновичів (США) та ім. Івана Огієнка. Однак це лише розрізнені і скупи відомості, що позначають контури його творчості та горизонти інтелектуальної праці.

Твори письменника завжди привертали увагу, це й зумовило такі чималі кількості рецензій та літературно-критичних праць про них. Це і М.Рябчук [3, 176—179], і Л.Тарнашинська [Див. 32, 33, 34], М.Павлишин [25, 26], Р.Корогодський [15, 135—153], Л.Залеська-Онишкевич [12, 93—96], а також Ю.Бадзьо [12, 139—148], В.Панченко [27, 180—183], Н.Фенько [37, 203—204], П.Майдаченко [21, 13—20], О.Онишко [24, 197—200], К.Родик [29], В.Соболь [31] та інші. Оглядом творчості письменника висвітлює Василь Фашенко [36, 211], його ім'я згадується майже в усіх публікаціях, присвячених літературному процесу другої половини ХХ ст. М.Жулинський, який є автором передмов до багатьох видань, присвятив письменникові цілий розділ свого літературно-критичного есе [11, 224—253].

Проникнути в художню своєрідність збірки «У череві апокаліптичного звіра» (1995), дослідити провідні компоненти її поетики, які вияскравлюють не лише мистецькі надбання сучасного майстра слова, але й процеси духовного оновлення в літературі, що постають як інтерпретація межі вітального і духовного начал у людині у зламні періоди, — таке завдання нашого дослідження. На сьогодні лише одна рецензія присвячена цій збірці. Так, Світлана Яковенко вбачає специфіку книжки в реалізації постмодерної та постколоніальної стратегії історизму й окреслює ідейно-естетичну опозицію ключових образів — апокаліптичного звіра та дерева пам'яті [47, 83—84].



Хоча наше дослідження не претендує на всеохопний аналіз усіх компонентів поетики збірки В.Шевчука, цілком умотивованим є вивчення таких аспектів, як композиція, атрибутивність готичних елементів збірки, а також колористична палітра та її роль у художній системі твору, що дають змогу дослідити головні акценти літературно-філософського дискурсу прозаїка.

Композиція збірки

Не дивує, що останнім часом усе частіше у художніх творах і на сторінках періодичних видань використовують тему апокаліпсису. Адже у зламні періоди історії та на межі століть у філософії життя і психіці людей з'являється навіязливе передчуття чогось невідомого, а тому фатального. Загострюється увага на Святому Письмі та найтаємничішому розділі Нового Заповіту — «Одкровенні Івана Богослова».

Шановний Читачу, не забудь завчасно передплатити нашу газету («хто любить, той не забуває...»)

Розуміння проблеми розчакнутого світу висловлює і Валерій Шевчук у збірці «У череві апокаліптичного звіра». І книжка ця не данина моді, бо митець давно трактує екзистенційні проблеми, літературно осмислюючи буття нації крізь призму історичних ремінісценцій. Збірка «У череві апокаліптичного звіра» — реалізація частини величезного задуму (що з'явився ще у 80-ті роки), — «створити цикл історичних повістей (та романів), в яких мені хочеться простежити історію людської душі продовж усієї історії мого народу. Я не знаю, чи вдасться мені заповнити всі ланки за ці тисячу років (я пишу оцю велетенську книгу поступово, не кваплячись, можливо, писатиму її все життя)» [32, 288]. Першою книжкою цього циклу був роман «На полі смиренному» (1983), що змальовує час найвищого розквіту київського періоду нашої історії (XII ст.). До цього історичного циклу належать «Місячний біль», «Мор», «Птахи з невидимого острова», «Сповідь», а також твори «Ілля Турчинівський», «Петро утеклий» та «Ліс людей, або «Чорна книга» Кіріяка Сатановського», котрі складають романний триптих «Три листки за вікном»...

Отже, збірку «У череві апокаліптичного звіра» доцільно було б розглядати як цикл у циклі. Зовнішня конструкція книжки містить видові ознаки «збірки» (спільна тематика та хронологічний принцип розташування елементів) [20, 287], а на них нашаровуються ознаки «циклу» (свідоме об'єднання автором елементів у єдине естетичне ціле; складні діалектичні стосунки між частинами та цілим; кожен твір може існувати окремо, але в сукупності набуває найвищої естетичної вартості) [16, 398—399]. Таку структурну особливість можна пояснити тим, що генетично збірка може передувати циклу.

Цікаво, що три центральні твори збірки раніше вже друкувалися у різних періодичних виданнях. Це «Місія» (1988), «Останній день» (1992) та «Початок жаху» (1993). Інші чотири твори були написані, напевне, пізніше, спеціально для цього циклу, та утворюють обрамлення центральної частини.

Кульмінаційна точка збірки двовершинна: твір, що дав назву всьому зібранню текстів, «У череві апокаліптичного звіра», та ще один — «Диявол, який є (Сота відьма)». Щільне членування текстів зумовлене фрагментарною композицією, що базується на принципі монтажу: з окремих сюжетних блоків, епізодів, сцен вимальовується загальна концепція дійсності, змодельована уявою автора.

Їх центром є образ апокаліптичного звіра, що модифікується та варіюється: «апокаліптичний звір це те, що з'їдає тебе і робить нависним. Отже, робить тебе хворим у душі» [42, 7]; «апокаліптичний звір — це тьма, що гнітить душу» [42, 10]; «Тьма ота всюди-суша і вічна, — вона перебуває не в одному часі, а в часах. Вона не закінчується з одним поколінням, а

вона — в поколіннях. Вона — як росток у зерні, бо і у зерні існує два ростки: один, зелений, для життя, другий, чорний, для гниття» [42, 38].

Композиція збірки зводить до купи і розставляє акценти, котрі утворюють широкоформатну картину світу і людських змагань та долі, увиразнюють екзистенційні вартості, без яких життя стає безрадісним. Ось один приклад: «Адже, коли закривавлено світ, хіба можуть бути не закривавлені думки й серце? ... Бо хто хворий, часто передає хвороби іншим людям, відтак хвороба блукає землею, як чорний віл. Хвороба тіла чи духу, а буває, що хворобою стають заражені всі люди, — отоді демон печалі сміється. Радісно ошкіряє темні зуби, й очі його палахкотять. Ні, він повинен збунтуватися проти себе й проти того темного демона» [42, 183].

