Львівський національний університет імені Івана Франка
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Воїнська Катерина Романівна

УДК 82.09:821.161.2-3:82-32; 34

ДИСЕРТАЦІЯ
АРХЕТИПНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ В МАЛІЙ ПРОЗІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

10.01.06 – теорія літератури
03 – гуманітарні науки

Подано на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело_____К. Р. Воїнська

Науковий керівник: Зубрицька Марія Олексіївна, кандидат філологічних наук, доцент

Львів – 2017

АНОТАЦІЯ

Воїнська К. Р. Архетипність художнього мислення в малі прозі Валерія Шевчука. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.06 “Теорія літератури”. – Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, 2017.

У дисертації досліджено особливості архетипного мислення в малій прозі Валерія Шевчука через призму колоніального та постколоніального дискурсів, які засвідчують промовисту динаміку світоглядних акцентів письменника. Систематизовано основні напрями вивчення архетипності художнього мислення письменника. Удосконалено термінологічний апарат архетипної критики. Відтак запропоновано розуміти архетип як емпірично недосяжний, генетично одержаний потенціал людини сягати одвічних смислів, який є онтологічним ядром художньої образності та запорукою нумінозної діалогічності. Тому архетипний образ постає конкретною художньою реалізацією архетипу; мінімальний репрезентант архетипності. Тоді як архетипність – це багатогранна та гетерогенна реалізація архетипу, що розгортається універсальним метатекстуальним контекстом, охоплюючи повноту мистецьких модусів антропологічного досвіду.

Вперше в українському літературознавстві сформульовано метатеорію архетипу, що полягає в аналітичній моделі архетипності, яка ґрунтується на спостереженій у науковому дискурсі кореляції *архетип – транзитність*. Тому стрижнем запропонованої теорії є поняття *архетипний хід*, який споріднює магістральні постулати розмаїтих концепцій архетипу. Семантичний обшир цього поняття описують *архетипні фрейми* – визначальні концепти актуалізації антропологічного досвіду. Завдяки аналізу концепцій архетипності виявлено й описано архетипні фрейми за допомогою кореляції *туга – межа – Інший*. Ця кореляція стала визначальним орієнтиром для виокремлення архетипних *топосів* (магістральних комбінацій архетипних образів і мотивів) у новелах, оповіданнях і

казках Вал. Шевчука. Адже образ архетипного ходу (“руху душі”) в Шевчуковій прозі розгортається простором артикуляції людського прагнення повернути автентичність у присутності Іншого, долаючи відстані між дійсним і бажаним, буднем і святом. В оповіданнях і новелах Вал. Шевчука завдяки жанровій специфіці асоціативної експансії архетипні топоси презентують широчезну панораму образів “руху душі” за “дружньою рукою”. Розмаїті трансформації архетипної туги в коротких наративах Вал. Шевчука можна лаконічно вкласти в промовисту предикативність світовідчуття протагоністів: *нехіть* (недотуга) – *похіть* (нетуга) – *хіть* (туга). Тож аналітична модель реконструкції архетипності художнього мислення полягає в дослідженні архетипних топосів – комбінацій архетипних образів, які презентують варіативність кореляції архетипних фреймів. Цю варіативність у дослідженні зведено до трьох концептів: *транзитність* (реалізація архетипних туги, межі, Іншого), *безтранзитність* (деформація архетипних туги та межі, що зумовлює регресивну модель архетипності “нуда – лакуна”), *нетранзитність* (деформація архетипних межі й Іншого: регресивна модель “нуда – безликий”).

У дисертації наголошено на онтологічно-екзистенційному та феноменологічному вимірах архетипності художнього мислення Валерія Шевчука. Розширено спектр архетипної критики теоретичними концепціями архетипної транзитності, колоніального статусу й постколоніального дискурсу, гібридної культурної особистості, розщепленої між минулим і майбутнім, колективним і приватним. Це, власне, й зумовило новизну запропонованого дослідження, яка полягає також і в долученні проблематики архетипності до постколоніальних студій. Тому одним із найважливіших здобутків цієї дисертації є постколоніальне дешифрування магістральних образів архетипної транзитності та її регресивних моделей (*нетранзитності* як відмови від архетипного ходу та *безтранзитності* як симулякру архетипного ходу) в малій прозі Валерія Шевчука. Архетипний контекст “зміни світів” у художньому мисленні письменника постав індикатором кореляцій архетипних образів, які акумулюються довкола концепту транзитності. Що дозволило констатувати архетипність художнього мислення малої прози

Вал. Шевчука та виявити й описати стрижневі ознаки архетипного світу письменника.

Архетипний аналіз Шевчукових казок, оповідань і новел дозволив ствердити, що топоси безтранзитності в архетипному мисленні прозаїка презентують історію того, кому забракло життя. Архетипний хід безтранзитного в колоніальному дискурсі Вал. Шевчука є втечею *від "нічогості" в кудись*, що розгортається в образах буттєвого тупцювання. У постколоніальних творах безтранзитний втікає від *"нічогості" в щось*, про що свідчать образи розкладання в череві апокаліптичного звіра. Образ нуди в ранніх Шевчукових творах сигналізує про невільне "недорозуміння" архетипної туги, зумовлене тоталітарною інсинуацією. У постколоніальних – нуду зображено як вибір, так званий захисний механізм, що перешкоджає протагоністам усвідомити посилену інсинуацію.

Топоси нетранзитності в малій прозі Вал. Шевчука презентують історію того, хто не прийняв життя, адже став безісторичним і фригідним. Такий "рух душі" відтворено в образах "судоми самозбереження". Архетипний хід нетранзитного в колоніальному дискурсі прозаїка є втечею від "*нічогості" в нікуди*, що зображено за допомогою образів "зони" (лакуни). Цю предикативність демонструє художня деталь "нитки-пуповини" як знак інфантильності. У постколоніальному дискурсі цю деталь модифіковано в образі "нитки-нуди" – трупного черв'яка як знаку розкладання. У постколоніальних творах нетранзитний втікає від *"нічогості" в ніщо*. Образи "недотикального" існування (буттєвого монологу) репрезентують у Шевчукові прозі намагання віднайти власну сутність поза архетипним Іншим, що закінчується фатальною поразкою протагоністів.

Транзитні топоси презентують контекст "зміни світів" у семіотичному просторі метафори пригадування батьківської святині, де "кінчається темінь, а починається світло". Ця метафора знаменує онтологічний перехід як повернення дому (хід до дому Іншого в колоніальному дискурсі) та додому (хід назустріч Іншому в постколоніальних творах). У ранніх творах прозаїка дім символізує приватне становлення людини в умовах довколишньої "зони", а в пізніших – нумінозно-спільний поступ споріднених. Звідси й необароковий образ храму –

символ світового дому, спільної пристані. Топоси архетипно транзитного в малій прозі Вал. Шевчука презентують споглядальницько-статичний хід, який полягає в пізнанні найріднішого та триванні в подібності. У регресивних топосах переважають образи хаотично-судомного руху. Архетипний аналіз магістральних топосів малої прози Вал. Шевчука в контексті “зміни світів” (за Н. Фраєм) виявив, що постколоніальні оповіді, витворені в необароковій традиції, демонструють архетипні образи-злитки, в яких накладаються архетипні фрейми. Контекст “зміни світів розгорнув у дослідженні широку панораму модифікацій та трансформацій образів архетипного ходу як буттєвого переходу.

Ключові слова: архетип, архетипний образ, архетипна модель, архетипність художнього мислення, архетипний фрейм, архетипний топос, транзитність, колоніальний дискурс, постколоніальність.

SUMMARY

Voinska K. R. The archetypeness of the artistic thinking in Valeriy Shevchuk’s short prose. Qualification and scientific thesis as a manuscript.

Dissertation for the degree of Candidate of Philological Sciences in speciality 10.01.06 – Theory of Literature – Ivan Franko National University of Lviv. – Lviv, 2017.

The investigation is devoted to the analysis of archetypeness in short prose by Val. Shevchuk from the perspective of the cultural-historical paradigm changes, since such a context eloquently represents the dynamic of the writer ideological focus. It is systematized basic directions of study for writer’s archetypal thinking. Terminology of archetypal literary criticism is improved. As a consequence, the archetype is suggested to understand as an empirically inaccessible, genetically obtained human potential. It is the ontological basis of artistic imagery and the guarantee of numinous dialogicity, which allows to reach eternal senses. Therefore, archetypal images appear to be concrete artistic realizations of the archetype; minimal representatives of archetypeness. At the same time archetypeness is a multifaceted and heterogeneous implementation of the archetype, that shows up as universal metatextual context, embracing the completeness of artistic modes of anthropological experience.

For the first time in Ukrainian Literary Studies the metatheory of archetypeness is formulated. The dissertation emphasizes the ontological-existential and phenomenological dimensions of archetypeness in the Valeriy Shevchuk artistic thinking. The spectrum of archetypal criticism is extended by theoretical concepts of archetypal transitiveness, colonial status and postcolonial discourse, a hybrid cultural personality that is split between the past and the future, collective and private. The proposed investigation sheds the light on the problems of archetypeness in the context of post-colonial studies, wich is a novelty in archetypal literary criticism. Therefore one of main achivements of the dissertations is the model for investigation of archetypeness in artistic text. The model is established by using correlation of archetypal frames thirst – limit– Another. By exploiting the analysis of main courses in study of archetypeness a concept of archetypal motion is singled out. It is an integrative element that is accumulating fundamental concepts of actualization of human numinous experience (archetypal frame). The Val. Shevchuk topos model of archetypal thinking is described, i.e. topos of transitiveness – topos of transitiveless – topos of nontransitiveness. It is demonstrated that the topos of transitiveless represents simulacra of archetypal thirst, at the same time the topos of transitiveness shows the regressive substitute of archetypal limit. Consequently, it is derived the models that form the basis for existential direction of regressive protagonist, i.e. dullness – gap in the topos of transitiveless and dullness – impersonality in the topos of nontransitiveness. In both these models the frame of dullness is an antithesis of the archetypal thirst, the gap is an antipode of the archetypal limit while the impersonality contrasts with Another. These regressive models of archetypeness unmasks the principles of colonial mechanisms.

The archetypal analysis of Shevchuk's short prose allows to state that the topos of transitiveless in the archetypal thinking of the writer presents the story of the one who has lost his life. The archetypal motion of the transitiveless in the colonial discourse of Val. Shevchuk is escaping from nothingness to somewhere. The topos of nontransitiveness presents the story of the one who did not accept his life, since he becames unhistorical and frigid. Such “motion of the soul” is reproduced in the images of “convulsions of self-preservation”. The archetypal motion of the nontransitive in the colonial discourse of the

writer is a move from “nothingness” to nowhere, which is depicted via images of the “zone” (gaps). In postcolonial discourse, this detail was modified in the form of “thread-nude” – the cadaver worm as a sign of decomposition. In postcolonial works, nontransitive escapes from “nothingness” in nothing. The images of the “subtypical” existence (existential monologue) represent in Shevchuk's prose attempts to find out their own essence beyond the archetypal Another, ending with a fatal defeat of the protagonists.

It has been discovered that the topos of transitiveness represents the archetypal motion in the semiotic space of recalling parent’s sanctuary. In the colonial discourse the transitiveness is described in the horizontal plane and the images of thirs are bounded by the anthropological time-space (the transit hero yearns for home). On the contrary, the postcolonial writer texts show the transit hero in the vertical plane, where the archetypal Another descends towards hero and human time-space is not an obstacle in this case. The images of anamnesis in Val. Shevchuk’s archetypal thinking correlate with the motive of resurrection as transcending itself towards numinous. The topos of transitiveness in short prose by Val. Shevchuk describes the static motion- contemplation, which consists in discovering of Another. It is worth mentioning that in author’s colonial discourse the images of archetypal motion marked by the preposition “from” (from a doorstep, from a father). The oposite picture is observed in the postcolonial discouse, when the heros move “towards” (toward an Another or mother, towards a beloved or home). Hence in writer’s archetypal thinking the colonial protagonists look for the home while the postolonial ones come back home. As a result the archetypal motive of change of worlds opens a wide perspective of images that describe the archetypal motion as ontological transitiveness. By exploring Val. Shevchuk’s archetypal thinking, in the thesis we touch on the everlasting problem of authentic existence as an important constant of human consciousness. Archetypeness of Val. Shevchuk’s artistic thinking presents the moment of evangel which is impossible to catch or appropriate, because this is a moment of the contemplation of archetype, in which we cognize the ontological infinity of similarities.

Key words: archetype, archetypal thinking, archetypal frame, topos, transitiveness, colonial discourse, postcolonial discourse.

Список публікацій здобувача за темою дисертації

1. Воїнська, К., 2012. Образ сну як метаморфоза архетипного ходу в казках В. Шевчука. *Spheres of Culture,* 2, p.187-194.

2. Воїнська, К., 2013. Архетипна рецепція екзистенціалу туги в малій прозі Валерія Шевчука. *Наукові записки. Серія Філологічна*, 41, с.97-102.

3. Воїнська, К., 2013. Художня репрезентація феномена ацедії в малій прозі Валерія Шевчука. *Мандрівець*, 6 (108), с.52-55.

4. Воїнська, К., 2014. Екзистенційна транзитність як пошук архетипної ідентичності в казці Валерія Шевчука "Чотири сестри". *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, 60 (2), с.293-300.

5. Воїнська, К., 2014. Образ ходу як метафора архетипного пригадування в ранній прозі Валерія Шевчука. В: Giger, M., Kosáková, H. a Příhoda, M., edt. *Slované mezi tradicí a modernitou*. Červený Kostelec, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. с.125-133.

6. Воїнська, К., 2015. Топос транзитного героя в дебютних текстах В. Шевчука ("Осіння новела", "Дрібниці"): реконструкція архетипності художнього мислення. В: Novikova, O., Hilkes, P., Schweier, U., hrsg. *Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht*. München: Open Publishing LMU. с. 296–306.

7. Воїнська, К., 2015. Концепт архетипного ходу в літературознавчому дискурсі. В: Giger, M., Kosáková, H. a Příhoda, M., edt. *Křižovatky Slovanů*. Červený Kostelec, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. с.135-147.

8. Воїнська, К., 2016. Топос безтранзитності в малій прозі Валерія Шевчука. *Мандрівець*, 4 (124), с.34-36.

ЗМІСТ

Вступ……..……..11

Розділ 1. Теоретичні аспекти дослідження архетипності.....17

1.1. Поняття архетип і архетипність у міждисциплінарній парадигмі…….....17

1.1.1. Богословське розуміння архетипності.....18

1.1.2. Психоаналітичний вимір архетипності: теорія К.-Ґ. Юнга…….28

1.1.3. Ритуально-міфологічний аспект трактування архетипності.....34

1.2. Терміни “архетип” і “архетипність” у літературознавчому дискурсі……..….37

1.2.1. Теорія архетипів Н. Фрая: становлення архетипної критики.....38

1.2.2. Внесок української гуманітаристики в проблематику архетипності…….43

1.2.3. Метатеорія архетипу: поняття “архетипний хід” як інтегративний елемент концепцій архетипності……..……..49

Розділ 2. Рання проза Валерія Шевчука: пошук і формування архетипних форм художнього мислення письменника……...…….....60

2.1. Специфіка неореалістичних творів Вал. Шевчука: робітня архетипних образів художнього світу прозаїка.....…….60

2.2. Топос безтранзитного в дебютних творах Валерія Шевчука: безладний “завчений” ривок недопоходячої.……..…..66

2.3. Топос нетранзитного та феномен “самостояння” в ранній прозі Вал. Шевчука: “безконечне розорення” непоходячого……..….72

2.4. Топос транзитного в колоніальному дискурсі Вал. Шевчука: спомин-хода походячого……...……...85

2.4.1. Художня репрезентація архетипного ходу юнака (юнки) в Шевчуковій неореалістичній прозі……..……..86

2.4.2. Художня репрезентація архетипного ходу неюного транзитного в неореалістичних творах Вал. Шевчука…….....94

Розділ 3. Трансформація архетипних фреймів у необароковій малій прозі Валерія Шевчука та його казках ……...……...104

3.1. Реконструкція архетипного мислення на матеріалі збірок “У череві апокаліптичного звіра” та “Сон сподіваної віри”…….……....104

3.1.1. Топос транзитного в необароковій прозі: “бездахість” як метафора архетипної відкритості (негентропійна рецепція архетипної туги)….....105

3.1.2. Топос безтранзитного в новелах 80-х років Вал. Шевчука: “бездихість” як метафора безликості-ніякості……..…….112

3.1.3. Топос нетранзитного в необароковій прозі: “бездухість” як метафора душевної незлагоди (феномен ацедії) …….…….121

3.2. Реконструкція архетипного мислення письменника в збірці казок “Панна квітів” Вал. Шевчука: постколоніальна перспектива…..……....132

3.2.1. Художня специфіка протагоніста Шевчукових казок…….....134

3.2.2. Образи колонізатора як репрезентанти нетранзитного топосу в казках Вал. Шевчука…….…….…….....139

3.3.3. Топос архетипної транзитності в збірці “Панна квітів”…….....146

Висновки…….....……...…….…...156

Список використаних джерел.....168

Додатки……....177

ВСТУП

Суголосність різних творів майстра психологічної та готичної прози, перекладача та літературознавця Валерія Шевчука, яку презентують магістральні топоси, сюжетно-композиційні й жанрово-стильові особливості, відсилає до архетипного мислення письменника. Зважаючи на те, що культура тяжіє до літературно-словесних форм саморепрезентації, пропонуємо архетипний аналіз художнього світу Валерія Шевчука.

Актуальність дисертації. Акцент на проблемі архетипності художнього мислення є винятково актуальним, адже кореляція особистісного та колективного в літературному творі зумовлює новопрочитання смислів буттєвих координат людства. Це дає підстави говорити про архетипну критику як ефективну гуманітарну методологію з вагомим герменевтичним потенціалом. Однак у літературознавстві немає усталеного визначення архетипу. Довільні тлумачення цього терміна затирають концептуальне підґрунтя архетипної критики. Сучасне літературознавство потребує не лише глибокого та ґрунтовного вивчення архетипності, а й нового та виваженого потрактування реалізації архетипу в літературі. Різножанрова творчість Валерія Шевчука пропонує безмежні горизонти для проникливого аналізу архетипності. Обрана в дисертації аналітична оптика зіставлення колоніального та постколоніального дискурсів, зумовлена передусім тим, що мала проза Вал. Шевчука виразно демонструє динаміку архетипності художнього мислення письменника. Адже специфіка коротких наративів (іншими словами, “літератури в мікрокосмі”) дає простір письменникові для індикаторного змалювання душевно-духовних станів як відбитків-слідів антропологічного досвіду. Тому аналіз новел, оповідань і казок Валерія Шевчука, відкриваючи динамічний ракурс для реконструкції архетипних форм у художньо-естетичній цілісності, дозволив систематизувати та виокремити магістралі архетипності. Шевчукові ранні неореалістичні оповідання презентують так звану робітню архетипних образів художнього мислення письменника. А його необарокова проза (яку Вал. Шевчука датує від 1968 року) демонструє не лише “стильову трансгресію” прозаїка – від неореалізму до умовних форм, – а й онтологічну. Про це свідчить виразна трансформація архетипних образів у

необароковій прозі Вал. Шевчука, якій властиві ознаки постколоніального наративу: зокрема структурованість, зумовлена напруженням між пам’яттю про минуле та обіцянкою звільнення, а також репрезентація болісних подій як терапевтично-катарсисна спогад-оповідь про травму. Тому вивчення специфіки проявлення архетипу в неореалістичній та необароковій прозі Валерія Шевчука ґрунтується на архетипному аналізі видозмін єдиного Шечукового дискурсу, який формувався залежно від історичних обставин і водночас наперекір їм. Зважаючи на те, що постколоніальний дискурс невільний від колоніального як певна настанова, в дослідженні необарокової малої прози Вал. Шевчука застосовуємо постколоніальну теорію. Важливо, що прозаїк вибудовує цю постколоніальну настанову ще до того, як змінюється політична ситуація в Україні. А колоніалізм у художньому мисленні письменника пов'язаний не лише з національним аспектом чи зовнішніми обставинами (агресією, утиском, забороною чи підміною понять), а має онтологічний вимір: “боротьба не проти тіла й крові, а проти духів злоби”. У цьому контексті Вал. Шевчук зображає поневолення людини як її власний вибір (свідомий чи несвідомий), її відмову від благовісту через віру в “лихослово”. Тому з такої перспективи прозаїк репрезентує сліпі лакуни пригноблюваного, фрагментарність його дискурсу, різні компенсаційні механізми тощо. Контекст “зміни світів” (за Н. Фраєм) у художньому світі Валерія Шевчука є промовистим індикатором архетипних кореляцій. Адже вони акумулюються довкола поняття транзитності як буттєвого переходу. Цей контекст в художньому мисленні письменника уможливив апробацію запропонованої в дисертації метатеорії архетипності, ввівши архетипний аналіз в русло постколоніальних студій, що є актуальним і важливим для теорії літератури.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація пов’язана з напрямом роботи кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка. Дослідження проведено як складова частина комплексної теми “Класична і сучасна парадигми літературної теорії” (державний реєстраційний номер 0112U003251), над якою кафедра працювала до 2015 року. З 2015 року кафедра працює над темою

“Літературознавча думка від класики до сучасності: концепти, теорії, методології” (номер державної реєстрації – 0115U003695).

Теоретико-методологічна основа. Значна кількість досліджень, присвячених архетипності, засвідчує постійну увагу дослідників до різних аспектів архетипного мислення в культурі, літературі, мистецтві. Теоретико-методологічною основою дисертації є праці Платона, Філона Александрійського, Августина Аврелія, Р. Отто, А. Ґрюна, К.-Ґ. Юнга, Дж. Фрейзера, М. Бодкін, Дж. Кемпбела, К. Леві-Строса, М. Еліаде, Н. Фрая, Є. Мелетинського, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, М. Гайдеґґера, Р. Нича, О. Фрейденберг, Г. Башляра, Ж. Лакана, Е. Р. Курціуса та ін. Значний вплив на формування методологічного апарату роботи має також доробок української гуманітаристики про архетипність: праці Г. Сковороди, О. Потебні, І. Франка, С. Кримського, О. Сліпушко, Т. Бовсунівської, В. Даниленка та ін. А також дослідження, присвячені прозі Вал. Шевчука (розвідки Л. Донченко, М. Барабаш, Р. Корогодського, А. Горнятко-Шумилович, М. Павлишина, М. Рябчука, М. Жулинського, Л. Тарнашинської та ін.), зокрема малій прозі (О. Подлісецька “Модифікація жанру новели в українській літературі 60-80-х років ХХ століття (Є. Гуцало, В. Шевчук, А. Колісниченко)”, М. Хороб “Художній світ Валерія Шевчука: мистецтво творення оповідання”, Л. Дереза “Про неуникну єдність протилежностей (оповідання В. Шевчука “Жінка-змія”)” та ін.

Мета дисертації – дослідити динаміку реалізації архетипу в малій прозі Валерія Шевчука у контексті колоніального та постколоніального дискурсів. Досягнення мети передбачає розв’язання таких **завдань**:

– виокремити основні тенденції трактування архетипності в міждисциплінарній парадигмі;

– сформулювати метатеорію архетипності завдяки визначенню інтегративного елемента в різних концепціях архетипу;

– визначити зміст термінів: архетип, архетипність, архетипний образ, архетипна модель, архетипний фрейм, топос;

– окреслити особливості контексту “зміни світів” як широкої панорами образів архетипного ходу (онтологічного переходу) в художньому мисленні малої прози Вал. Шевчука;

– завдяки аналізові особливостей художнього втілення архетипних фреймів (туга, межа, Інший) виявити та проаналізувати трансформації магістральних топосів у колоніальному та постколоніальному дискурсах;

– вивести регресивні моделі архетипності в малій прозі письменника, які розмасковують принципи колоніальних механізмів.

Об’єктом дослідження є мала проза та казки Валерія Шевчука – промовисті репрезентанти динаміки архетипного мислення письменника з перспективи зміни культурно-історичних парадигм. Зокрема, це його твори зі збірок “Серед тижня” (1967, збірка оповідань і повістей), “Барви осіннього саду” (1986, збірка оповідань і повістей), “У череві апокаліптичного звіра” (1995, збірка історичних оповідань і повістей), “Сон сподіваної віри: готично-притчева проза” (2007), “Панна квітів” (2014, збірка авторських казок для дітей), “Порослий кульбабами дворик” (2015, збірка невиданої малої прози).

Предмет дослідження – архетипність, виражена через відповідну зовнішню та внутрішню текстуальну організацію малої прози Валерія Шевчука.

Методи дослідження. Новітнє вивчення гетерогенного художнього тексту за допомогою архетипної критики потребує ґрунтовного використання напрацьованого методологічного досвіду. Аналіз архетипності в художніх текстах вимагає синтезу літературної психології, феноменології, культурної та філософської антропології тощо. У дисертації використано психоаналітичний, семіотичний, феноменологічний, культурологічний, герменевтичний методи, прийоми архетипної та постколоніальної критики.

Наукова новизна одержаних результатів. Уперше в українському літературознавстві систематизовано основні напрями вивчення архетипності художнього мислення письменника у світовому літературно-критичному дискурсі. Удосконалено термінологічний апарат архетипної критики. Структуровано явище проявлення архетипу в художньому творі й запропоновано модель дослідження

реалізації архетипності в літературі як цілісної функціональної системи. Вперше в дослідженні архетипності художнього мислення зосереджено увагу на транзитній проблематиці, що ввело архетипну критику в русло постколоніальних студій. Відповідно до такого підходу виведено регресивні моделі архетипності в малій прозі Валерія Шевчука, які розмасковують принципи колоніальних механізмів. Уперше завдяки архетипному аналізові домінантних топосів ґрунтовно та системно досліджено художню специфіку малої прози й авторських казок Вал. Шевчука з перспективи зміни культурно-історичних парадигм. Адже неореалістична проза Валерія Шевчука завдяки винятковій сюжетній простоті є промовистою художньою рецепцією колоніальної проблематики: людина-гвинтик має позірне право на буттєву транзитність – "закон" забороняє переступ межі тоталітарної ахроматичності. Шевчукові оповіді шістдесятих років про пересічного з непересічним досвідом завдяки мікроісторичному наративному фокусові презентують шлях протагоністів "від юрби – до дому і себе в домі". Тоді ж як пізніші Шевчукові твори, насичені бароковими, готичними та фантастичними елементами, виразно артикулюють постколоніальну тематику. Коли дім поза домом, протагоністам доводиться "воскресати з попелу" історії, приватної та колективної, і впізнавати своє обличчя у відображенні Іншого.

Теоретичне та практичне значення дисертації полягає у формулюванні та обґрунтуванні метатеорії архетипності, що уможливлює вивчення художніх текстів в якнайширшому діапазоні антропологічного досвіду, шлях якого завжди провадить через образи. Тези дисертації суттєво доповнюють й уточнюють відомі концепції архетипності. Основні положення та результати роботи можна використати для дослідження української літератури, зокрема великої прози Валерія Шевчука, для розробки курсів і спецкурсів із теорії літератури, історії української літератури, методології літературознавчих студій, української та світової літератури, постколоніальних студій, а також для укладання підручників і навчально-методичних посібників до цих курсів.

Особистий внесок здобувача. Дисертація, наукові публікації й апробація є повністю особистим здобутком автора.

Апробація результатів дисертації. Результати дослідження оприлюднено на Всеукраїнській науково-теоретичній конференції “Література на пограниччі. Амбівалентність, гібридність, долання кордонів” (Львів, 25 жовтня 2012 р.), IX Міжнародній конференції молодих славістів “Slované mezi tradicí a modernitou” (“Слов’яни між традицією й сучасністю” Прага, 24–25 жовтня 2013 р.), III Міжнародній науковій конференції “Українська філологія: школи, постаті, проблеми” (Львів, 12–13 грудня 2013 р.), Всеукраїнській науково-практичні конференції “Феномен шістдесятництва в контексті літератури XX століття” (Острог, 1–2 квітня 2014 р.), XXVIII Щорічній науковій франківській конференції “Чи маю вас ловити, тіні, сіттю слова?” (Львів, 24 жовтня, 2014 р.), V Міжнародній науково-практичній Інтернет-конференції “Dialogue of Languages – Dialogue of Cultures. Ukraine from a Global Point of View” (“Діалог мов – діалог культур. Україна і світ” Мюнхен, 30 жовтня – 2 листопада 2014 р.), X Міжнародній конференції молодих славістів “Křižovatky Slovanů” (“Перехрестя слов’ян” Прага, 6–7 листопада 2014 р.), III Міжнародній конференції “Художня творчість у контексті проблем її вивчення: етномотиви, етноконцепції та етносимволіка” (Бар Подільський, 3–6 листопада 2016 року) та на наукових семінарах і звітних конференціях кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка.

Публікації. Основні положення й результати дослідження викладено у **8** публікаціях, з них **4** – у фахових виданнях ДАК МОН України, **4** – у міжнародних наукових фахових виданнях.

Структура роботи відповідає сформульованій меті й завданням і складається з *Анотації*, *Вступу*, трьох розділів (*Розділ 1.* “Теоретичні аспекти дослідження архетипності”, *Розділ 2.* “Рання проза Валерія Шевчука: пошук і формування архетипних форм художнього мислення письменника”, *Розділ 3.* “Трансформація архетипних фреймів у необароковій малій прозі Валерія Шевчука та його казках”) *Висновків*, *Списку використаних джерел* (203 позиції), *Додатків*. Загальний обсяг дисертації – 178 сторінок, з яких 159 – основний текст.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ АРХЕТИПНОСТІ В ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРІ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Не обмежуватись найбільшим, але вміщатись у найменшому...
Ігнатій Лойола

У цьому розділі виокремимо та проаналізуємо теоретичні аспекти дослідження архетипності в гуманітаристиці. А також сформулюємо власну інтерпретаційну модель архетипності, об'єднавши різні аспекти трактування архетипу.

1. 1. Поняття архетип і архетипність у міждисциплінарній парадигмі

Безперечно, історія витоків і становлення архетипної проблематики не відзначається виразним стосунком до літературознавчої традиції. Зважаючи на пересторогу Р. Нича до літературознавців не зловживати спрямуванням власних думок до царин, в яких компетентні інші [100, с. 43], спробуємо скомбінувати та налаштувати необхідний теоретичний апарат, встановивши для аналізу архетипності в художніх текстах належну "межу-відстань": "щоб бачити щось, ми повинні певним чином налагодити свій зоровий апарат. […] Уявімо, що ми дивимося на сад крізь шибку. Наші очі так пристосуються, що погляд пройде крізь скло, не затримуючись на ньому, і зупиниться на кущах і квітах. […] Зробивши зусилля, ми можемо відірватися від саду і, відвівши погляд, затримати його на шибці. Відтак сад зникає з поля зору, а ми бачимо розпливчасту кольорову масу, немовби приклеєну до шибки. Таким чином, побачити сад і побачити шибку – це дві різні операції" [102, с. 242 - 243].