Не раз Шевчук звертається до християнських засад, хоча присутність біблійних образів та понять безпосередньо не співвідноситься з релігійними почуттями самого автора. Адже він нерідко критикує християнство.

Ще один наскрізний елемент — мотив надприродного. Поетичній вдачі Валерія Шевчука властиве фантазмагоричне зміщення реального в бік умовного [21, 13]. У деяких творах, представлених у збірці, дія

відбувається в ірреальному світі, задзеркаллі людської душі, де розгортається боротьба добра і зла.

Крім просторової, Шевчукова проза характеризується ще й часовою зміщеністю, причому частотність зміни хронологічних рамок, навіть у межах одного розділу, вельми значна. Так, у творі «Початок жаху» протягом дії, що розгортається в першому розділі, часові площини змінюються п'ять разів. Твір побудований у формі записок, розповідь ведеться від імені оповідача, який по-своєму сприймає зображувані події.

Художнє поле циклу тримається на спільному ідейному стрижні твору — «світ представляє собою черво апокаліптичного звіра». Думка, винесена в заголовок, об'єднує всі компоненти книжки. Заголовок твору як першоеlement композиції є не лише її лаконічно вираженою ідеєю збірки про різні варіанти поведінки людини на межі життя і смерті, в умовах вибору між добром і злом — у череві апокаліптичного звіра, — але й семантично різноманітним образом-символом, партитурою, за якою виконується вся поліфонічна симфонія, складена з різних мелодій окремих творів.

Важливу композиційну функцію в одиницях циклу відіграє художня деталь, яка чи не в кожній складовій частині циклу трансформується в наскрізний мотив, навколо якого розгортається сюжет.

В оповіданні «Диявол, який є» таким організуючим елементом є портрет, очі героїв, які найчастіше називаються «оченятами». Якщо очі — дзеркало душі, то й душа, у цих людей маленька. В інквізиторі «оченята, наче темні сливки плавали у молоці білків»



[42, 27], а поганяв коней у возі «маленький карапет із рідким зарослям на обличчі та каправими оченятами» [42, 19]. Або це можуть бути й «очі», як у візника комісара, але такі, які «заросли густими бровами, з-під яких прозирає гострий полиск очей» [42, 19], тому цей «величезний і грубий» чоловік зі щільно замаскованою душею викликає у людей безмежний жах.

У новелі «Місія» — образ-символ свічки передає душевний стан героя: «Од свічок крутилися вгору чорні нитки» [42, 47]; «вмирало полум'я свічки, а він відчував у душі смуток і жаль» [42, 51]; «блимала самотня свічка, морок заповнював кутки» [42, 60]. Вогник свічки — хиткий, ненадійний — засвідчував вогонь душі. Єрмія хотів, щоб українці були злитовані вогнем великої місії, але на дні їхніх очей побачив вогонь звільненої стихії, яка годна запалати багаттям.

У новелі «Освітлена сонцем кімната» наскрізні деталі мають колористичний та музичний ефект. Музика та колір гармонійно переплітаються, доповнюючи один одного, адже «музика може бути і барвою, і рухом крил» [42, 188]. Цей твір дуже відрізняється від інших елементів циклу тематично, ідейно, архітектонічно. Повторюваних деталей у творі кілька: музика Ференца Ліста, «білі жіночі руки», «червоне пальтешко дівчинки», які окреслюють особливу ніжно-інтимну атмосферу. Якщо розглядати рух сюжету в збірці, то цей останній твір сполучає розв'язку й епілог. Філософськи насичений, він підсумовує усі попередні думки, почуття, екзистенційні мотиви, зокрема життя і смерті, духовного буття і небуття (бездуховного існування), в межах яких рухаються сюжети всіх семи

творів. Водночас експресивність ліричного епілогу, що змінює реєстри тональності, дається взнаки. Отже, все зумовлено логікою цілісного тексту, якою є збірка, а місце кожного твору визначене розвитком спільного сюжету. Саме завдяки такій композиції зміст збірки вивищується над власне текстом, з'являється сильна підтекстова течія та могутня надтекстова надбудова. Усі разом вони і створюють художнє безмежжя цієї смислової, філософської, інтелектуальної єдності.

Важливу композиційну роль відведено системі міфічних, демонологічних, фольклорних, біблійних образів, які набувають символічного значення, семантичного багатоголосся. Серед міфопоетичних образів виділяються образи карликів або дрібнолюdekів; дерево життя та дерево пам'яті. Образ кола або сфери як модель світу набуває найрізноманітніших форм: колеса-змійки; страхотливої сферичної хмари червоного, чорного або й білого пилу; галюки, що кусає свій хвіст; величезного ока-колодязя; як клубка прозорих змій. До групи демонологічних образів циклу входять: чорні лапи апокаліптичного звіра, миші, туман, чорний голос (докладніше про готичні образи у наступному підрозділі). До найпоширеніших у творчості Валерія Шевчука належить образ птаха (чорний птах, північний ворон). Іноді він використовується як одна з іпостасей диявола, але часто птахи виступають аналогом людей, і тому вони чорні або білі.

У творах циклу чимало цитат і ремінісценцій з біблійних текстів — розповідь з Апокаліпсису про жнива і збирання винограду та уривки з молитов «Отче наш» та «Богородице Діво радуйся», алюзії і цитати з творів Лазаря Барановича («Веселка в небі — втішитись треба»), Івана Максимовича («Алфавіт»), Григорія Сковороди («Ах ти, нудьго проклятая!», «У горі певну втіху приносять сльози», «Про розраду примарну»).

Важливе композиційне значення мають значні історичні постаті України — Григорія Сковороди, Миколи Костомарова, Павла Чубинського, Самійла Величка, князя Свидригайла. Вони, як і хронологічні межі й топографічні деталі та орієнтири, є часопросторовими корелятами художньої системи, дають тонкий і естетично переконливий образ історичного, філософського і буденного часу.