Для належного вироблення відповідного інструментарію до вивчення реалізації архетипу в літературі, висвітлимо основні тенденції трактування архетипності в богословському, психоаналітичному, ритуально-міфологічному та літературознавчому дискурсах. З'ясуємо, що поєднує різні концепції архетипу та як вони доповнюють одна одну, відтак виокремимо архетипні фрейми. Використовуємо поняття фрейм (з англ. frame – "рамка") в розумінні М. Мінського, який у праці "Фрейми для репрезентації знань" ("A Framework for Representing Knowledge", 1974) стверджує, що

людина, пізнаючи незнане та переосмислюючи звичне, добуває зі своєї пам'яті певну структуру даних (фрейм), окремі елементи якої в процесі зазнають відповідної модифікації, і стають сприятливими для розуміння ширшого класу явищ, процесів тощо [98, с. 7]. Йдеться про так звану актуалізацію досвіду, що неодмінно сприяє пізнанню: "тільки набувши досвіду, можемо переходити від досвіду до пізнання" [135, с. 106]. За допомогою кореляції архетипних фреймів ми зможемо описати архетипну модель, застосувавши її для архетипного аналізу малої прози Вал. Шевчука.

1.1.1. Богословське розуміння архетипності

Новітній гуманітаристиці властиве своєрідне зосередження дослідницької уваги на межових станах людини – на зустрічі з невідомим і безмірним; звідси й інтерпретація проявів душі в незвіданому вимірі, яким є духовна реальність. Духовний вимір, за словами доктора медицини й богослов'я М. Бека, перевершуючи тілесний і психічний, вкладається в певні закони, які можна простежити й описати, адже людина всуціль "загорнена" в духовну реальність, тому богослови оперують поняттям "духовна душа" (з нім. Geistseele) [191, с. 316]. За К. Ранером, автентичну дійсність можна збагнути лише в межах повного спектру буття, який розкривається в образах культури та сигналізує про нестачу буття через психофізичні явища [203, с. 292]. Відтак акцентуємо на богословському аспекті семантичного наповнення терміна архетип, який розгортає ціннісно-смисловий контекст архетипності. Адже, з гносеологічного погляду, архетип – феномен, що сягає передусім глибин духовного досвіду та неустанно повторюється задля самоідентифікації людини, проявляючи невикорінне бажання людства жити в надособистісному та позаісторичному часопросторі [191, с. 35]. Біблійний контекст, формуючи належний понятійний ґрунт для аналізу численних концепцій архетипності, постає промовистою перспективою для дослідження реалізації архетипу в культурі.

Як відомо, поняття архетип (з грец. arche – начало; typos – образ) заякорене в платонівській традиції, в руслі якої постали найрізноманітніші тлумачення цього концепту. Платона вважають першим античним філософом, який порушив проблему метафізичного виміру буття, запропонувавши концепцію субстантивної та емпіричної

реальності [4, с. 73]. У контексті цього вчення за допомогою поняття “ейдос” (вічний прообраз, взірець, метафізична природа видимого світу) окреслено архетипність як споконвічний породжувальний механізм, який змагає до істини, що посіяна в людських глибинах, мов “душевне сім’я”. З цього приводу Платон висвітлює феномен буттєвої *анамнези* (душевної активності, яка полягає в пригадуванні істини) як спомин про одвічне Благо – “те прекрасне, що прекрасне в усьому, завжди, всюди і для всіх. […] Воно об’явиться тільки як щось саме в собі незмінне та вічне; всі інші прекрасні речі причетні до нього в такий спосіб, що, коли вони народжуються і вмирають, воно не стає ні більшим, ні меншим і не зазнає жодної зміни” [108, с. 212]. У філософії Платона можна спостерегти промовисту кореляцію *анамнеза – койнонія* (з гр. ”κοινόνία” – спільність), поєднану феноменом *туги* як “бажанням цілості”, “прагненням повернутися до первісної природи” та “туги за Благом і Красою” [108, с. 163,107-109]. За Платоном, людина, архетипно позначена одвічним, стає слідом-образом Блага, з яким прагне поєднатися.

Згодом богослови розшири оптику дослідження метафізичного виміру буття, покликаючись на Святе Письмо. Зокрема Філон Александрійський у праці “Про створення світу згідно з Мойсеєм”, запропонувавши вперше в історії філософії постулат єдиного, абсолютного й особистісного Бога, вказує на джерело архетипності – “Творець через єдність сотвореного світу робить Своє створіння подібним Самому Собі” [133, с. 113]. Звідси й розуміння архетипу як образу Бога в людині (Imago Dei in homine), адже “прекрасне наслідування”, на думку філософа, неможливе без “прекрасного взірця”. У філософії Філона Бог постає “архетипом архетипу”, “первинним архетипом у собі”, який обертається перед людством багатоликим відображенням в образно-сюжетній системі світової культури [201, с. 314]. Відтак архетипність у цьому вчені потрактована в контексті виходу за межі себе (свідомого мислення) назустріч архетипові. Йдеться про так звану девальвацію власного “Я” заради койнонії з Одвічним – “бути цілком і повністю в Ньому, а не в собі”. З огляду на це мислитель говорить про екстаз як “благодатне потрясіння” духу, як “продовження руху небозводу”.

У праці “Про містичне Богослов'я” Діонісія Ареопагіта також окреслено феномен “виходу за межі” всього (зокрема від “почуття та напруги розуму”) в контексті архетипної туги за часопростором, в якому немає пізнання – лишень “цілковите мовчання” як утаємничене споглядання Бога – “Він, Творець будь-якої розумової речі, є далекий від світу розумових речей […]. Це не є ані Слово, ні розумність; не виразиме і немислиме”, Він “світить у найтемнішій пітьмі, перевищує будь-яке світло, залишаючись у недосяжності і небаченні” [49, с. 45]. В ученні Діонісія Ареопагіта архетипність полягає в божественній койнонії як спогляданні Недосяжного, божественні смисли якого призводять до екзистенційного заціпеніння-захвату. Спостережене трактування так званої онтологічної статики є надто важливим для інтерпретації онейричних образів, що витворюють промовистий топос “по-той-біччя” в збірці казок “Панна квітів” Вал. Шевчука (про це говоритимемо в третьому розділі).

Слушно також не оминути увагою антропологічну концепцію Іринея Ліонського, яка відзначається христологічним виміром інтерпретації архетипу. Мислитель відштовхується від біблійного твердження, що людина створена руками Отця через Сина та Духа на образ і подобу Бога. Тому називає воплоченого Христа архетипом, якого неможливо втратити чи знищити, адже Христос, хрестоподібно відображений у створеному, проявляється світу, щоби засвідчити подібність людського образу із Богом. Відтак відновлення автентичного образу людини, за Іринеєм, можливе лише в Христі як у Другому Адамі, який повертає створіння до первісного стану, підносить його до повноти: “Господь прийняв цей тілесний образ первозданного, щоби боротися за батьків і за посередництвом Адама перемогти того, хто уразив нас в Адамі” [59, с. 37]. Койнонія в антропології Іринея Ліонського висвітлена завдяки образу Євхаристії – втаємниченого причастя до Божественної природи Тіла та Крові Христа як запоруки нетлінності людської природи. Отже, за Іринеєм, людство повертається до архетипу за умови присутності Святого Духа та в хресті Христа, прославившись у Його Воскресінні та долучившись до буття Пресвятої Трійці в силі Духа: “Ісус Христос став Сином Людським для того, щоб людина стала сином Божим” [59, с. 64]. Архетипність у концепції мислителя висвітлена як динамічна

дійсність – натхненне ступання за Богом, яке знаменує божественну потенцію людини уподібнюватися до Бога, зростати в Божій подобі через причастя Святого Духа.

Загалом ключем екзегетики є поняття “דבר” (davar), яке з єврейської перекладають як *слово*, яке в первинному значенні воно виражає передусім Боже Слово [82, с. 7], позначаючи не так засіб комунікації, як подію: “Оповіщує день дневі слово, а ніч ночі показує думку, без мови й без слів, нечутний їхній голос, та по цілій землі пішов відголос їхній, і до краю вселенної їхні слова! Для сонця намета постав у них, а воно, немов той молодий, що виходить із-під балдахину свого, воно тішиться, мов той герой, щоб пробігти дорогу! Вихід його з краю неба, а обіг його аж на кінці його, і від спеки його ніщо не заховається” (Пс. 18 (19), 3–7; пер. І. Огієнка). Знаменно, що в цьому біблійному тексті виразно проявлено означений Е. Калером репрезентаційний рівень символу *Слово* – коли представлення кличе в субстанцію [111, с.188]. Відтак у богословському контексті *архесловом* (protoslogos), з якого виростає все Святе Письмо, є Ісус Христос – досконале Слово Отця, в якому Бог говорить все: “Іванове “Спочатку був “*logos*” є новозавітним коментарем до речень, що ними відкривається Книга Буття, який ототожнює оте перше творче слово з Христом” [135, с. 49]. Тож інтерпретація біблійного тексту корениться в рецепції пасхальної тайни Ісуса – Його смерть і воскресіння: “коли ми читатимемо Боже Слово, не беручи до уваги того, що все слово здійснилося в Ісусі, то не зрозуміємо тексту” [82, с. 29].

З огляду на це слушно не оминути увагою праці Августина, які завдяки образній мові промовисто увиразнюють інтерпретацію архетипності. Мислитель розуміє архетип як збережений у людській пам’яті істинний споконвічний образ, що продукує належні моделі сходження до Бога в людині: “Бог зник з очей наших, щоб ми повернулися в наші серця і знайшли Його там” [118, с.145]. Цим образом, на думку Августина, є Христос, який наснажує людину тугою за порядком любові: “всюди, крім Тебе, не лише поза мною, а й у мені я відчуваю нудьгу” [118, с. 308]. Важливо, що саме любов є основою й водночас вершиною Августинового вчення: “Мій тягар – це моя любов, і це вона несе мене, хоч би куди я прямував. Твій Дар запалює нас і підносить нас угору – ми палаємо й ідемо” [118, с. 309]. Філософ, називаючи душу “наслідувачкою” Христа, порушує проблему анамнези. Відтак означує пам’ять як

“безмежний храм”, в якому кожна людина зберігає спогад про те, що знаменує автентичне життя: “поняття блаженного життя міститься в пам’яті. Адже, коли б ми його не знали, то не любили його” [118, с. 218 – 219]. Платонова анамнеза в працях Августина потрактована як “духовне збирання”, натхененне Святим Духом, який відкриває людині забутий “величний шлях” любові: “звідси й слово cogitare – думати (тобто збирати думки) [...]. Збирання, яке відбувається виключно в дусі, – це порядкування (cogitur)” [118, с. 211]. У цьому твердженні легко простежити латентні паралелі до філософії М. Гайдеґґера, зокрема судження: справжній час – це пришестя того, що вже було; це не минуле, а збирання сущого, що йде попереду всякого пришестя, як збирання, воно збирає назад у себе будь-яке колишнє [200, с. 63]. З цього приводу важливо наголосити, що поняття анамнези знаменує частину анафори в християнській літургії. Відтак анамнеза – не тільки спомин діянь Бога, а й досвідчування Його живої присутності у вимірах віри, яка уможливлює бачення дійсного часу, долаючи всілякі обмеження звиклого часопростору. Відтак пасхальна містерія Христа здійснюється, а не повторюється в часі Богослужіння – повторюються ж відправи, у яких неустанно відбувається П'ятидесятниця – вилиття Святого Духа [109].

Важливо завважити, що в більшості текстів Августина так званою ниткою Аріадни виступає проблема туги: “Ти створив нас для Себе, і серце наше не супокійне, доки спочине в Тобі” [118, с. 14]. Туга постає знаком потреби автентичного ***Іншого*** – усвідомлення сенсу койнонії. Бажаним Іншим, на думку філософа, є особа Христа як істина, з якою “розлучене людство” та якої не можливо мислиннєво збагнути: адже її лоно не в емпіричному просторі, а в “пломенистій” душі. Відтак у вчені Августина вигляд архетипного повернення, будучи душевною трансгресією людини, персоніфікований завдяки образу Христа, що стає межею, через яку необхідно пройти до Бога, звідси й символи дверей, дороги, каменю: “Я дорога, правда і життя”. У цьому контексті розп’яття, будучи інтимним простором Христа, виростає образом архетипної транзитності людини. Знаково, що екзегети наголошують на трансферному аспекті семантики хреста, позаяк розп’яття розгортається в серці християнина межею між світом тілесним і світом духу [185, с. 862].

Слушно акцентувати також на постулатах Томи Аквінського, який інтерпретує архетип як одвічну й ідеальну форму сакрального мислення. Відтак, за Фомою, таїнства в Христовій Церкві розгортаються для людини дорогою повернення до божественного буття – єдності (койнонії) з Богом. У концепції мислителя змагання людини до архетипу зумовлене Богом – досконалою Першопричиною, Взірцем усього сущого, "першопоштовхом" й остаточним прагненням (тугою) людства [2, с. 24, 45]. Суголосні рецепції феномену туги легко простежити в працях М. Бердяєва: "Все моє існування перебувало під знаком туги за трансцендентним" [11, с. 9], – Г. Марселя, який стверджує, що "бути – це бути в дорозі", адже людська душа – "одвічна мандрівниця": "серце, яке всупереч всім реальним даним, інвентарям, калькуляціям, згідно з чудесним принципом, поривається зі мною й всесильно бажає того, чого я всім моїм єством бажаю" [92, с. 8, 28] та ін. Щобільше, одним із постулатів сучасного богослова А. Ґрюна є поняття троїчної туги людства: туги за любов'ю, за пізнанням Творця, безумовним визнанням. Учений зазначає, що феномен туги ґрунтується на двох сильних і перманентних прагненнях людини: бути автентичною людиною, відкриваючи в собі інший простір, але й водночас не залишатися покинутою з власними думками та почуттями [39, с. 39-40]. Власне туга, за А. Ґрюном, є запорукою буттєвої транзитності: "життя мусить плинути – тільки в русі ми живі" [39, с. 114]. Однак слушно зазначити, що якість туги визначає тип транзитності за напрямком. Тому й розрізняють трансгресію (подолання межі через усунення розмежованості) та регресію ("псевдо-транзитність" [117] або так званий "поступ назад", за І. Франком, – хворобливий модус руху [139, с. 117]).

Цікаво, що словник української мови тлумачить тугу як почуття, викликане відсутністю когось. А якщо сягати глибше, вдаючись до резервів вокалізму, то легко простежити семантичну кореляцію *туга – тяга*[1], висвілену ще в ученні Платона й очевидну в концепції нумінозного німецького теолога Р. Отто, який у книзі "Священне. Про ірраціональне в ідеї божественного та його співвідношення з раціональним" (1917, "Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationale") [103] запропонував поняття "нумінозне" (з лат. numen –

[1] спостережена кореляція виразно проявлена зокрема в чеській мові: "touha» як бажання ("toužít» – бажати).

божество), що згодом збагатило релігієзнавство XX сторіччя феноменологічними ідеями. Пізніше К.-Ґ. Юнг використав це поняття в архетипній теорії, трактуючи нумінозність як одну з основних властивостей проявлення архетипу – відчуття надособистісного трансцендентного характеру, викликане переживанням невидимої присутності або такої якості видимого об'єкта, що викликає зміну свідомості на основі глибинного потрясіння [57, с. 305].

У праці Р. Отто архетипність висвітлено в контексті неуникної залежності людини від божественного. Модусом нумінозної залежності, на думку вченого, є духовний "порив" (прагнення) людства – дивна глибока відповідь людської душі священному. Проте, як зазначає Р. Отто, такий діалог можливий лише "в дусі" – людині не під силу навчитися чи зімітувати його. Адже той, хто читає Святе Письмо "в дусі", живе в нумінозному, навіть якщо не в змозі проаналізувати й означити власний стан. Такий діалог теолог називає благоговінням – людським трепетом і любовним захоплення перед лицем Бога живого. Для опису нумінозного стану Р. Отто вдається до поняття "orge", яке особливо виражене в ідеограмах життєвості, пристрасті, переповненими афектами волі, сили, руху, змагання [103, с. 39]. Відтак такий стан людини є досвідом *зовсім іншого*, якого не можливо помислити й омовити, адже священне керує людською душею, надаючи їй руху. Теолог вважає запорукою нумінозного стану (стану "не по собі", екстазу) "почуття тлінності" – натхненну девальвацію людського "я".

Проаналізувавши богословську перспективу трактування архетипності, можемо ствердити, що теологи розуміють архетип як образ Бога в людині. На їхню думку, архетипність, будучи реалізацією архетипу, полягає в *русі людини за архетипом***.** Відтак богословська рецепція архетипності чітко висвітлює очевидну кореляцію *архетип – транзитність***,** яку можна описати за допомогою метафори-зіставлення "дорога", коли "дві речі можуть бути однією й тією ж річчю, залишаючись при цьому двома різними речами" [135, с. 97]. Цікаво, що ранні християни називали свою віру "дорогою": "А коли опиралися дехто й не вірували, і *дорогу* Господню лихословили перед народом, то він їх покинув і виділив учнів, і щодня проповідував у школі одного Тирана", "Переслідував я аж до смерти цю *путь*" (курсив мій – К. В.) (Дії. 19, 9; 22, 4;

пер. І. Огієнка). Запропонована метафора в богословській інтерпретації постає промовистим плетивом образів: вихід з неволі, вхід в Обіцяну землю, в Царство Небесне; зміна світів, особа Христа, хрест, хресна хода, Божий шлях.

Богословське розуміння архетипності можна узагальнити за допомогою поняття- "*архетипний хід*", що позначає реалізацію *туги* за Богом як автентичним *Іншим*, яка долає *межі* відчуження. Завдяки цьому поняттю легко виокремити архетипні фрейми – стрижневі елементи архетипності, що в авторській рецепції зазнають відповідної модифікації, стаючи сприятливими для архетипного прочитання текстів. Зважаючи на це, виводимо кореляцію архетипних фреймів "*туга – межа – Інший*", в якій туга постає знаком потреби первинної цілісності людини, що можливо лише в діалозі з одвічним Іншим; а межа відтак передбачає деструктивний момент (девальвацію людського "Я") як архетипну кенозу. Для наочної презентації кореляції архетипних фреймів, пропонуємо таблицю реперних точок богословської рецепції архетипу.

мислитель	**розуміння архетипу**	**Архетипні фрейми:**		
		ТУГА	**МЕЖА**	**ІНШИЙ**
Платон	метафізична природа видимого світу	бажання повернутися до первісної цілісності	анамнеза як пізнання найвищою частиною людської душі вічного	койнонія як зустріч з Благом
Філон Алексан-дрійський	образ Бога в людині	бажання руху небозводу	вихід за межі себе як девальвація власного "я"	екстатичне буття цілком і повністю в Бозі
Діонісій Ареопагіт	незмінний Божий слід у людині	бажання споконвічного миру	відмова від себе – від почуття та напруги розуму	утаємничене споглядання Бога
Іриней Ліонський	воплочений Христос	Бажання відновити автентичний образ людини	ступання за Богом у хресті Христа	причастя до Божественної природи Тіла та Крові Христа

Августин Аврелій	збережений у людській пам’яті істинний споконвічний образ, що продукує моделі сходження до Бога	прагнення “блаженного життя” – порядку любові	хрест – межа, через яку необхідно пройти до Бога. Христом запалює та підносить людину вгору	“духовне збирання” як шлях любові у Христі через Святого Духа задля Отця
Тома Аквінський	одвічна ідеальна форма Божого мислення	Бог – остаточне прагнення людства	Христос – межа між грішним і святим, дочасним і вічним	одкровення – зустріч з божественним Логосом
Р. Отто	залежність людини від божественного	духовний “порив” за божественним	Почуття тлінності як натхненна девальвація людського “я”	благоговіння – любовне захоплення Богом

Коректність запропонованої кореляції архетипних фреймів туга – межа – інший підтверджує також Августинів постулат про чотири роди “розумових почуттів”, які генерує пам'ять: *бажання, радість, страх, смуток* [118, с. 213]. Це промовисто увиразнює концептуальне підґрунтя спостережених архетипних фреймів. Адже концепт туги безпосередньо стосується проблеми *бажання*, що, своєю чергою, відсилає до дискурсу іншого. Концепт межі визначає феномен транзитної антитези “трансгресія – регресія”, позаяк переступ межі є подоланням *страху* як нейтралізатора транзитності; регресивний же напрям спричинений застрягання людини у боязні, у травмі. Концепт Іншого передбачає онтологічну *радість* як атрибут метадіалогу. Відтак *смуток*, будучи знаком (симптом) розлуки з архетипом, виростає можливістю стати бажанням (тугою), що знаменує початок архетипної транзитності.

Знаменно, що у виокремленому взаємозв'язку цих трьох концептів (туга–межа–Інший) легко відчитати відому Євангельську предикативність “Просити-Стукати-Шукати”: “Просіть, і вам дасться, шукайте, і знайдете; стукайте, і вам відчинять” (Лк. 11, 9; пер. І. Огієнка). Біблійні предикати перебувають в очевидній імплікації стосовно Святої Трійці: *Дух Святий – просити* як тужити, потребувати: “Отець небесний дасть Святого Духа тим, що у нього просять!” (Лк. 11. 13; пер. І. Огієнка); *Ісус Христос – стукати* як проходити: “Я – двері. Хто ввійде крізь мене –

спасеться. Увійде він, вийде – і знайде пасовисько” (Ів. 10. 9; пер. І. Огієнка), “Ось стою при дверях” (Одк. 3. 20; пер. І. Огієнка) (феномен межі, яку промовисто описує Юнг, інтерпретуючи символіку хреста – про це згодом); *Небесний Отець – шукати* як любити: “Отець же ваш знає, що вам воно потрібне. Отож, шукайте його Царства, а це вам додасться” (Лк. 12. 30-31; пер. І. Огієнка) (феномен необхідного Іншого).

Отож у богословському розумінні архетипність полягає в духовно-душевній гігієні людини, адже “здатність людини тримати Бога в центрі свого буття” є запорукою її здоров’я: “якщо ця сфера не функціонуватиме належним чином, то людина може втратити осердя свого існування, що призводить до серйозних розладів, таких як шизофренія, панічний страх, спроби самогубства, дезорієнтація і відчуття, що все в житті втратило ціннісний вектор і мету. Нещодавні дослідження вказують на розвиток різноманітних видів карценом через втрату загальної цілеорієнтації в житті людини” [191, s. 126]. Система реперних точок богословського аспекту розуміння архетипності ґрунтується на потрактуванні образу Ісуса Христа як правічного образу – проекції Бога в людині. Богослови акцентують на архетипній тузі людини за Богом, яка інспірує девальвацію власного “я”. Відтак усвідомлення людської тлінності є запорукою ходу за архетипом, що є автентичним “збиранням” в Бозі, божественні смисли якого призводять до буттєвої статики (заціпеніння-захвату). Проблема архетипності в богословському аспекті корелює з феноменом буттєвої анамнези – активності душі (“наслідувачки” автентичного), яка пригадує істину. Звідси й поняття архетипний хід як реалізація туги за Богом (автентичним Іншим), яка можлива за умови подолання егоцентричного відчуження/роздвоєння. Звідси й кореляція стрижневих концептів архетипного мислення, які актуалізують особисто-нумінозний досвід реципієнта: туга – межа – Інший. У виведеній кореляції архетипний фрейм туга постає знаком потреби первинної цілісності людини, яку уможливлює діалог з одвічним Іншим; межа ж передбачає деструктивний момент – архетипну кенозу (з гр. “оголення”). У наступних підрозділах ми з’ясуємо, як у психоаналітичному, ритуально-міфологічному та літературознавчому дискурсах реалізується постульована богословами кореляція архетип – транзитність, а також проаналізуємо специфіку

повторення архетипних фреймів туга – межа – інший в численних концепціях архетипу.

1.1.2. Психоаналітичний вимір архетипності: теорія К.-Ґ. Юнга

Завдяки швейцарському психоаналітикові К.-Ґ. Юнгові термін архетип зі своєрідною дефініцією закріпився в науці XX сторіччя [178]. Теорія архетипів К.-Ґ. Юнга заякорена у філософській традиції (зокрема в ученнях Платона й Августина [175, с. 65]), а також почасти в компаративних теоріях відомих етнологів: Л. Фробеніуса – автора теорії "морфології культури", згідно з якою культура як винятковий соціальний організм має містичне начало ("paideuma"); А. Бастіана – дослідника універсальних і локальних аспектів символів, виразно проявлених на рівні первісних культур, який окреслив кореляцію "Elementargedanke" (первинна ідея) – "Völkergedanke" (етнічна ідея), вважаючи, що елементарну ідею необхідно розглядати повсякчас у стосунку до специфічного культурного контексту [68, с. 71]; та Дж. Фрейзера, який розвинув порівняльний метод в етнографії, здійснивши спробу системного аналізу міфу та ритуалу в різних культурах (про його внесок у становлення архетипної критики в літературі говоритимемо в наступному підрозділі).

К.-Ґ. Юнг був учнем засновника психоаналізу З. Фройда, який за допомогою терміна "підсвідоме" розробив понятійно-термінологічний апарат для опису та фіксації механізмів людської психіки, вбчаючи в літературі стійкі сюжетні схеми як реалізації підсвідомих бажань автора. Праці ж К.-Ґ. Юнга акцентують не лише на індивідуальному аспекті психіки, а передовсім – на колективному несвідомому, що межує зі змістом індивідуального. Відтак психоаналітик розуміє архетип як вузлову точку психіки, константу колективного несвідомого, яке, будучи реальним й водночас невидимим корінням свідомості людства, сягає за межі історичної сфери до трансцендентного світу, ретранслюючи одвічні образи як найдавніші типи – речники всіх пластів споконвічної історії [175, с. 66-101; 183, с. 194]. Тож архетип неуникно розгортається в індивідуальній свідомості людини через архетипні образи, які відзначаються винятковим пластичним оформленням в релігійних обрядах, соціальній енергії, казках і мистецтві [184, с. 103; 174]. Та К.-Ґ. Юнг застерігає дослідників від спокуси категорично визначити архетип, урівняти його до певного знаку,

безповоротно розправившись з поняттям. Знаменно, що подібне застереження стосовно всілякої однозначності в гуманітаристиці зустрічаємо в праці “Дорогою до мови” М. Гайдеґґера (“Unterwegs zur Sprache”): формули легко руйнують роздумування, поневолюючи сказане формальністю швидкого судження [200, с.81].

Архетип, за К.-Ґ. Юнгом, є нетиповим об’єктом наукових досліджень, адже реальну природу архетипу не можемо усвідомити – вона трансцендентна: “творчі первні, що кореняться у безмежності підсвідомого закриті для людського пізнання. Вони завжди даватимуть змогу описати їхні прояви, здогадуватися про них, але не здатні вловити їхню суть” [184, с. 123]. Тому навіть найліпша дефініція архетипу є лишень певною мірою вдалим перекладом мови образів на іншу, дещо відмінну мову [175, с. 34]. З огляду на це К.-Ґ. Юнг вивчає специфіку архетипності, вдаючись до образної мови психоаналізу (кажучи словами Р. Нича, “тропізму”). Численні пластичні образи-приклади в працях психоаналітика значно полегшують сприйняття його теоретично-складних через високий рівень абстрактності суджень. Зокрема, К.-Ґ. Юнг порівнює архетип із системою осей кристала, яка, будучи стрижневим законом “наочної тілесності” кристала, аналогічно позбавлена “тілесного буття” [182, с. 487]. Адже архетип зумовлює певну тенденцію акумулювання уявлень навколо ідеї. Уявлення же можуть значно відрізнятися деталями, однак стрижень залишається незмінним, тому всі думки людини змагають до таємного кореневища життя: вони, “наче планети довкола сонця, витворюють сферу з центром у Бозі” [187, с. 13, 65-66; 186, с. 12, 17]. Архетип, як стверджує К.-Ґ. Юнг, проявляється за умови неможливої однозначності (коли немає свідомих понять), виростаючи межею-зіткненням духовної активності з обмеженістю людського розуміння [174, с. 83; 179, с. 78]. Відтак архетипність як парадигма архетипних образів, які життєдайно підносять людину, є візуалізацією архетипу. Архетипні же образи – це усвідомлені метаморфози незбагненного архетипу, наближені до культурно-історичних запитів відповідної епохи [186, с. 86; 179, с. 60].

У дисертації не вдаватимемося до аналізу відомої кореляції Аніма-Анімус-Тінь-Персона – чергової спроби К.-Ґ. Юнга увиразнити власне теорію архетипів. Позаяк цю кореляцію удосталь використовують автори сучасних літературознавчих розвідок,

порушуючи гендерні й екзистенціальні питання. Маємо на увазі, зокрема, праці “У пошуках демонічної жінки (архетип Аніми у пізніх повістях Валерія Шевчука)” та “Архетип, монотип, стереотип як формотворчі структури художнього тексту (на матеріалі прози Г.Тютюнника)” В. Даниленка [42; 43], “Проблема архетипів як діалог культур в творчості Т. Г. Шевченка” Т. Купцової [80], “Архетип Матері – єднальна ланка ранніх збірок Павла Тичини” О. Демчука [45], “Міфологічний хронотоп” Н. Лисюк [83] тощо. Натомість дещо наголосимо на концепті *індивідуації*, який виразно репрезентує кореляцію архетип – транзитність, оперуючи категоріями, суголосними з концептами постколоніальних студій (як промовистий приклад, транзитна проблематика, яка розгортає широку панораму теоретичного осмислення лімінальної дійсності людства; тут доречно згадати працю Т. Гундорової “Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї” [38]). Індивідуація в концепції К.-Ґ. Юнга знаменує процес формування людини як цілісної особистості та полягає в узгодженні механізмів *інтеграції* (поєднання окремих частин в одне ціле) та *дезінтеграції* (зворотний рух, що певною мірою задає поштовх інтеграційним процесам). Відтак індивідуація, передбачаючи екзистенційний напрям людини від власного “Я” (свідомого ядра індивіда) до внутрішніх незнаних глибин, до “неосвітленого” в собі (“усвідомлення тіні” [179, с. 54]), неуникно реалізується в образах хресної ходи [175, с. 112]. Адже наближення людини до архетипу через вивільнення особистості з кайданів сфальсифікованої самореалізації можливе лише через біль: “страждання зворушує найперше тому, що людина мусить прийняти себе у власній суперечності, яка інколи, здається, ладна розірвати її” [71, с. 72]. У концепції психоаналітика розп’яття є третім елементом, що поєднує екзистенцій протилежності. Відтак хрест є архетипним образом страждань – передумовою людської самосвідомості, яка уможливлює усвідомлення неприйнятного як *іншого*. Отож, єдність екзистенційних антиномій у точці перетину перекладин хреста, за К.-Ґ. Юнгом, постає для людини дорогою до власної автентичності, *межею-зупинкою* на шляху до цілісності, болісним переходом як запорукою звершення “imago Dei”. Можемо припустити, що подібні спостереження дозволили відомому богослову А. Ґрюну лаконічно зрезюмувати: “К.-Ґ. Юнг був переконаний, що людина щойно тоді

торкнеться своєї суті, коли допустить до себе образ Божий. Моє его є чимось більшим, ніж результат моєї житейської історії. В его ми торкаємося чогось трансцендентного щодо свідомості – Бога” [40, с. 37-38].