Атрибутивність готичних елементів у системі поезики

Важливе композиційне навантаження у творі готичних елементів, що є не лише чинниками структурної організації циклу. Готична проза посідає значне місце в творчому доробку письменника. Досліджуючи становлення української готичної прози, письменник віднайшов її паростки вже в бароко, агіографічних оповіданнях (в описах снів). Наслідком таких наукових пошуків стала спільна праця Валерія Шевчука та Ігоря Качуровського — збірка «Задзеркалля. Українська готична новела ХХ ст. та наближені до неї жанри» (1995), до якої Валерій Шевчук написав передмову і кілька творів. Крім цього, стаття «Із темних джерел життя» [43, 3].

Шановний Читачу, не забудь завчасно передплатити нашу газету («хто любить, той не забуває...»)



Та спершу варто наблизитися до першоджерел походження. Термін *готичний стиль* використовувався на позначення усього середньовічного мистецтва та архітектурного стилю зокрема. Сьогодні готичним називають переважно мистецтво Західної Європи кінця XII — поч. XIV ст. [5, 325—509].

У літературі готичний стиль виник як реакція на раціоналізм просвітницького роману [19, 79] і був своєрідним літературним експериментом. Його автори у кінці XVIII — на поч. XIX ст. у західноєвропейській та американській літературах шукали універсальної форми для відбиття нових ідей, понять, героя. Перший готичний роман з'явився 1764 року, коли вийшло анонімне видання «Замка Отранто» Х.Уолпола (у 1765 р. перевидано з іменем автора). Визначальною рисою цього жанру було змалювання надзвичайного, надприродного, загадкового, похмурого. Сюжети зазвичай відбивають таємні злочини, герої яких позначені печаттю фатуму і демонізму. Готичному роману притаманна тематика та філософія «світового зла» [19, 79], що зумовлює його складність, конфліктність та драматизм. Протягом свого існування цей стиль видозмінювався, модифікувався, регресував і прогресував. Готика — міжнародний стиль, але в культурах різних народів він набував нових рис.

В українській літературі і науці готичну поетику офіційно оминали зневажливим мовчанням [43, 3]. Цей жанр був вийнятий з культури як несерйозний. Але попри все готична поетика існувала й існує зараз. «Потрапивши в українську прозу, готика легко і натурально поєдналась із фольклорно-фантастичною

прозою... суто європейські готичні форми з'єднались з поетикою народного оповідання, зокрема, демонологічного» [43, 3]. «Саме тому готична українська проза загалом не є наслідувально-учнівською, вона вільно і цікаво творить своєрідний її різновид з цілком національними ознаками. В XIX ст. готична література існувала так само, але цілком без літературознавчого визнання та критичних прожекторів, а якось ніби сама у собі» [44, 3—7].

Багато українських письменників XIX ст. використовували елементи готичної поетики, наприклад М.Гоголь чи Г.Квітка-Основ'яненко («Мертвецький великдень»), який працював більше в традиції навчальної, дидактичної давньої української літератури (потім вона переросла у філософську притчу) [44, 3—7]. У творчості І.Галатюцького й О.Кобилянської готична поетика пов'язана з мотивами бароко. Тож українська готична проза має немалу, питому і сталу традицію. У XX ст. готичний жанр знову відновлюється у формі химерного роману — з «химерами», «чортівнею», «козацькими пригодами». Такі елементи притаманні творам О.Стороженка, М.Йогансена, В.Дрозда, П.Загребельного, В.Земляка [20, 607]. Український химерний роман поєднує міфологічні, фольклорні традиції та новітні способи художнього мислення.

Дослідники творчості Валерія Шевчука зараховують його твори до химерних (хоч визначення неточне і невиразне), оскільки вони містять одночасно міфологічний, фольклорний, ірреальний, містичний, умовний, бароковий, фантастичний та інші аспекти. Втім, вони не належать до зразків сміхової культури, а це найважливіша ознака української химерної прози, в якій «чортівня», «марення», «химери» змальовані м'яко, гумористично, і зовсім не страшні, а сприймаються як щось натуральне і звичне. Натомість у В.Шевчука постає європейський, похмурий готизм, але з нашаруванням суто українських рис, з новаторським використанням міфологічних образів. У циклі прозових творів письменника готика застосовується як спосіб психоаналізу і зумовлена філософською проблематикою збірки.

Назва збірки символічна. У ній згадано біблійне пророцтво — апокаліпсис. В Одкровенні Івана Богослова йдеться про «змагання змія, древнього спокусника, з Агнцем Спасителем» [3, 53], а також про знищення звірини та її прихильників: «І я побачив звірину і земних царів, і війська їхні, зібрані, щоб учинити війну з Тим, Хто сидів на коні. Та з військом Його.

І схоплена була звірина, а з нею неправдивий пророк, що ознаки чинив перед нею, що ним звів тих, хто знамено звірини прийняв і поклонився був образів її. Обоє вони були вкинені живими до огненного озера, що сіркою горіло.

А решта побита була мечем Того, Хто сидів на коні, що виходив із уст його. І все птаство наїлося їхніми трупами» [23, 1519—1520].

Останнє випробування для тих, хто відійшов од заповідей Бога, завершується перемогою янгола та символізує майбутнє оновлення всього світу.

Біблійне пророцтво Валерій Шевчук влітає в усю структуру циклу, досліджуючи, як колись і нині людина борсається в одвічному двобої Добра і Зла. Кожна людина, усе людство, увесь світ знаходяться у «череві апокаліптичного звіра», а життя — вибір між спробами вирватися з нього для непокорених чи завжди перебувати в ньому, відчувши насолоду від захищеності й ілюзорності буття для байдужих і душевно темних. У кожному творі герой змагається зі своїм «звіром», навіть не усвідомлюючи трагізму власного тваринного існування. На думку К.Родика, твори письменника, зокрема й «У череві апокаліптичного звіра», «можна порівнювати й із психоаналітичними сеансами, і з ефектами прихованої камери: можна виокремлювати в його стилістиці видіння-відеокліпи або Касандрині прозріння...» [29, 3].

Часово-просторова площина збірки розмежовується на дві неоднакові частини — зовнішній, реальний світ представлений у вигляді проміжних ланок, які зв'язують події в головній частині — ірреальному світі. Це зумовлює розрідженість побуту як одну з приметних рис Шевчукової прози: герой не живе в побуті, а лише доторкується до нього, не надаючи йому істотного значення [30, 176—179].

В основі циклу — тематика та філософія «світового лиха», «філософія існування», що висвітлюється автором засобами готичної поетики: *марення, сновидіння, зображення надприродних явищ, страхітливих таємниць, загадкових і похмурих ситуацій* та системою готичних образів: *чортів, відьом, демонів, домовиків*.

Плавний перехід із реального світу в потойбічний забезпечує засіб готичної поетики — *марення*, — що використовується в оповіданнях «Місія», «Останній день», «У череві апокаліптичного звіра», «Диявол, який є» та повісті «Початок жаху». Як правило, одне марення, видозмінюючись, повторюючись, проходить через увесь твір, з'являючись здебільшого перед сном, коли душа заспокоюється. Здебільшого марення передається як діалог між героєм та представником задзеркалля, який спокушає, навіює вагання, сумніви, страх, що «загніджується в душі та їсть серце». Марення (до речі, Мара — богиня зла, темної ночі, страшних сновидінь, хвороб) [28, 37] вияскравлює те, що глибоко на дні його душі заховане, про що нікому він не міг би признатися. Наприклад, герой оповідання «Місія», патріарх Єремія [42, 45—64], вигадав гру — уявляти людей дрібнолюдками, карликами.

Зовсім інше марення у патера Йоганеса («Диявол, який є») — страхітливе, як і чорна душа Й.Шпінглера. Видіння допомагають збагнути справжнє ество мандрівного інквізитора, суть прагнень і почувань генсенкомісара («комісара відьом»), який відчуває в своєму ремеслі насолоду від влади над людьми, «гостру цікавість до чергової жертви, а водночас холодний, але й пристрасний розважак мислив-

ця, який зважився йти супроти хижого звіра» [42, 27]. Але той, хто для інквізитора є хижим звіром, насправді безвинна жертва й божа людина — зі світлом у душі, яку обмовили чи не зрозуміли її нестандартної особистості. Такою є Катарина Ліпс — «Сота відьма», яку Йоганес прирік на нестерпні тортури. Новела «Диявол, який є (Сота відьма)» (а це така новела, хоч у ній 7 розділів і сконцентровано відповідається чи не вся філософія життя під виглядом історії середньовічної інквізиції) збудована як філософський дискурс, у якому чітко витримується тернарний (потрійний) принцип ведення полеміки між двома протилежними силами — світлом і темрявою, божественним і диявольським, любов'ю і ненавистю, втіленими в духовному двобої між Богом і дияволом, що відбуваються в душі людини. Авторські інтенції, спрямовані на вираження цих непростих філософських питань, досягають мети через числа й імена. Невипадково першу жертву Шпінглера письменник нарік ім'ям *Катарина*, давньогрецьке значення якого «чиста, непорочна».

Героїню звинувачують і засуджують, хоч Катарині та її чоловікові Петеру, що призвав її до читання книжок, смертний вирок був підписаний значно раніше — осудом на товпу. Тут залучено прийоми

інших художніх систем, зокрема барокової драми з її контрастами та змішуваннями високого і низького, гротеску і серйозної дії. Семантика імені *Петер* зумовлює ще одну паралель — нагадує біблійну історію про Христа і апостола Петра, який тричі зрікся свого Вчителя. Це додає смислових відтінків злободенній темі людського розп'яття. Коли Шпінглер повідомляє Катарині, що чоловік, не витримавши катувань, зрадив її, зізнавшись, що вони разом служили дияволу, то Катарина духовно укріплюється, бо має іншу пару — Ісуса Христа. Сакральний двійник героїні стає для неї мірилом істинних цінностей на шляху здобуття Божої мудрості, Божого осяяння. Вона проходить три рівні (знову застосовується тернарний принцип) містичних переживань: *очищення, просвітлення, екстаз*. Очищуючись, Катарина позбавляється влади світу, виходить за межі власного ества, готує душу до сприйняття божественного. А коли сприймає його — просвітлюється, переживаючи стан єдності з Абсолютом.

Героїня оповідання, терплячи нелюдські муки, відчула хресні терпіння Спасителя як свої власні: «руки їй прикуто до поперечної балки, лежала ніби на хресті» [42, 29]. Так вона народжується як духовна особистість, що долає з гідністю земні страждання.

Марення належить до улюблених засобів Валерія Шевчука. У творах зі збірки «У череві апокаліптичного звіра» марення породжують образи *примар, химер, прояв, страховиськ*. Плідно тут використовується анафора: «Проява сміялася. Хитала вкритим лускою тілом ...» (повість «Останній день») [42, 76]. Образ

химери, або прояви, — чи не найулюбленіший в творчості Валерія Шевчука — може конкурувати хіба що з образом чорта. До речі, ці *прояви* модифікуються, зрештою, у «головного» представника темного світу — чорта, що з'являється в різних іпостасях: *змій-спокусник, апокаліптичний звір, диявол, сатана, біс, демон печалі, біс меланхолії, демон жаху*.

Чорт тут не лиха людина, котра не позбавлена і добрих рис; він постає не як пустотливий, часом доброзичливий і добродушний чорт, із якого можна навіть поглузувати. А він є біблійним сатаною, мета якого — спокусити людину, хоч зовні він нагадує водяника «з лускатим тілом, риб'ячим хвостом, з очима-колодязями» [42, 64]. Може поставати і як нікчемне створіння — «безлике, з мідяними очима» («Початок жаху»). Сатана у цій збірці, — образне втілення другого ества людини, її темного начала.

Поряд із маренням частим є використання сну та сновидіння. Сни, вглітаючись у зображення подій реального світу, теж виєкравлюють підсвідомість. Сновидіння — звільнення душі від кайданів чуттєвого світу. У сновидіннях життєво важливий душевний матеріал, який придушує внутрішня цензура свідомості, знаходить собі трансформоване вираження [10, 432]. Багато філософів і психоаналітиків вважають, що в основі сновидіння лежить особливий стан душевної діяльності, вбачаючи в цьому навіть вищу сходинку розвитку людського духу [38, 448].