Отож Юнгова індивідуація, будучи природнім процесом, “сенс і мета якого передусім закладені ще в людському ембріоні” [180, с. 160 – 161], передбачає “шлях до себе”, який інтегрує протиріччя [71, с. 234]. У цьому контексті слушно виокремити архетипні фрейми в концепції К.-Г. Юнга, відштовхуючись від його твердження, що архетип є духовною ціллю людини, формотворчим принципом, регулятором і стимулятором творчої активності. Тож легко помітити, що, по-перше, архетипну індивідуацію людини, на думку вченого, інспірує *туга* за архетипом як “прагнення стати собою”. Туга “наснажує людину до дії та водночас зупиняє для роздумів” [179, с. 52], тому “таємний неспокій зворохоблює коріння нашого буття” [175, с. 123]. По-друге, індивідуація полягає в зустрічі з *Іншим* – невидимою трансцендентною присутністю, яка глибинно зворохоблює свідомість, спростовує позірну випадковість і хаотичність людського буття [175, с. 110-112]: “найкраще в світі неможливо виразити словами – воно трансцендентне й невимовне” [68, с. 34]. По-третє, людина завжди перебуває на *межі*, адже людина неуникно межує з автономною, самодостатньою та нумінозною реальністю, яка не піддається людському контролю. З цього приводу К.-Г. Юнг пропонує трактувати творчість як розгортання архетипної полісемії, що сприяє осягненню межової дійсності, запалюючи людські серця. Адже той, хто говорить архетипними образами говорить багатоголосно, поманюючи та впокорюючи водночас. Відтак учений розрізняє два типи творчості: *психологічний* (матеріалом для якого служить “те, що обертається всередині впливів людської свідомості, наприклад, життєвий досвід, зворушеність переживань, страждання, людська доля взагалі – все, що звичайній свідомості відоме або принаймні є для неї можливим” [184, с. 123] та *візіонерський* (в якому “матеріал або переживання, що стають змістом зображення, зовсім невідомі, їх сутність незвичайна, їх природа глибока, вони ніби походять з глибини віків, від первісної людини або з царства світла й темряви, царства надлюдської природи” [184, с. 123-124]. У візіонерському переживанні, за словами психоаналітика, оживають сни, нічні страхи, зловісні

передчуття із темних закутків душі, а досвід денного життя людини, який характерний психологічному типові творчості, стає певною мірою інертним [184, с. 125].

Літературу К.-Ґ. Юнг означує як явище індивідуального процесу митця, який творить з наймогутнішого передчуття, що прагне стати Словом, яке “ніколи не досягає повноти облич і не вичерпує його безмежності, тому поет потребує якогось часто майже неймовірного матеріалу, щоб хоч приблизно відобразити Передчуте, і до того ж він не може обійтися без упертого та суперечного слова” [184, с.129-130]. Учень К.-Ґ. Юнга Е. Нойман стверджує, що архетип є істинною суттю мистецтва, яке активізує архетипну реальність надособистісного всередині людини, підносячи людську екзистенцію над часом, епохою та “конечним” етосом. Тому висока духовна вартість художнього твору зумовлена тим, що смертна людина в певній архетипній формі поєднує конкретну історичну дійсність з вічністю, торкаючись, таким чином, позачасових рушійних сил, які знаходяться в самому серці світу [101, с. 172-189]. Тож дешифрування архетипності в художньому мисленні письменника здійснює в літературознавстві нумінозну функцію, відновлюючи та розгортаючи потенційну текстову цілісність.

Отже, психоаналітичний аспект розуміння архетипності трактує архетип як константу колективного несвідомого, яка сягає трансцендентного світу, ретранслюючи одвічну образність і відображаючи межову дійсність людини. У цьому контексті архетип як взірець людської цілісності повсякчас наснажує людство “таємним неспокоєм” – тугою, яка надає людській душі руху. Виявлено, що архетипна туга, за К.-Г. Юнгом наближає людину до автентичності через індивідуацію – архетипне вивільнення особистості з кайданів сфальсифікованої самореалізації. У цьому контексті саме образ хреста акумулює в собі магістралі семантичного підґрунтя архетипної межі як болісного переходу. Єдність антиномій у точці перетину перекладин хреста, за К. Г. Юнгом, знаменує межу-зупинку особистості на шляху до цілісності. Тож з психоаналітичного погляду втілення архетипу в буттєвих сюжетах відображає спроби людини прийняти себе у власній суперечності. Психоаналітичний аспект, вбачаючи у творчості художнє розгортання архетипної полісемії, підтверджує виведену в богословському дискурсі кореляцію архетипних фреймів туга – межа –

Інший. За К.-Г. Юнгом, туга знаменує людське прагнення цілісності, межа – прийняття неприйнятного (освітлення затемненого), а Інший – того, хто відображає людську автентичність.

Праці К.-Г. Юнга є особливим внеском у розвиток архетипної критики. Юнгівську аналітичну психологію сучасна українська дослідниця Н. Зборовська характеризує як “романтичний психоаналіз” [55, с. 109], наголошуючи на подібності постулатів теорії архетипів і філософії екзистенціалізму: “спільним в екзистенціалізмі та аналітичній психології Юнга було те, що […] вони утверджували специфіку людського існування як індивідуальну свободу, невичерпну творчість та особисту відповідальність [55, с.144]. Теорія архетипів набула великого резонансу в гуманітарних дисциплінах, промовистим свідченням чого є чимало аналітичних методик як спроб психолінгвістичного аналізу мовленнєвого етосу автора, його персонажів (зокрема Ж. Лакана, Ю. Крістевої та ін.). З цього приводу слушно згадати працю засновника структурної антропології К. Леві-Стросса “Структурна антропологія” (“Anthropologie structurale”, 1958), у якій проаналізовано специфіку людського мислення, що полягає в універсальних логічних схемах свідомості. На думку вченого, підсвідоме є прибіжищем спогадів й образів, набутих протягом життя кожного індивідуума. Відтак підсвідоме виступає так званим персональним словником, в якому кожний занотовує лексику своєї індивідуальності. Несвідоме же виконує в людському мисленні символічну функцію – підкорює структурним законам нерозчленовані елементи психіки (емоції, уявлення, спогади); організовує цей словник за власними нормами, які надають підсвідомому значення, чинячи його мовою, зрозумілою для себе та інших [122, с. 210–211]. Бачимо, що в концепції К. Леві-Стросса архетипність описана як принципово метафоричне явище в контексті семантики несвідомого, яке оперує готовим набором елементів, спростовуючи опозиції та розкриваючи потенцію нескінченних образних трансформацій.

1.1.3 Ритуально-міфологічний аспект трактування архетипності

Для висвітлення ідейного клімату, в якому зародилася архетипна критика, лаконічно назвемо постулати архетипності ритуально-міфологічного напрямку, що міждисциплінарно пов’язаний з іншими методико-теоретичними течіями літературної

критики: психоаналізом, структуралізмом, семіотикою, герменевтикою, “новою критикою” тощо. У доробку шотландського компаративіста-антрополога Дж. Фрейзера та його послідовників з Кембриджського університету (так звана “Кембриджська школа міфокритики”; її називають ритуально-міфологічною школою) наголошено на закономірностях культурного поступу, зумовлених типовістю людського мислення. “Золота галузка” (“The Golden Bough”, 1890 – 1915) Дж. Фрейзер є аналізом архетипних зразків міфу та ритуалу у фольклорній традиції різних культур, в якому ритуал трактовано як інсценування міфу про “божественні” смерть-народження, а міф – як ритуальне мовлення, словесна проекція “королівського ритуалу” [143]. Загалом для більшості “кембриджських” міфокритиків (Е. Чемберс, Ф. Корнфорд, Дж. Меррей, Дж. Харрісон) – авторів численних теорій походження та розвитку жанрів (скажімо, казки, комедії, роману, драми) – характерною методою дешифрування творів культури є ритуалістська редукція. Адже ці вчені, як правило, за допомогою міфологічного трафарету циклічних “смерть-народження” зводять витоки та зміст літературних образів і сюжетів до парадигми сезонних ритуалів.

У дослідженнях наступників Дж. Фрейзера – Дж. Меррея (“Розквіт грецького епосу”), М. Бодкін (“Архетипні взірці в поезії: Психологічне дослідження уяви”), Дж. Кемпбела (“Герой з тисячею облич”) – легко помітити певний відголос Юнгової теорії (зокрема ідею несвідомої літературної традиції). Англійська дослідниця М. Бодкін у праці “Архетипні взірці в поезії: Психологічне дослідження уяви” (“Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination”, 1934) використовує поняття архетип як прибічниця учення К.-Ґ. Юнга. Авторка вважає стрижнем емоційно-психологічної метафоричності літератури *архетипні взірці-моделі* (“archetypal patterns”). Саме вони, на думку М. Бодкін, породжують незмінні оповідні структури, типи образів і характерів, тематичні форми та “мандрівні сюжети” в художній літературі. Дослідниця називає поетичні метафори “генераціями надособистісного життя”, наголошуючи на архетипних образах нового народження, на символах переходу від смерті до життя, які перебувають в асоціативній кореляції з ритуалом ініціації. У цьому контексті М. Бодкін порушує проблему трансгресії, відходячи від Фрейзерових моделей культури як трафаретів осіннього-весняного

(смерть-народження). Відтак інтерпретує художні танатологічні образи, уникаючи порівнянь із культом мертвої природи, як реалізацію архетипної транзитності – акт катарсису або очищення-відкуплення, характерний для християнської традиції [193, с. 12-23; 195, с. 98]. Отож архетипність, за М. Бодкін, є рушієм рецептивного феномена в культурі, позаяк мистецьке вираження архетипів посилює загальнолюдські пориви, неустанно й неповторно зворохоблюючи людину.

Подібне постулює в численних працях Дж. Кемпбел, вивчаючи виразну повторюваність художніх текстів, що, на думку вченого, відображає єдність природного та надприродного в людині. Архетип у книгах Дж. Кемпбела постає універсальною матрицею індивідуального становлення людства, так званою моделлю автентичного життя індивідуума, яка з'єднує людину з її глибинною природою [68, с. 17, 46]. Тому архетипність, будучи сукупністю архетипних образів, які промовляють “з глибин духу та до духу звертаються”, “в глибинах підсвідомості ми всі прекрасно знаємо, що вони означають”, є запорукою естетично приголомшливої дійсності, що випромінює “світло внутрішнього сенсу” та закликає затриматися, щоб насолоджуватися одкровенням архетипних образів. [68, с. 65, 213, 257]. Для аналізу архетипності Дж. Кемпбел пропонує універсальний образ узагальненого літературного героя, який “презентує у світі трансцендентний *поклик*, який, пронизуючи кожне творіння, залишається певною мірою несвідомим. Пригоди героя передбачають кульмінаційний момент його життя – просвітлення – *відкриття дороги до світла* по той бік темних стін нашого тяготливого існування” (курсив мій – К. В.) [69, с. 153]. За допомогою цього синкретичного образу, який здійснює в літературі роль “циркуля”: одна ніжка його вкорінена у вічності, а інша спрямована в дочасне, – Дж. Кемпбел формує концепцію *мономіфу.* Поняття “мономіф” вчений запозичив у Дж. Джойса (James Joyce, Finnegans Wake (New York – Viking Press, Inc., 1939), p. 581) для позначення архетипної транзитності універсального героя літератури.

Кемпбелів мономіф ґрунтується на проблемі екзистенційної транзитності індивідуума та культури в цілому: “добре прожите життя – це коли одна подорож героя спонукає до наступної мандрівки. Пригоди звуть вас знову й знову; знову й знову вас тягне до нових горизонтів. І щоразу виникає одне й теж ж запитання: чи

насмілюся я?” [68 с. 259]. Транзитність, за Дж. Кемпбелом, зумовлена *тугою* за індивідуальною злагодженістю та світовим порядком [68, с. 260], веде через глибинне коріння й “страхітливий ґрунт, повний перегною, темряви та розпаду”, до надособистісної та позаісторичної дійсності [68, с. 40, 202]. Транзитність, про яку говорить дослідник, можна означити як “*сходження*”, позаяк семантична парадигма цього слова презентує насамперед своєрідний перехід – хід з напрямком униз/угору (kathodos/anodos). За Дж. Кемпбелом, сходження транзитного є відповіддю на “одвічний заклик” віднайти втрачене [66, с. 22; 68, с. 225]. Знаменно, що в цьому аспекті ідеї вченого надто виразно перегукуються з постулатами Августина про блаженне життя та Платона про анамнезу. Звідси й Кемпбелова формула споконвічного ходу, яку передбачає такі фази:

- *усамітнення* (рух униз) – відмова від обмеженого та звиклого;
- *ініціація* (перехід межі) – перемога над страхом і вступ у невідоме;
- *повернення* (рух вгору) – інтегрування здобутого нумінозного досвіду.

Дослідник вбачає промовисту аналогію до цієї послідовності в розп'ятті Христа, яке стало порогом для входу (повернення) людини в лоно Бога-Отця (так зване друге народження), що здійснилося у воскресінні Ісуса – у воз’єднанні Сина з Отцем [68, с. 230].

Румунський вчений М. Еліаде також постулює апріорне прагнення людини (так звану *тугу*) до “раю архетипів” – надземних прототипів, своєрідних буттєвих “проектів”. З цього приводу дослідник означує людське життя як священну оповідь “вічного повернення” [53, с. 20-25, 69]. Концепцію архетипності вчений виводить у контексті самобутньої дихотомії часопростору, розмежовуючи сакральний та профанний часопростори. На думку дослідника, сакральний час, на відміну від профанного, є часом вічного повернення як “оприсутнення” Початку. Також сакральний простір акумулюється довкола священного як центру світобудови, якого не можливо встановити – лише віднайти. Профанному простору ж властиві однорідність і невпорядкованість. І саме межею як сполучною ланкою в дихотомії часопростору є ієрофанія – мовлення сакрального в профанному.

Власне в концепції М. Еліаде архетипність й полягає в ієрофанії – коли сакральне проявляється у світському, втискаючись у межі й історію профанного. Відтак архетипність розширює межі світів та часопросторів і перемінює людську дійсність. Піком ієрофанії дослідник вважає воплочення Ісуса Христа – Бога, який захотів стати людиною [54, с. 32, 66 – 85]. Тож дослідник трактує архетипність як взаємопов'язані модуси сакрального, які не можна чітко відокремити один від одного. Вони, будучи достатньо мінливими й водночас стрижневими в людському мисленні, розгортаються дороговказами на шляху до автентичної дійсності, позаяк людство причетне до сакрального. Тож архетипність є запорукою "повторювання прачину" – *буттєвої трансгресії*, яка звільняє людину від страху перед смертю й історією, адже кожна людина апріорно прагне конституювати власний часопростір за архетипною моделлю. У цьому аспекті М. Еліаде виокремлює в історії релігії три основні види архетипних образів: будинок, місто, храм, – як простір "прачину" [53, с. 15-16, 139].

Отже, ритуально-міфологічний дискурс також порушує проблему транзитності як розгортання туги за архетипом через подолання межі історично-особистісного. Міфокритики постулюють концепт межі в контексті обряду ініціації як "просвітлення героя". Загалом аналітична психологія та ритуально-міфологічна критика інтерпретують архетипність художніх текстів, акцентуючи передусім на позалітературних чинниках. З цього приводу психоаналітики вбачають в архетипності літератури реалізацію амбівалентності свідоме-несвідоме, а міфокритики – омовлення обряду як "прачину". Тож і ритуально-міфологічний аспект трактування архетипності, підтверджуючи істотність кореляції архетипних фреймів туга – межа – Інший, постулює: архетипну тугу за втраченим буттям, без якого людство губить себе; архетипну межу як ініціацію, вихід з буденного у піднесене; архетипного Іншого як того, в кому можливе "друге народження".

1.2. Терміни "архетип" й "архетипність" у літературознавчому дискурсі

З другої половини XIX століття гуманітарії в різний спосіб порушували проблему архетипної складової культури, намагаючись дослідити "звучання Невимовного" як

інтертекстову константу, яка таїться й водночас проявляє себе в текстах культури [39, с. 44]. Зокрема казанська лінгвістична школа в 70-их рр. XIX ст. активно розробляла ідею інваріантності, заклавши ґрунт для структуралістської парадигми в методології гуманітаристики. Слушно згадати й про тенденції культурно-історичної школи, яка вважала основним завданням літературознавства "вивчення закономірностей, що керують розвитком культурно-історичного світу" [34, с. 147]. Також прихильники психологічного напряму в літературознавстві XIX ст., інтерпретуючи художні тексти як символічні проекції несвідомих потужних імпульсів письменника, намагалися збагнути підвалини авторського мислення, зокрема специфіку творчої уяви, яка продукує художні образи.