У творах збірки *сон* представлений у традиційному ключі у двох (переважно) формах. Це повторюваний протягом усього твору пророчий сон («Дерево пам'яті»), а також «сон з продовженням», як в оповіданні «Останній день». Окрім того, що в сновидіннях відкриваються потаємні закутки душ героїв, вони разом із мареннями представляють потойбічний світ, де відбуваються основні події.

«...Свої твори на історичну тематику Валерій Шевчук називає історичною фантастикою, незважаючи на витворювану ним щільну фактуру реалій певної епохи, згущену, фізично відчутну духовну атмосферу минулого... Історична епоха є не об'єктом художнього дослідження, а тільки тим історичним тлом, на якому розгортаються не стільки зовнішня, скільки внутрішня «дія» — пошуку сенсу буття, свого істинного «я» у системі морально-етичних, філософських координат» [33, 98—99].

Поетикальні функції семантики і символіки кольору
Дослідження художньої творчості Валерія Шевчука було б неповним без вивчення ролі кольору як основи образного мислення. Одним із перших дослідників, що з'ясував взаємозв'язок колористичного сприйняття та душевного стану людини, був Гете [6, 261—358]. І в наш час з'являються праці, в яких досліджуються психологічний вплив кольору, зокре-

ма і на сприйняття мистецтва. Так виникла прикладна колоропсихологія.

Адже сприйняття кольору залежить від багатьох чинників і передусім од особливостей психіки людини, її душевного стану, настрою тощо. Не можна й відкидати національні особливості сприйняття — розбіжності у трактуванні кольору виявляються навіть на рівні східної та західної культур.

У літературі сприйняття кольору є складним психічним процесом, як зазначає В.Дяченко [9, 51—57], виконує службові функції при слові і в слові, не існує самотійно, а в колористичному образі, разом зі своїм предметом чи понятійним носієм. Через неможливість передбачити індивідуальну психологію сприйняття і трактування кольору окремою людиною

(тим більше, якщо це опосередковане сприйняття, тобто не зором, а через називання кольору словами), виникає проблема, про яку говорив ще А.Макаров [22, 268]: чи може «кольорове слово» перенести без істотних змін інформацію зі свідомості автора у свідомість читача? Якщо роз-

глядати колористичну семантику у творах художньої літератури, то тут маємо цілу систему усталених, традиційних колористичних образів, що закріпилися у свідомості читача. Це зумовлено особливостями національної ментальності, поетичної вдачі, історичним розвитком та віруваннями народу. Хоча важливе значення має вдача письменника, його стиль, метод та архітектоніка твору тощо. Кожен мудрий митець свідомо чи підсвідомо користується здатністю сказати барвами чимало корисного і цікавого своїм читачам.

Валерій Шевчук належить до тих письменників-колористів, які втаємничені потреби людини розкривають за допомогою системи мистецьких асоціацій. Збірка «У череві апокаліптичного звіра» демонструє можливості зображення і вираження навколишнього світу через призму гри світла і тіней, хроматичних й ахроматичних образів, які складають не лише тло подій, але їх надтекст і матерію.

Вже назва збірки викликає певні кольорові асоціації: «череву звіра» офарблено червоно-чорним. І саме такі фарби переважають у барвопластиці збірки.

Домінування **чорного кольору** зумовлено готичним методом, який передбачає застосування темних та похмурих барв. У барвопластиці циклу **чорний** — найважливіший колір. За частотністю він полишив далеко позаду інші фарби. Це зумовлюється тематикою та проблематикою збірки, зрозуміти глибину і сприйняти які допомагає чорний колір.

Символіка кольору має своє коріння у сивій давнині. В українській національній свідомості чорний колір традиційно пов'язується із чимось страшним, таємничим, жакливим, а колоропсихологія приписує йому навіювання пригніченого стану [40, 183]. А ще

У кожному творі герой змагається зі своїм «звіром», навіть не усвідомлюючи трагізму власного тваринного існування

характеризує чорний як барву, що не дратує, допомагає сконцентруватися [39, 108].

Найактивніше чорний колір функціонує у повісті «Початок жаху». Річ у тім, що колористична семантика чорного багатозначна та має кілька смислових навантажень. Це традиційні, загальнолітературні образи «чорних рук», «чорної роботи», це і звичайний опис побутових речей, відповідно обарвлених. Та ще чорна барва є одним із засобів творення готичних образів: «чорна сила», «чорний янгол», «чорний клубок крику», «чорний птах», «чорний голос» тощо.

А от в оповіданні «Диявол, який є» чорний колір супроводжує начебто звичні, реальні речі: коляску, віз, мантиї, книги та, здається, не несе якогось особливого смислового навантаження. Натомість він дуже добре передає трагічність, похмурість часів інквізиції, зневіру людей середньовіччя, морок, у якому вони жили. Крім того, чорний колір увиразнює такі готичні прийоми, як марення, що з'являються у запамороченій від болю і мук свідомості Катарини Ліпс, яка, відкидаючи звинувачення у відьомстві, бореться за свою гідність і честь із тотальним злом, уособленим у дияволі Шпінглері. Кольором акцентовано сцену входу інквізитора в тихе життя провінційного містечка Мокмугл і особисту долю Катарини: «Мандрівний інквізитор чи, як його ще називали, гексенкомісар («комісар відьом») Йоган Шпінглер приїхав до містечка Мокмугл у чорній закритій колясі, його супроводжував віз під шкірою із катом та секретарем і кілька озброєних кіннотників. Поганяв коней у возі маленький карапет із рідким зарослям на обличчі та капривими оченятами. Візник же комісарів, навпаки, був величезний та грубий, його червоне обличчя здалеку було видно й уселяло в людей той жах, якому нема пояснення...» [42, 19]. Чорно-червоний колір звіра стає визначальним і органічним не тільки для топосу дії, але й для характеристики почту сатани.

В оповіданні «У череві апокаліптичного звіра» чорний колір вживається так само часто, як і в попередньому творі. Але тут барва постійно сполучена зі словом «світ»: «цей світ чорний і все в ньому нещастя» [43, 181], «світ — це чорна прірва і нема в ньому ні світла ні радості» [42, 181] тощо.

Поряд з чорним важливе місце у палітрі збірки посів білий колір.

Це, мабуть, найскладніший колір щодо визначення його семантики. З одного боку, його вважають символом чистоти, а з іншого — це колір зими, сліпучий і блискучий, але він нагадує про зимовий холод та темряву [40, 195]. Частотність застосування білого в творах збірки незначна. Здебільшого він використовується на позначення контрасту: «білий світ», «білі хатки» тощо — серед чорного мороку. Лише в останньому творі збірки — «Освітлена сонцем кімната» — цей колір використовується часто і домінує в усьому смислому навантаженні тексту. Цей заключний твір — найкольоровіший у збірці (висока частотність називання барв, велика кількість відтінків. Тут світлі барви переважають, створюючи враження «освітленості»,

легкості, все навколо біле — «будиночок з білими фіранками», «білі двері», «білі жіночі руки», «біле кошення» тощо.

У творі, що є своєрідним акордним завершенням збірки, автор не створює традиційного протиставлення «біле — чорне». Більше того — підкреслено переваги світлого, що асоціюється з молодістю, романтичними надіями на щастя, з багатством і щедрістю емоцій людини, яка знаходиться у розквіті сил. Білий тут символізує світло і радість, чистоту щасливих часів. Гете вважав, що всі інші кольори виникають внаслідок злиття цих двох основних — білого та чорного, світла і мороку, світлого і темного [6, 271].

У системі поетики збірки «У череві апокаліптичного звіра» є ще одна пара кольорів — чорне і червоне. Колір вогню та крові — така символіка червоного — йде з глибини віків, через те він збільшує напругу. Так, в однойменному оповіданні постає картина, яка психологічно є вельми інформативною: «Палало червоне вечірне небо ... від того світла червоного почервоніла трава» [42, 183]. Саме такий, яскраво-червоний ландшафт, за словами Гете, буде на землі і на небі в день Страшного Суду. У Валерія Шевчука «червоно-загравна» картина переконує, що той день настав давно.

Чорне, біле, червоне переважають у загальній кольоровій мозаїці збірки. До них за своїм смисловим навантаженням та частотністю вживання наближається сірий колір. Сіра барва є обов'язковим супутником снів та напівхворобливих станів та марень, як сивий туман, що розріджує реальний світ і відчиняє двері в небуття.



Крім того, сірий колір використовується для характеристики героїв: «є люди сірі, як болото, є люди ніякі, є чорні, а один з-поміж багатьох світиться» [42, 174].

Щоправда, серед барв збірки є і кольорові варіації холодних тонів — синій, голубий, блакитний, зелений. Навіть жовтий, який належить до теплих тонів, колір сонця, променистий (учені називають його найвеселішим), в оповіданні «Останній день» набуває «холодного» звучання: «останній день — це жовта холодна стрічка» [42, 84]. Або: «В день була вплетена, як жовта стрічка в дівочу косу, осінь, холод, зневіра» [42, 84]. Або: «Солома холодно і жовто палає» [42, 144]. А страшні «жовті очі» [42, 144] Шевчукових прояв аж ніяк не здаються веселими та лагідними, і зовсім не схожі на сонячні відтінки. Отже, жовтий стає символом смутку, печалі, розлуки.

І все ж барвопис Валерія Шевчука не обмежується лише цими кольорами. У збірці «У череві апокаліптичного звіра» Валерія Шевчука представлено майже сорок найменувань кольорів та їх відтінків. Із черева апокаліптичного звіра світ бачиться зовсім не таким, як з сонячної долини, тим більше з висоти пронизаної сонячними променями блакиті. Усі кольори та відтінки їх, що ними послуговується автор для характеристики героїв та символічних перипетій твору, підпорядковані й налаштовані на візі того потаємного, зворотного світу, недоступного поверховому погляду.

Огляд творчого надбання Валерія Шевчука доводить: постать письменника та його художній доробок стали питомим фактом сучасного літературного процесу. Творчість письменника ґрунтується на двох міцних пластах — національному та західноєвропейському, свою естетику він будує, поєднуючи національну та модерну літературну традицію із засадами постмодернізму. Отже, Валерія Шевчука беззастережно можна вважати митцем високого європейського рівня. У збірці «У череві апокаліптичного звіра» розглядає на рівні загальнолюдських універсальних конкретні історії буття людини як вибір між добром і злом. Сприяє цьому його занурення у національні візії та вміння враховувати національну ментальність із теорією та практикою екзистенціалістів, збагаченою сковородинською філософією. Тому «У череві апокаліптичного звіра» — тематична збірка історичної прози, але автор не обмежується переказом перебігу історичних подій чи відтворенням побуту тих часів (він може хіба що «побавитись», як у повісті «Початок жаху» реаліями та деталями). Письменника цікавить психологічний, внутрішній стан героїв, типологія історій, збудована на одвічних контрверсіях: духовність/бездуховність, пам'ять/забуття, які не мають часових об-

межень, а тому крізь призму минувшини уважно розглядається день сьогоднішній і майбутній.

Компоненти книжки об'єднані спільними тематичними та ідейними принципами, внаслідок чого твори сприймаються як цілісна художня та естетична єдність, хоч кожний може існувати і як самостійна одиниця. Композиційно елементи циклу з'єднані наскрізними образами та прийомами широким спектром аллюзій, готичних, демонологічних, міфологічних, біблійних ремінісценцій.

Кожний елемент циклу насичений філософськими та релігійними топосами. Час і простір у циклі багатовимірний. Автор вільно повертається у минуле, у сни, спогади, що стають притчами, філософськими сентенціями. Що ж стосується просторової характеристики творів, то на них позначилася барокова поетика. У «Початкові жаху» прикметною є замкнута структура — монастир, що служить моделлю світу.