Зважаючи на те, що література завжди є чимось більшим, ніж "автономною структурою літературних прийомів для особливого кодування вислову" [100, с. 17], архетипна метода прочитання художніх текстів полягає в аналізі метаморфоз художньої інваріантності, що породжує множинність і багатогранність горизонтів інтерпретації. Для того, щоб виокремити архетипні фрейми в літературознавчому дискурсі, а відтак запропонувати розгалужену термінологічну систему для дослідження архетипності в художньому мисленні Вал. Шевчука, проаналізуємо передусім архетипну критику канадського компаративіста Н. Фрая. Адже саме він розвинув в літературознавстві концепцію архетипності, застосувавши архетипну теорію психіки та ритуально-міфологічну спадщину "кембриджців" до злободенних проблем літературознавства.

1.2.1. Теорія архетипів Н. Фрая: становлення архетипної критики

Становлення архетипної критики як літературознавчого напрямку знаменувала поява 1957 року "Анатомії критики: чотири есеї" ("Anatomy of criticism: Four Essays", 1957) Н. Фрая. У цій праці канадський компаративіст слідом за кембриджськими міфокритиками визначив магістральні архетипні моделі художніх систем, які ґрунтуються на сезонних міфах: міф весни – комедія, міф літа – роман, міф осені – трагедія, міф зими – іронія та сатира. А також виокремив чотири основні ритми літературних творів: ритм повернення (в епосі), ритм цілісності (в прозі), ритм величності (в драмі), ритм взаємодії (в ліриці). Ми покликатимемося здебільшого на

пізнішу працю “Великий код: Біблія і література” (“The Greate Code: The Bible and Literature”, 1982) Н. Фрая, яка презентує певну трансформацію поглядів ученого, відзначаючись виразним відходом від тенденцій ритуально-міфологічного напрямку.

Працюючи в річищі структуралізму, Н. Фрай сформулював теорію архетипів словесного мистецтва різних епох. Архетип у його теорії потрактований як універсальна модель літератури, що розгортається в символах, репрезентуючи текст із всеосяжної перспективи, адже “навіть без покликання на якісь складні явища, як-от юнгівське колективне несвідоме, зрозуміло, що творча експресія має певний рівень порозуміння і комунікативної сили в цілому світі” [135, с. 31]. Архетипний аналіз літератури, за Н. Фраєм, варто розуміти як “послідовне читання”, що полягає в “текстовому віддаленні” від художнього твору, відкриваючи синхронну цілісність тексту – “текстуальний взір побудови твору” [134, с.150]. У цьому контексті архетип знаменує не джерело словесного мистецтва, як стверджували попередники Н. Фрая, а сам зміст оповіді. Відтак компаративіст досліджував архетипність літератури за допомогою аналізу *метасюжету* як “суцільної метафори”, що репрезентує “акт духовної свободи” – *рух людини до неба* [199, с. 47]. Аналіз метасюжету як одиничного метафоричного комплексу, за Н. Фраєм, полягає в огляді сенсу поодинокої ситуації з перспективи ймовірного виміру дійсності, що постає своєрідною “програмою дій”, які можуть змінити долі тих, “хто замислюються” [135, с. 72-73, 91]. Звідси й Фраєве розуміння різних літературних явищ як частин цілого, які свідчать про єдиний координуючий принцип літератури. Можемо припустити, що саме ця ідея наснажила дослідника самобутньою візією створити “антропологію в літературі”: “розпочати від “символу”, тобто від одиниці поетичного вираження, а закінчити словесним універсумом” [135, с. 318].

Заслуговує особливої уваги Фраєвий аналіз концепції мовних фаз: метафоричної, метонімічної та описової, – на ґрунті яких дослідник простежує так зване імплікативне тло реалізації архетипу в літературі. Як стверджує літературознавець, *метафорична* фаза властива давньогрецькій літературі, древнім культурам Близького Сходу та великій частині тексту Старого Заповіту. Мова іманентності, за Н. Фраєм, ґрунтується на метафорі, яка “дозволяє омовити сенс енергії, спільної для об’єкта і суб’єкта” [135,

с. 34]. Тому метафоричній фазі за принципом “це-є-тим” властиве виняткове відчуття тотожності життя: “єдність неоднорідного, а не вдана єдність одноманіття, в якій усі деталі схожі одна на іншу” [135, с. 310]. У цьому аспекті Н. Фрай вбачає в концепті “бог”, яке знаменує сутність, що “ототожнює форму індивідуальності з виявом природи”, об’єднавчий елемент метафоричного словесного вираження [135, с. 34]. Своєю чергою, за Н. Фраєм, *метонімічній* фазі, властивій добі Платона та мові Канта й Геґеля, поезія стає свідомим і навмисним уживанням фігур, а концепція трансцендентного Бога опиняється в центрі порядку слів: “слово “Бог”, хоч яка велика кількість його корелятів, є для метонімічного мислення доконечною умовою мови. Немає сенсу будувати зі слів аналогічні конструкції, якщо нема того, чого ця аналогія стосується” [135 с. 35]. Тож мова трансценденції як спосіб “вербального наслідування реальності поза нею самою” заякорена в метонімії за принципом “це-замість-того” [135, с. 35]. *Описова* же фаза, яка супроводжує певні ренесансні та реформаційні тенденції, передбачає репрезентацію об’єктивного порядку природи: слово, будучи знаряддям рефлексії, не може бути нічим поза словом. Описова мова, усвідомлюючи всю вагу трансцендентних питань, залишається віч-на-віч з проблемою розмежування дійсності й омани [135, с. 43-44, 59]. Тож у третій фазі “література пристосовується завдяки тому, що зазвичай називають реалізмом, приймаючи категорії правдоподібності й вірогідності, які виступатимуть у ролі риторичних прийомів” [135, с. 57].

У літературі Н. Фрай вбачає промовисту *експресію глибинних людських бажань (туги)*, які тривають протягом усієї історії на *межі смерть-воскресіння*, остаточно розмежовуючи ідеальний світ від жаского й нещасного [135, с. 89]: “функція літератури – не втеча від дійсності, а добачання у дійсності ймовірного виміру” [135, с. 88, 119]. У цьому контексті літературознавець виокремлює три типи символіки як реалізацію архетипу: апокаліптична (презентація категорій реальності у формі людського бажання), демонічна (зображення дійсності, яка повністю відкидає бажання; обшир марева, болю, безладдя, спустошення, руїни) та аналогічна (міметична) [134, с. 151-162]. У концепції Н. Фрая легко простежити кореляцію архетип – транзитність (“рух до неба”), яку дослідник описує за допомогою

стрижневого в літературі мотиву пошуків як “розповивання забудькуватої пам’яті”. Цей мотив, на думку літературознавця, ініціює *туга за чимось затаєним, втраченим чи забутим*: “те, що заступає правду й заважає її об’явленню, ми сьогодні назвали б, напевно, витісненням у підсвідомість, а не забуванням” [135, с. 205]. З цієї перспективи Н. Фрай наголошує на нерозривному зв’язку метафори “шляху” з літературними творами як презентаціями процесу шукання когось/чогось необхідного [134, с. 154]. Знаменно, що таке спостереження видається суголосним з постулатами О. Фрейденберг, яка означує осердя загальної динамічної схеми світовідчуття як *рух від вмирання до життя*, а сюжет літературного твору – як “систему розгорнутих метафор, які, своєю чергою, є системою іносказання стрижневого образу” [142, с. 123, 222].

У контексті архетипної транзитності Фраєва рецепція образної парадигми смерть-відродження вагомо відрізняється від поглядів кембриджських міфокритиків, адже в працях літературознавця концепт “відродження” замінено на “воскресіння”. Учений не заперечує того, що природна поступовість як “знак невідворотності” є певним взірцем для красного письменства: “ось чому так легко думати про природу як про Матір-Природу. Та поки залишаємося у її циклі – ми всього лиш ненароджені ембріони” [135, с. 170]. Але вважає істотним в архетипності літератури концепт “воскресіння”, якого описує, опираючись на біблійну символіку як на граматику архетипності. За Н. Фраєм, Святе Письмо, будучи потужним генератором алюзій, уявлень і наративу, є осердям образної традиції західного етосу. Тому левова частка питань сучасного літературознавства заякорена в герменевтичних студіях Біблії, яка постає перед нами “як писана книга, відсутність, що пробуджує духа історичної присутності, який, як сказав би Дерріда, ховається “за” нею, і що ця фонова присутність поступово виходить на перший план, перетворюючи ту саму реальність в уявленні читача” [135, с. 19, 23, 31]. Н. Фрай вбачає у біблійному тексті єдність і послідовність семи головних фаз: творення, виходу ізраїльтян з Єгипту, закону, мудрості, пророцтва, євангелія та апокаліпсису. Кожна з них є типом наступної та антиподом попередньої. Тому цілісність Біблії вчений знаменує як запоруку розуміння кожної з біблійних частин, а також простежує у біблійному тексті архетипну кореляцію тип-образ: “апостол Павло

у Посланні до римлян (5:14) говорить про Адама як про typos Христа. Вульгата перекладає typos у цьому випадку як “форму”, та Біблія короля Якова з її figure (“образ”) засвідчує той факт, що figura стала в нормативній латині відповідником до typos. Те, що відбувається в Євангелії, є “антитипом” – здійсненням пророцтв Старого заповіту. У Першому соборному посланні апостола Петра (3:21) християнське хрещення названо antitypos-ом порятунку людства від всесвітнього потопу, і тут знову Біблія короля Якова подає figure” [135, с. 127-128]. Спостережена імплікація дозволяє літературознавцю ствердити, що референтне значення Біблії підпорядковується її “первинному, синтаксичному, доцентровому” значенню [135, с. 128].

Як стверджує Н. Фрай, образну парадигму смерть-воскресіння можна звести за принципом метафори-зіставлення до образу Христа – “вмирущого Бога, який піднімається знову” [134, с. 242]. З огляду на це концепт воскресіння не тотожний з “відновленням”, “відродженням” чи “оживленням”, які передбачають новий часовий цикл. Натомість воскресіння знаменує “стрибок поза межі часу” [135, с. 151], так звану *трансгресію як горизонтально-вертикальний перехід* (рух водночас уперед і вгору) зі світу смерті (рівня часу та простору) у світ життя – рівень вічності [135, с. 118]. У такому контексті Н. Фрай вдається до інтерпретації образів Євхаристійного Ісуса: образу, з одного боку “спожитого” Христа, який “розділений і випитий” єднається “з людиною, похованою в могилі власного “я” у суботу, день спочинку, коли час та історія завмирають і нічого більше не залишається, як тільки чекати” [135, с. 154]; а, з іншого боку, образ воскреслого Христа, в якому “індивід пробуджується, і тотожне з ним суспільство вже не те ціле, частиною якого він є, а інший прояв його самого або, якщо вдатися до звичайної метонімії, інша постать його сутності” [135, с. 154]. Н. Фрай увиразнює концептуальне підґрунтя архетипної туги, наголошуючи на архетипному фреймі *“бажаний Інший”*: людина прагне особистої завершеності в автентичній спільноті, в якій кожна особа – “вінець усієї громади”, позаяк “індивідуальність людини набуває внутрішньої ваги завдяки єдиному Логосу, і саме та єдність робить її індивідуальністю” [135, с. 153].

У Фраєвій концепції архетипності важливого наголосити також і на архетипному фреймі *“межа”*. Для опису цього фрейму дослідник вдається до поняття *метаноя* (з

гр. metanoia – покаяння) як точки в якій перетинаються смерть і воскресіння. Відтак метаноя постає всеосяжним рішення повернутися до “коренів”, до сповнення своєї туги тут (у “дійсній присутності”) та тепер (у “дійсній теперішності”): “час зникає в Ісусовому: “Перш ніж був Авраам, – Я є” (Ів. 8: 58); простір зникає, коли чуємо вже згадуваний вислів про те, що Царство Боже є entos hymon (Лк. 17: 21), тобто “серед вас” або “у вас”, та в кожному разі “тут”, а не “там”” [135, с. 198-199]. У закономірності смерть-воскресіння Н. Фрай вбачає християнське доповнення платонової анамнези, виражене у біблійному запевненні: “Ось нове все творю” (Об. 21, 5; пер. І. Огієнка) [135, с. 131]. Важливо, що образи світотворення, за Н. Фраєм, належать до комплексу архетипних символів, пов’язаних з метафорою об’єднання: “творити – означає з ретельністю майстра утворювати певну єдність, де кожна деталь виконує певну функцію і перебуває в особливих зв’язках із цілим” [135, с. 175]. Концепт воскресіння промовисто корелює зі словом “початок”, в основі якого, за Н. Фраєм, лежить метафора пробудження: “коли зникає один світ і постає інший”. Знаменно, що контекст “зміни світів” є магістральним фокусом нашого дослідження архетипності в літературі з перспективи колоніального та постколоніального дискурсів.

Отже, у теорії Н. Фрай архетипна туга зумовлює образну реалізацію потреби Благовісту, архетипна межа – метаною, яка призводить до “зміни світів”; архетипний Інший – речника благовісту – того, хто повертає до Життя. Архетипна критика Н. Фрая підготувала належний ґрунт для численних літературознавчих концепцій, з-поміж них варто наголосити на структуралізмі, теорії читацької реакції тощо.

1.2.2. Внесок української гуманітаристики в архетипну проблематику

У цьому підрозділі окресилимо самобутність української лепти в рецепції архетипності, яку помітили у філософії Г. Сковороди, концепції тривимірного слова О. Потебні, постулатах І. Франка, працях О. Сліпушко, Т. Бовсунівської, О. Донченко та Ю. Романенка, С. Кримського тощо.

Учення Г. Сковороди відзначається особливою христоцентричністю, що надає його філософії доволі виразних прикладних обертонів, увиразнюючи реалізацію архетипу в людському бутті. Працям Г. Сковороди притаманна промовиста символіка,

за допомогою якої мислитель артикулює феномен зіткнення (перехрестя) духовного та фізичного світів. На думку філософа, видима дійсність є лише ризою автентичного тіла – одвічного Господнього порядку. Тож символ сонця як магістральна художня фігура в Сковородинській концепції постає “храмом і чертогом вічного”, “оком всесвіту” [55, с. 145–146]. Завважимо, що поняття “тип”, “антитип”, “архетип”, “праобраз” у працях філософа відзначаються синонімічною суголосністю стосовно постаті Христа. У філософії Г. Сковороди, Ісус, будучи причиною всього, зображений як тип, як антитип (старозавітний образ жертовного агнця), а також як архетип (через Нього прийшла у світ благодать, щоб кожний, хто вірить Йому, увійшов у вічне життя, повернувшись до одвічної ідентичності).

В архетипному контексті український мислитель також акцентує на транзитному атрибуті людської екзистенції, називаючи людську душу “неперервною рухомістю”, яка або наближається до світла, або, спокушена “земним порохом”, агонійно корчиться від власної сліпоти: “Шукай, увійди у двері, замітай гарненько дім. Рий у ньому. Перебирай все. Вивідуй закутки. Вищупуй всі тайники, випробовуй, прислухайся” [120, с. 124]. Учений говорить про відчуття “необхідної необхідності” – тугу за одвічною цілісністю: людина підсвідомо (“за голосом совісті”) прагне бути з Творцем (“первоначальним началом” і безумовною любов’ю). Щобільше, Г. Сковороди називає архетипну тугу “рідною дочкою природи”, позаяк вона як передчуття щастя є завжди й задарма з людиною, живе в її серці. Філософ вбачає причину архетипної туги в Святому Духові, який, як “смолоскипом і маятником життя”, проникає в усі глибини, повертаючи людину в лоно Отця. Натхненна Духом туга, за Г. Сковородою, є пам’яттю нашого серця: святиня та пам’ять – це “подвійний промінь незгасимого сонця”. Відтак віра приймає святині, надія сподівається на віру, любов серцем обіймає, а пам’ять пам’ятає: “ці чотири духи є одне з вічністю, безоднею нетління, з апокаліптичним містом, з сонцем, що не заходить” [120, с. 369].

У контексті архетипної анамнези мислитель наголошує на Святому Письмі як на межі нумінозного простору Іншого, до якого не впускають “з одною половиною серця”: “Твоє Євангеліє є запалений ліхтар, а Ти в ньому само світло. Ось єдиний засіб для уникнення обману й тьми незнання” [120, с. 246]. Туга надихає людину на

турботу, що є “рухом душі”, відтак “життя – це рух”, бо ми перетворюємося в те, що полюбили. У Сковородинській концепції запорукою анамнези – переступу світової брехні – є відповідь людини на природню тугу серця. У іншому випадку, на думку філософа, неминуча *регресія* – реалізація *нудьги* (млості) як антиприродного бажання та “мучительного духа”, який відчиняє двері всім пристрастям, внутрішнім бурям і недугам, “укорінюється в глибоку пустелю” [120, с. 119]. Акцентуємо на цьому моменті, позаяк Сковородинська рецепція феномена нудьги зводить самобутній семантичний горизонт для архетипного аналізу паралітичного топосу в прозі Вал. Шевчука. Знаменно, що у постколоніальному дискурсі письменника зображено образ Г. Сковороди як архетипно транзитного попри світову тотальну нудьгу, про що говоритимемо згодом.

Щодо вчення О. Потебні, то його концепція тривимірного слова як єдності зовнішнього й внутрішнього знаків значення та самостійного значення відзначається певним стосунком до архетипної проблематики. Адже саме поняття “внутрішньої форми” слова як глибинного значення, що реконструює первісний зміст та зумовлює лабільність і “недовизначеність” образів, промовисто презентує кореляцію архетип – архетипність. Адже, як переконаний учений, існує істотна відмінність художнього слова та його позахудожнього генератора (“слова за межами твору”), якого найменуємо архетипом: “світ понять вишукується в глибинах людської свідомості, а засобом такого вишукування є слово” [34, с. 175].

О. Потебня означує слово мінімальною одиницею архетипності. Відтак слову, як поетичній моделі одвічного мікрокосму, притаманні всі елементи аналогічної складнішої цілісності: “мову можна порівняти зі зором. Подібно до того, як найменша переміна в організації ока чи функціонуванні зорових нервів невідворотно спричинить відмінне сприйняття, впливаючи таким чином на ціле людське світовідчуття, так і кожна дрібниця в будові мови попри людську волю генеруватиме власні своєрідні комбінації елементів думки” [112, с. 12-15; 111, с. 259-260]. Звідси й розуміння поезії як самобутнього пізнання за допомогою слова, яке розгортається актуалізацією закладеного в людині духовного пласту, що, як полум’я свічки, помножуючись, не дрібниться: “мовлення тільки збуджує розумову діяльність того, хто розуміє, який,

розуміючи, мислить своєю власною думкою” [110, с. 237]. Такі порівняння О. Потебні мимоволі викликають алюзії до концепту *естетичної самооб’єктивації* Бахтіна – “одинична людина-суб'єкт може переживати себе як творець тільки в мистецтві. Конститутивним моментом художньої форми є позитивно-суб'єктивна творча особистість. Саме тут її суб'єктивність зазнає своєрідної об'єктивації, стає культурно-значущою” [7, с. 69]. З архетипної перспективи така естетична самооб’єктивація передбачає дорогу до Іншого – того, хто розщеплює “те-ж-саме свідомості” на “я” і “не-я” [8, с. 36, 50], а вони іманентно перебувають у діалозі. М. Бахтін, описуючи діалогічну активність, наголошує на тому, що пошук автентичної єдності життя передбачає “вихід” до внутрішнього переживання себе у світовому діянні, адже Бог дає людині право на повну маніфестацію, автодемаскацію та самооцінку [8, с. 409]. Відтак людина іманентно потребує “комунікації через репрезентацію” [64, с.188].

У контексті архетипності набувають особливого сенсу постулати І. Франка, який, що цікаво, був ровесником З. Фройда та Ф. де Сосюра. У розвідці “Із секретів поетичної творчості” (1898) І. Франко, покликаючись на праці тогочасних провідних філософів і психологів, говорить про гетерогенність людської психіки та художнього твору. Відтак виокремлює “верхню” та “нижню” свідомості. За І. Франком, нижня свідомість є “гніздом пересудів і упереджень” та “неясних поривів”: їхні основи закриті від нашої свідомості [136, с. 90-91]. Учений означує несвідоме як “золото в підземних жилах”: “майже кожний чоловік має в собі величезне багатство ідей і почувань, хоча мало хто може і вміє користуватися ними” [137, с. 62; 131]. Такі твердження інспірують Франкове розуміння літератури як форми духовної діяльності, а його ж словами – збору “всіх духовних виплодів”, “зложених у людській мові” [138, с. 7; 139, с. 74].

І. Франко постулює також синкретичну своєрідність кореляції художнього образу та архетипу. Правда, літературознавець в описі взаємодії художньої структури та її онтологічного підґрунтя оперує поняттям “першообраз”. Пізніше цю проблему розробляв наснажений ідеями П. Флоренського О. Лосєв, стверджуючи, що людське життя є розгортанням безкінечного символу, а художній образ – реалізаціє високої напруги думки, яка змагає до ідеалу та випромінює енергією первинної

моделі [86, с. 196]. У поглядах І. Франка трактування архетипності також передбачає троїчність архетипних фреймів туга, межа, Інший. Адже вчений стверджує, що архетип, по-перше, спонукає до дивовижного “чуття спрямування”, по-друге, наснажує мислити категоріями неподільного – Єдиного, та, по-третє, виводить на дорогу “від цілого до цілого”, передбачаючи специфіку протяжності мистецтва в часопросторі на межі “спокій – рух” [137, с. 105]. За І. Франком, онтологічний взаємозв’язок статики й динаміки, будучи запорукою катарсису, генерує множинні контрасти як наймогутніші модуси художнього мислення [137, с. 67-68; 151]. Звідси й самобутня інтерпретація лімінальності, яка ґрунтується на усвідомленні антиномії: “коли наш міст має бути порядний і тривкий, мусять наші береги вперед бути виразні, сухі, тверді, міцні, бо інакше наш міст буде опертий на багні і пропаде” [136, с. 183]. Отже, саме архетип, за І. Франком, надає художнім образам сили торкати “найтайніші струни нашої душі” та відкривати “широкі горизонти чуття і життєвих відносин” [137, с. 272].

Щодо сучасних архетипних концепцій в українській гуманітаристиці, то важливо завважити, що вони детерміновані філософським поняттям *ектип*. У такому контексті ектип знаменує національну маркованість реалізації архетипу. Серед цих концепцій – теорія ментальної архетипності О. Сліпушко, в якій дослідниця виокремлює критерії, що впливають на архетипність в культурі конкретної нації: ландшафт, походження нації, характер релігії, риси національної ментальності [121, с. 126]. Також варто згадати праці Т. Бовсунівської, яка постулює мету літератури як реалізацію архетипу [15, с. 50]. Також концепцію архетипних мотивів соціального життя О. Донченко та Ю. Романенка, в якій архетип означено як формотворчу здатність, так званий трансперсональний субстрат людської психіки: “трансперсональна сутність у ході розвитку стає надбанням особистості [50, с. 27]. Дослідники виокремлюють такі архетипні мотиви соціального життя: мотив обрядовості (як прагнення бути причетним до ідеалу), едукативності (прагнення навчання), вічної правди (намагання уніфікації), креативний (відтворення акту творення) тощо.

Також варта особливої уваги концепція універсальних архетипних символів С. Кримського, адже вчений трактує архетип як “шлях до себе” – певну презумпцію,

яка проявляє Божественні смисли. На думку філософа, Бог “розмовляє” з людиною особистісно через архетипні символи – в духовному просторі, який тримають три кити: віра як ходіння по воді (“не передбачати та не очікувати”), надія як бачення себе в дзеркалі майбутнього та любов як вихід за межі себе: “любов – це завжди пошук абсолютного центру за межами самого себе” [75, с. 73]. С. Кримський вбачає в архетипності культури “вихідну та потенційну сітки цілого”, яка в різні епохи розгортається розмаїтими образами, що набувають найвиразнішої форми в національних культурах [77, с.186]. Адже архетипність “згортає історію в долю особистості” [77, с. 263]. Учений визначає кореляцію архетипних символів *Дім – Поле – Храм*, яка окреслює різноманітні аспекти Божественної комунікації: *Дім* як діалог “я – я”, *Поле* як діалог “я – ти”, *Храм* як діалог “я – Бог” [78, с. 290]. Тож модифікації цих архетипних символів відображають рецепцію духовних основ нації, які утримують в собі всю повноту часів: “спіралі історії накручуються на стрижневі цінності, які, збагачуючись, не гинуть, а постійно відроджуються у нових формах, перетворюючи сучасність та всечасність метаісторії” [75, с. 77].

У цьому контексті слушно не оминути увагою постулатів уродженця Харкова – Є. Мелетинського. Вчений, досліджуючи структурну типологію традиційних сюжетів і семантику мотивів, запропонував концепцію літературно-міфологічних архетипів. Є. Мелетинський означив архетип як первинну схему образів і сюжетів, яка склала вихідний фонд літературної мови. Осердям теорії літературознавця є поняття архетипний мотив, що знаменує автономний смисловий мікросюжет, так звану ментальну універсалію, яка поєднує предиката (дію), агенса (суб’єкта дії) та пацієнса (об’єкта дії) [96, с. 54]. За Є. Мелетинським, магістральним архетипним мотивом у літературі є мотив творення (par excellence) [96, с. 13, 56-68]. Загалом у дослідженнях цього вченого легко простежити тенденцію трактування архетипності на ґрунті семантики ритуалу ініціації як самобутнього культурного модусу межової дійсності, яка презентує становлення героїв.

Отже, в українській гуманітаристиці тези науковців про архетипність здебільшого відзначаються акцентом на менталітетному аспекті реалізації архетипу, яка розгортає запити духовного субстрату людини у світовій культурі. Цікаво, що чимало ідей

Г. Сковороди, О. Потебні та І. Франка хронологічно випереджають постулати архетипної критики. Важливо, що лаконічні судження української науки, навіть не розгорнуті до належних концепцій, теорій чи течій, безперечно поглиблюють рецепцію архетипності у світовому дискурсі. А також підтверджують доцільність виокремлених архетипних фреймів туга, межа, Інший у контексті архетипного прочитання художніх текстів.

1. 2. 3. Метатеорія архетипу: поняття "архетипний хід" як інтегративний елемент концепцій архетипності

Сучасне літературознавство здебільшого вбачає в архетипові генетичний "код" художніх феноменів, який проявляється за умови неможливої однозначності. Загалом численні літературознавці оперують поняттям архетип (зокрема, в теорії жанру, інтердисциплінарних студіях та компаративістиці), означуючи цей термін по-різному: як "символічну схему, що маніпулює щоденною поведінкою людини" [1, с. 127], як генну інформацію колективного підсвідомого [42, с. 3], як генератор художніх образів [84, с. 226] тощо. Зокрема, літературознавці в дослідженнях великої прози Вал. Шевчука часто використовують термін архетип, помилково ототожнюючи його з поняттям художній образ. Складається враження, що найкоректніше апелює поняттям архетипність в контексті Шевчукової творчості В. Даниленко, який у розвідці "У пошуках демонічної жінки" порушує проблему Аніми, ґрунтуючи літературознавчий аналіз пізніх повістей Вал. Шевчука на архетипній концепції К. Юнга [43]. Тож щоби ґрунтовно вивчити архетипність художнього мислення письменника, необхідно оперувати поняттями, які можна певним чином систематизувати, адже наука неможлива без відповідного інструментарію: вона "порівнює дійсність з поняттями і старається зрівняти одне з одним, але оскільки в кожному сприйнятті кількість ознак невичерпна, то і поняття не може стати замкнутим цілим" [110, с. 39].

Важко не погодитися з твердженням М. Зубрицької, що архетипну критику, хоч вона й підготувала шлях до структуралізму та передбачила теорію читацької реакції, все ж достатньо критикують за манеру прочитувати літературу на терені одноманітних зразків, яка й розмиває рубежі між мистецтвом і міфом, мистецтвом і релігією, релігією та філософією [56, с. 140]. Отож доцільно сформувати літературознавчу

метатеорію архетипу, яка з огляду на специфіку гетерогенного літературного твору належно поєднає постулати вивчених дискурсів. Адже адекватне вивчення архетипності художніх текстів можливе за умови чіткого термінологічного інструментарію та виняткової пильності дослідника до текстових "трансісторичних конструкцій" [6, с. 363]. А це передбачає багатогранність архетипного прочитання літературних творів, яке вправно поєднує в собі також і принагідні аспекти теорії літератури, зокрема феноменологічний, герменевтичний тощо: "жодне читання ніколи не може вичерпати всіх потенційних можливостей" [62, с. 263]. Знаменно, що промовистим свідчення феноменогічних віянь в прочитанні текстів з архетипного погляду є самобутня концепція Ґ. Башляра, ідеї якого набули належного резонансу в працях видатних дослідників науки і мистецтва, зокрема Р. Барта, М. Фуко та ін. За Ґ. Башляром, механіку художнього мислення можливо осягнути лише на ґрунті "докорінної" інтерпретації поетичних образів. Йдеться про вивчення архетипності як тенденцію індивідуального проявляння архетипу в поетичній фантазії: "аби пізнати щастя образу, необхідно йти за сомнамбулічним мріянням, прислухатися до нього. Образ можна досліджувати єдиним чином – мріяти такими образами, які укладаються в мрію. Неможливо об'єктивно вивчити уяву; адже образи доступні лише через благоговіння, замилування" [188, с. 65]. З огляду на це Ґ. Башляр вбачає в метафорі "вихідний пункт поетичного імпульсу" [10, с. 8].

У книзі "Поетика марення" ("La Poétique de la rêverie", 1960) учений пропонує ексцентричний аналіз дихотомії "берегів психічної активності" *розум – уява*, яка випливає з кореляції *дух – душа*. Адже розум, будучи "свідомістю ясного дня", продукує помисли, а уява як "нічна сторона душі" породжує образну багатоликість: "правдиві мрії, мрії без обмежень, мрії без центру, вони не починаються зі знання" [10, с. 48]. За Ґ. Башляром, архетипність полягає в презентації Андрогіну як "радості з єдності відмінностей" [188, с. 43, 66]. Таке твердження мимоволі відсилає до Лаканової інтерпретації Едіпового комплексу, в якій мислитель, відштовхуючись від Фройдового протистояння материнського та батьківського начал, наголошує на тузі – ідеалізованій ностальгії (nostos – повернення; algos – біль) як прагненні повернутися у втрачену цілість [202, p. 343]. Знаменно, що в цьому контексті Ґ. Башляр використав

образну діалектику статей: “всяка міць є обдарована статтю. Може бути навіть двостатева. Але ніколи не буде ніякою, або принаймні не зостанеться ніякою занадто довго. [...] Коли значення наближаються від того, що людське, до того, що Боже, від емпіричних фактів аж до мрій, – слова обростають потужними смисловими нашаруваннями” [10, с. 46]. Що більше, слова в Ґ. Башляра теж мають стать, належачи до Логосу. Вони, “як ми, шукають здійснення в царстві правди. Їхні бунт, ностальгія, спорідненість і схильності подібно, як у нас, намагнічені архетипом Андрогіну” [188, с. 63]. Таке твердження суголосне висловом Н. Фрая про риторику Біблійного керигмату як *благовісту (прихильності та зближення)*, напрямленого символічно чоловічим Богом до символічно жіночої спільноти: “там, де панує любов, можемо вдатися до символіки статей” [135, с. 327]. У цьому контексті видається промовистим Башлярове поняття комплексу Прометея як рецепція феномена туги, що полягає в людському “пориві” дорівнятися до наших батьків, – це “імпульс до запалення від тертя”, це “потреба поширити полум’я” [10, с. 112].