Те ж саме і в оповіданні «У череві апокаліптичного звіра». А от у повісті «Останній день» та новелі «Освітлена сонцем кімната» присутній хронотоп дороги, шляху як символ життя. Просторова площина збірки має два виміри — реальний та ірреальний світ. Посутнім є

другий, у якому й відбуваються головні події. Саме внутрішній світ героїв цікавить автора, лише духовний зміст того, що відбувається. Ще однією композиційною особливістю творів циклу є їх сповідальність, орієнтована на «життєписи», «життя», «апокрифи», «сповідання». За Марком Павлишиним, «філософські топоси — ті, що стосуються філософії історії — підтримують найсміливіші й найважливіші політичні аргументи, заковані у прозу Шевчука. Серед них зустрічаємо три топоси часу, усі відомі та широкоживані в літературі: циклічний час, прототипи якого вбачаємо в світогляді архаїчних, сільських, передцивілізаційних культур; лінійний час нескінченної хронології прогресії — час у формі, в якій він звичайно сприймається модерним секуляризованим людством; і хіліастичний час, який розглядає час лінійний просто як передмову до постісторії — есхатологічного, утопічного чи дистопічного стану, в якому вже не відбуватиметься жодних змін» [26, 150].

Прикметною рисою прози Валерія Шевчука є використання міфів, релігійних аллюзій, філософських та барокових традицій. Він «творить потужний озоновий прошарок, який захищає мислячу людину від духовного знекровлення і крізь який яскравіше світають зорі...» [31, 6]. Автор плідно та вдало застосовує елементи готичного стилю. Готизм циклу «У череві апокаліптичного звіра» виявляється на різних рівнях: тематичному (в основі збірки — тематика та філософія «світового зла») та композиційному, що виокремлюється за допомогою засобів готичної поетики: марення, сновидіння, надприродних, загадкових і похмурих мотивів, а також системи готичних образів — демонів, чортів,



прояв, відьом, домовиків тощо, що у підсвідомості людини є просто химерними перевтіленнями її страхів, сумнівів, вагань. На думку Л.Тарнашинської, «Шевчуковому героєві, безперечно, притаманне оте барокове, властиве людям XII—XIII століття почуття «ясності неясного», тобто, як його називає А.Макаров, «реальної присутності в житті чогось незбагненого для розуму, непрозоро-темного і незвичайного». Тож магічний реалізм, розлитий по сторінках багатьох творів, що його часто пояснюють впливами латиноамериканської прози, насправді закорінений у світовідчуття людини епохи Бароко. Дуже часто латентні явища й стани — те, що нами лише невиразно відчувається, прояснює свій смисл через сновидіння, через те у Валерія Шевчука особливе тяжіння до сновидної образності — не тільки як способу характеротворення чи глибинного занурення у психологічні стани, а як можливості переходу в інобуття» [33,179].

Висновки

Асоціативність письма прозаїка породжує висновки про активність постмодерної поетики в структурі його художніх текстів, але це може стати предметом спеціальної розвідки. Звичайно, для такої серйозної та багатогранної художньої системи недостатній лише одномоментний зріз дослідження, що не може охопити всієї естетичної цілісності, яка, безперечно, заслуговує на високу оцінку та ретельне вивчення. Та зчитане зі сторінок міфопоетичної і водночас сучасної книжки дало підстави висловити низку як панегіричних, так і неювілейних розмислів.

Література

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — М.: Прогресс, 1974. — С. 313—343.
2. Бадзьо Ю. Слабкість епічного мислення // Вітчизна. — 1970. — № 6. — С. 139—148.
3. Библийская энциклопедия. — М.: ТЕРРА, 1991. — С. 53.
4. Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. — 1886. — Т. 24. — С. 427—432.
5. Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Архитектура Западной Европы. — Л.—М.: Изд-во лит. по строительству, 1966. — Т. 4. — С. 325—509.
6. Гете Й. В. Очерк учения о цвете // Избранные сочинения по естествознанию. — Л.: Изд-во АН СССР, 1957. — 553 с.
7. Дерибере М. Цвет в деятельности человека. — М.: Изд-во литературы по строительству, 1964. — 183 с.
8. Дончик В. Український радянський роман. Рух ідей і форм. — К.: Дніпро, 1987. — 428 с.
9. Дяченко В. Пензель художника слова // Слово і час. — 1992. — № 6. — С. 51—57.
10. Жолковский А.К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. Сборник статей. — М.: Сов. писатель, 1992. — 432 с.
11. Жулинський М. Наближення: літературні діалоги. — К.: Дніпро, 1986. — 268 с.
12. Залеська-Онишкевич Л. Шлях вічного повороту // Сучасність. — 1996. — № 1. — С. 93—96.
13. «І метафори реального життя». Інтерв'ю Валерія Шевчука з Миколою Жулинським // Жулинський М. Наближення: Літературні діалоги. — К.: Дніпро, 1986. — С. 224—253.
14. Ключек Г. Так що ж таке поетика? // Поетика. — К.: Наук. думка, 1992. — С. 5—16.
15. Корогодський Р. Біля вічної ріки, або У пошуках внутрішньої людини // Дзвін. — 1996. — № 3. — С. 135—153.
16. Краткая литературная энциклопедия. — М.: Сов. энциклопедия, 1968. — Т. 5. — С. 935.
17. Краткая литературная энциклопедия. — М.: Сов. энциклопедия. — 1964. — Т. 8. — С. 398—399.
18. Лебедев Ю.В. Проблемы поэтики очерковых и новеллистических циклов 1840—50-х годов // Проблемы теории и истории литературы. — Ярославль: Изд-во Ярославского госпединститута, 1972. — Вып. 36. — С. 26—71.
19. Литературный энциклопедический словарь. — М.: Сов энциклопедия. — 1987.
20. Літературознавчий словник-довідник. — К.: Академія, 1997. — 752 с.
21. Майдаченко П. Проза Валерія Шевчука: поетика умовності // Радянське літературознавство. — 1988. — № 2. — С. 13—20.
22. Макаров А. Світ образу. — К.: Рад. письменник, 1977. — 268 с.
23. Об'явлення св. Івана Богослова. — Глава 19. Стихи 19—21 // Біблія. Книга пророцька. — С. 1519—1520.
24. Онишко О. Реальність химерного // Вітчизна. — 1989. — № 11. — С. 197—200.
25. Павлишин М. Тарас Шевченко і його доба у творчості Валерія Шевчука // Павлишин М. Канон та іконостас. — К.: Час, 1997. — С. 133—142.
26. Павлишин М. Міфологічне, релігійне та філософське у прозі Валерія Шевчука // Павлишин М. Канон та іконостас. — К.: Час, 1997. — С. 143—156.

27. Панченко В. Маленькі свята серед буднів // Вітчизна. — 1988. — № 2. — С. 180—183.
28. Плачинда С. Словник давньоукраїнської міфології. — К.: Укр. письменник, 1993. — 63 с.
29. Родик К. «Навчайся нікого й нічого не повторювати» // Книжник review. — 2004. — № 3. — С. 3.
30. Рябчук М. Книга добра і зла за Валерієм Шевчуком // Вітчизна. — 1988. — № 2. — С. 176—179.
31. Соболев В. Не будьмо тінями зникомими // ЛУ. — 2004. — 29 квітня. — С. 6.
32. Тарнашинська Л. Бути митцем, а не його тінню... (Інтерв'ю з Валерієм Шевчуком) // Всесвіт. — 1995. — № 7. — С. 174—177.
33. Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука. — К.: Видавництво Олени Теліги, 2001. — 223 с.
34. Тарнашинська Л. Свобода вибору — єдина форма самореалізації в абсурдному світі // Сучасність. — 1985. — № 3. — С. 117—127.
35. Тарнашинська Л. Парадигми «нової реальності» Валерія Шевчука // Слово і час. — 1988. — № 6. — С. 46—51.
36. Фашенко В. Герой і слово. Проблеми, характери і поетика радянської прози 80-х рр. — К.: Дніпро, 1986. — 211 с.
37. Фенько Н. Ірраціональне в художньому світі Валерія Шевчука і жанрові особливості його історичних повістей // Роди і жанри літератури. — Одеса: Астропринт, 1997. — С. 203—204.
38. Фрейд З. Психология бессознательного: Сборник произведений. — М.: Просвещение, 1990. — 448 с.
39. Фрилинг Г., Ауэр К. Человек-Цвет-Пространство. — М.: Стройиздат, 1973. — 118 с.
40. Хаустен Р.А. Свет и цвет. — М.—Л.: Гослитиздат, 1926. — 195 с.
41. Храпченко М.Б. Художественное творчество, действительность, человек. — М.: Сов. писатель, 1982. — С. 399.
42. Шевчук Вал. У череві апокаліптичного звіра: Історичні повісті та оповідання. — К.: Укр. письменник, 1995. — 203 с.
43. Шевчук Вал. Із темних джерел життя. Українська готична новела ХХ ст. // Літературна Україна. — 1995. — № 4—5. — С. 3.
44. Шевчук Вал. Передмова // Винничук Ю. Огненний змії. Фантастичні твори письменників ХІХ ст. — К.: Молодь, 1990. — 288 с.
45. Шевчук Вал. Я не міг би жити з істотою, для якої книжки є чимось непотрібним. Розмова з Юрієм Хорунжим // Книжник review. — 2004. — № 3. — С. 4—5.
46. Яковенко С. «І спокою не знав ніхто» // Слово і час. — 1997. — № 3. — С. 83—84.

Статтю проілюстровано гравюрами Альбрехта Дюрера на тему Апокаліпсису

Липень

СУЧАСНІ ШКІЛЬНІ ТЕХНОЛОГІЇ. Ч. 2

У збірнику подаються технологічні аспекти методу проєктів, ТРВЗ-педагогіки, інтегральної технології та продуктивного навчання. Пропоновані матеріали сприятимуть підвищенню професійного рівня педагогів.

Жовтень

НАТАЛІЯ НЕВІНЧАНА. ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ В ШКОЛІ. Ч. 2

До посібника додаються практичні завдання з тренувальними вправами, у додатках подано тестові завдання для відпрацювання та перевірки знань учнів.

Листопад

В.Букатов. «ПЕДАГОГІЧНІ ТАІНСТВА ДИДАКТИЧНИХ ІГОР»

Велике значення в навчальному процесі мають ігрові методики. У пропонуваній книзі розкрито педагогічні можливості дидактичних ігор, а також методика їх організації.

Серпень

МИРОСЛАВА БАГАН. ЖАРТИ, УСМІШКИ, АНЕКДОТИ ДЛЯ ЦІКАВОЇ РОБОТИ

На зміну зубрінню й сухому опитуванню приходять заняття у формі ігор і конкурсів, «круглих столів», дискусійних клубів. Навчання перестав відлякувати сірістю, одноманітністю й догматизмом. Дуже важливо не втискати в учнів знання, а зацікавити їх, захопити своїм предметом, налаштувати на творчу, активну роботу. Збірку філологічних анекдотів поділено на розділи відповідно до теми заняття («Фонетика», «Орфографія», «Лексика», «Фразеологія» тощо), на якому ними можна скористатися.

Вересень

НАТАЛІЯ НЕВІНЧАНА. ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ В ШКОЛІ. Ч. 1

Цей посібник — спроба систематизувати викладання теорії літератури в сучасній школі, особливо в ліцеях, гімназіях, колежіумах, класах з поглибленим вивченням літератури. Адже ні для кого не секрет, що урок літератури іноді перетворюється на переказ прочитаного, його спрощений змістовий аналіз. Якщо взяти до уваги, що література — це чи не єдиний вид мистецтва, який вивчається в школі з 5-го по 11-й клас, то серйозний підхід до її вивчення дасть можливість вільніше орієнтуватися в розмаїтті мистецьких стилів та напрямів, тенденцій тощо.

Грудень

ДИТИНА У КРИЗОВОМУ СОЦІУМІ: ЯК ПІРЗУМІТИ І ВИХОВУВАТИ

У книжці змальовано портрет сучасної дитини та розкрито особливості її взаємодії з різними соціальними інститутами. Запропоновані нові виховні технології дають змогу вивчити ефективність виховної роботи із сучасними дітьми у школі. Книга розрахована на вчителів, вихователів, працівників соціальних служб, батьків, які прагнуть з'ясувати особливості соціального становлення дитини у сучасному кризовому соціумі.

УКРАЇНЬСЬКА
МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

БІБЛІОТЕКА

Індекс 06644

Шукайте у «Каталозі видань України» на II півріччя 2004 року

Передплатний індекс «Української мови та літератури» — 40140