Акцентуємо на ідеях Ґ. Башляра, адже вони пропонують самобутнє розуміння архетипної інтерпретації текстів. Архетипне читання, на думку вченого, передбачає відмову від трафаретів-зразків та наснажує літературознавців бути “мрійниками слів”. Відважитися на дорогу слова, яке “тепле зсередини, повне кольору й мелодії” та яке, наче “мовна раковина”, доносить мрійнику шум Божого світу [188, с. 46, 61-63]. Тому рецепція тексту, на думку Ґ. Башляра, є “трансцендентним прийманням дарів”, яке розпалює до інтимності та “впроваджує до лабіринту прихованої Природи речі” [188, с. 43, 78]. Цікаво, що подібні моменти легко спостерегти в розвідках С. Андрусів, в яких йдеться зокрема про “стан легкого запаморочення” як запоруку переходу до “словника першоречей” [3, с. 280]. Звідси стає зрозумілою Башлярова інтерпретація образу димаря як дороги, “яка лагідний дим довбе у своїй повільній мандрівці до неба” [188, с. 42]. Цікаво, що в цьому контексті М. Гайдеґґер сягає ще глибше, наголошуючи на скромній ролі дослідника в гуманітарному дискурсі, яка передовсім полягає у крокуванні, наснаженому єдиним “прабуттям”. Тож не буде зайвим, коли літературознавець “підпорядкує себе головним вимогам тексту”, що далеко не тотожне зі “знанням-пануванням” [146, с. 306].

Варто сформулювати належний термінологічний апарат, до якого вдаватимемося в дослідженні прози Вал. Шевчука. Оперуватимемо поняттям *архетип*, розуміючи його як емпірично недосяжний, генетично одержаний потенціал людини сягати одвічних смислів. Адже в літературі архетип є онтологічним ядром і підґрунтям художньої образності, яка уможливлює нумінозну діалогічність і генерує метасюжети. *Архетипний образ* – це конкретна художня реалізація архетипу. Позаяк архетип дослідити не можемо, то маємо справу з *архетипними образами* як репрезентантами архетипності. Відтак *архетипність* трактуємо як багатогранну та гетерогенну реалізацію архетипу, що постає універсальним метатекстуальним контекстом, охоплюючи повноту мистецьких модусів антропологічного досвіду, шлях якого завжди провадить через образи. Тож для фіксації архетипності художнього мислення в малій прозі Вал. Шевчука використовуватимемо термін *топос*, що позначає певну естетичну структуру, так звану схему зображення, яку формує кореляція архетипних образів.

Зважаючи на твердження У Еко, що про структуру можна говорити лише тоді, коли “певні феномени зводяться до єдиної константної моделі” [52, с. 270]. Слушно сформулювати також відповідну *архетипну модель*, за допомогою якої досліджуватимемо архетипність малої прози Вал. Шевчука. Передусім завдяки вивченню стрижневих тенденцій трактування архетипності в міждисциплінарній парадигмі, ми змогли виокремити й означити *архетипні фрейми* (туга, межа, Інший) – стрижневі концепти, які в реалізації архетипу відповідно модифікуються та трансформуються, будучи реперними точками проявлення та розуміння архетипності. Результати аналізу можна лаконічно зобразити в таблиці:

Дискурс	**ТУГА**	**МЕЖА**	**ІНШИЙ**
богословський: *архетип як образ Бога в людині*	прагнення любові, натхненне Святим Духом	образ Ісуса як дорога до любові, межа між смертю й життям, грішним і святим	люблячий Отець-Творець, який відкриває людині її автентичність

психоаналітичний: *архетип як взірець людської цілісності (самість)*	прагнення стати собою	перехід з історичної сфери до автономної нумінозної дійсності	індивідуація – зустріч з трансцендентною присутністю
ритуально-міфологічний: *архетип як універсальна модель становлення людини*	туга за індивідуальною злагодженістю та світовим порядком	ініціація (перехід межі) – перемога над страхом, вступ у невідоме	“оприсутнення” Початку – надособистісна дійсність
літературознавчий: *архетип як текстуальний взір*	прагнення особистої завершеності в автентичній спільноті	образи смерті та воскресіння, які розмежовують ідеальний світ від жаского	Благовіст як “бажаний Інший”, в якій кожна особа – “вінець усієї громади”

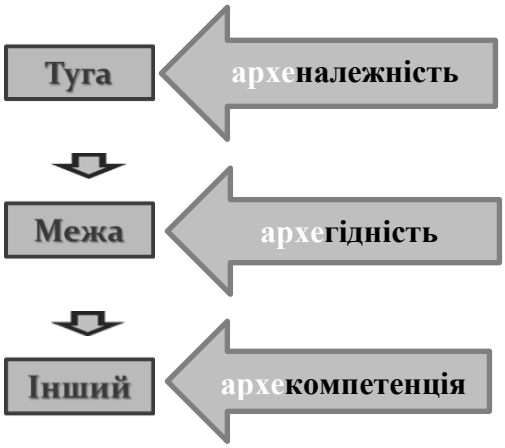
Огляд розмаїтих концепцій архетипності дозволив виявити стрижневу понятійну точку, яка поєднує розмаїті концепції архетипу. Тож неважко простежити, що таким інтегративним елементом є поняття *архетипного ходу*, який спростовує водночас як жорсткі механічні шаблони, так і концепційну незлагодженість у теорії архетипності. Власне, проблематика *транзитності* в архетипному аспекті розкриває якнайширший діапазон антропологічного досвіду. Адже виявлена кореляція архетипних фреймів туга – межа – Інший витворює винятковий означальний обшир поняття архетипний хід. Цей образ-поняття розгортається простором артикуляції людського прагнення повернути первинну цілісність у присутності Іншого. Позаяк архетипний фрейм туги, позначений маркером нестачі автентичного буття, відсилає до архетипної межі. Межа, будучи знаком архетипної кенози (“в-бог-ості”), передбачає деструктивний момент – втрату визначеності. Відтак переступ межі назустріч діалогічному Іншому нівелює порожнечу екзистенційного самовідчуження, адже архетипний Інший іманентно передбачає стосунок ідентичного-у-відносному [31; 203, с. 76]. У такому контексті видаються промовистими постулати О. Хмельовського, який, виокремлюючи в слові “образ” два елементи: “обр” (обрій, лик) й “аз” (сутність), – означує архетипний образ як “Обр-Аз Сущого”, так званий перетин фізично-психічно-духовного [147, с. 280].

Тож отримуємо архетипну модель, яка ґрунтується на троїчності архетипних фреймів:

Ці архетипні фрейми знаменують буттєві координати людської екзистенції:

- *належність* (пізнаю хто я, коли усвідомлю, чий я);
- *гідність* (пізнаю хто я, коли зрозумію, який я);
- *компетенція* (пізнаю хто я, коли збагну, навіщо я).

Виведені імплікації інспірували формулювання моделі архетипності, яка розмасковує колоніальні механізми:



Винайдена модель архетипної транзитності у творчості Вал. Шевчука постає обширом художньої артикуляції людського прагнення повернути втраченого себе через віднайдення архетипного Іншого. Така імплікація в архетипному мисленні прозаїка відображає буттєвий принцип *автентичної належності*, в яку заякорена незалежність людини від світу (“воля до Життя”). На всіх рівнях гетерогенного твору Вал. Шевчука саме архетипна туга знаменує необхідність діалогічного Іншого – того, хто нівелює порожнечу буттєвого самовідчуження, відновлює *автентичну компетенцію*, усуваючи розмежованість. Відтак архетипна межа постає знаком буттєвої кенози людини – нумінозного “збирання” в присутності архетипного Іншого через відмову від фальшивих себе-розповідей. Такий механізм відображає становлення *автентичної гідності* людини [див. 23, с. 135–147].

Архетипний образ ходу розгортається в художньому мисленні Вал. Шевчука простором становлення ідентичності людини. Тому архетипна транзитність повсякчас стосується перехідного (межового) стану людського буття, актуалізуючи мотив “зміни

світів”. Тож архетипний хід зображений в малій прозі Вал. Шевчука як “рух душі” – подолання відстані між дійсним і бажаним, між буднем і святом. У його оповіданнях і новелах завдяки жанровій специфіці асоціативної експансії топоси, будучи розмаїтими художніми поєднаннями архетипних образів, презентують широчезну панораму образів архетипного ходу як “руху душі” за “дружньою рукою”, яка захищає перед буднем. Адже в малих наративах Вал. Шевчука майстерно витворено хронотоп будня, який приховує таїну – слід кайронічого часопростору (тут і тепер, час як нагода). Тож протагоністи Шевчукових оповідей повсякчас запитують світ, чому він такий. А відтак дослухаються відповіді, впізнаючи власне обличчя у відображенні архетипного Іншого та навпаки – Іншого в собі.

Наголосимо, що запропонована модель архетипності не є зразком-трафаретом, за яким “сортуватимемо” художні елементи в прозі Вал. Шевчука. Кореляція архетипних фреймів “туга – межа – Інший” лише вкаже дослідницький вектор, якого можна омовити так званим дисертаційним рефреном – *коли зникає один світ і постає Інший* (Н. Фрай). Адже архетипна модель сприятиме виявленню особливості реалізації архетипу в малих наративах Вал. Шевчука з перспективи зміни парадигм: колоніальної – постколоніальної традиції, чужина – батьківщина, діалогічних Я – Ти, малої та великої “зон” у контексті свободи тощо. Для візуального доведення метатеорії архетипу, стрижневим концептом якої є поняття архетипного ходу, ми пропонуємо так звану піктограму архетипних фреймів. Цікаво, що в психоаналітичній концепції архетипність описана за допомогою образів мандали як сакрального символу східних культур, яка полягає в зображенні круга – символу “передчуття особистості” [13, с. 63; 176, с. 315; 179, с. 99]. Ми ж продемонструємо модель архетипної транзитності на ґрунті західного етосу – давньої християнської монограми ΙΧΤΙϹ (грец. Ἰχθύς – риба): Ἰησοῦς; Χριστός Θεοῦ Υἱός; Σωτής (Ісус Христос Син Божий Спаситель). Тож наша піктограма архетипності має такий вигляд:

Безперечно, ми дещо модифікували зображення, виокремлюючи в ньому три елементи, які позначають відповідні архетипні фрейми:

1. знак архетипної *туги* це –
2. знак архетипної *межі* це –
3. знак архетипного *Іншого* це –

Зважаючи на те, що архетипна туга вкорінена в комунікативному досвіді, окреслена кореляція архетипних фреймів позначена маркером метадіалогу. А про метадіалог, за Н. Фраєм і М. Бахтіним, слушно говорити в контексті чину духовної свободи, який знаменує екзистенційну трансгресію. Вдаємося до слова “екзистенційний” в розумінні Н. Фрая: це поняття іманентно вказує на стан тотальної межовості людини, закидаючи “якір захоплення трансцендентним на саме дно житейського моря” [135, с. 58]. Як ілюстрація архетипного ходу (кореляції архетипних фреймів *туга – межа – Інший*) видається промовистим твердження О. Лишеги про центр і периферію в особистості: “людина мусить мати центр в собі, якщо вона знає, звісно, що таке центр. І потім провести через центр координати, де вертикаль – то людське слово, мислення, театр, а горизонталь подібна до бігу оленя, простору, дерев, птахів. Якщо відійти від цього центру далі по горизонталі, то і буде периферія. І це є поезія. Вона надходить із периферії. Це щось таємниче, незрозуміле, незвідане. Колись один китайський поет сказав мені, що поезія – це дистанція. Бо в центрі насправді тісно, там відбувається скупчення енергій” [90, с. 10].

Виведена метатеорія архетипу, передбачаючи вивчення архетипності художнього мислення, акцентує на репрезентації архетипних фреймів (туга, межа, Інший) у літературному творі як “значущих фактів”, які через повторюваність, відкриваючи так зване “місце насолод” [12]. Зазначимо, що поняття *художнє мислення письменника* розуміємо насамперед як самобутню єдність образних, понятійних і практичних елементів мислення, яка ґрунтується зокрема на специфіці художнього бачення та письменницькій спрямованості. Що, власне, й виявляє специфіку туги митця, характер його “переступу” (К. Чижевський) і таємницю поманливого Іншого [70, с. 253; 3, с. 3-14; 85, с. 268]. Важливо розуміти, що певна художня повторюваність не є реалізацією “циклічної напередданості”. Суголосні топоси та сюжетно-композиційні домінанти в літературі лише закликають до так званого “ступання дорогою слова” як “новочитання” – коли смислові акценти взаєморозгортають незвіданий обшир Іншості, яка назагал структурує Текст [6]. Архетипне читання, будучи актуалізацією переосмислення одвічних запитів людської екзистенції, проявляє слід до-свід-чування. А слід іманентно позначений маркером “невловимості” як неосяжності присутнього (Іншого) в тексті, актуалізуючи “гру між відсутністю і присутністю” [48, с. 587-588]. Тож архетипне ступання просторами літератури розгортається екзистенційною метаноєю як своєрідною запорукою автономії досвіду, через яку проявляється авторське обличчя, відображене в моменті власного зникнення. Знаменно, що метафоричну ілюстрацію концепційного обширу архетипного ходу можна простежити в працях М. Гайдеґґера: “кожний великий поет творить з одного-єдиного правірша, тому велич поетичного витвору залежить від того, наскільки автор довіриться цьому одному-єдиному та наскільки втримає в ньому чистоту поетичного слова” [200, с. 37].

Отже, запропонована метатеорія спростовує стереотипні суперечності та неточності стосовно архетипної тематики, сприяючи уникненню “довільних екстраполяцій” та упереджених узагальнень в літературознавчому дослідженні. Обрана специфіка дослідницького інструментарію уможливлює архетипне прочитання малої прози й авторських казок Вал. Шевчука, що передбачає аналіз домінантних топосів. Для фіксації архетипності художнього мислення в прозі Вал. Шевчука

використовуватимемо термін топос, в якому М. Павлишин вбачає потенційно повторювану естетичну структуру довільного розміру (від індивідуального образу чи мотиву до оповіді) [104, с. 140]. Термін “топос” запровадив Е.-Р. Курціус. У “Європейській літературі та латинському середньовіччі” (“Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter”, 1948) він висвітлив цілісність літературної традиції, порушивши проблему генетики формальних чинників літератури як показників змін душевної налаштованості людства. За Курціусом, топоси, будучи “скарбницею для пошуку ходу думки”, виражають константи європейської літератури [81, с. 82, 255]. Тож у нашому дослідження топос позначає кореляцію архетипних образів як художню модифікацію архетипної моделі в мисленні письменника.

Мала проза Вал. Шевчука є напрочуд вдячним матеріалом для дослідження архетипного ходу в літературі, адже як зазначає сам автор: “моя мета – вглиблюватися в екзистенцію людини та світу”: “кожен акт писання – це специфічний шлях, який провадить не лише вглиб самого себе, а й у світ предків” [74, с. 11]. Тому які б мотиви не переважали у творах Вал. Шевчука – “чи складні концепції медієвістичного світогляду, чи народно-поетична фантастика, уся сила таланту майстра звертається до єдиного – людини. А все, що навколо неї, є лише способи відтворення складного світу людської душі в її стосунках зі світом людей, із природою, з Богом і чортом” [113, с. 2]. Адже література для Вал. Шевчука – це людинознавство, “входження у велику таємницю людської індивідуальності”. У творчому доробку цього письменника, за спостереженням Л. Тарнашинської, майстерно репрезентовано екзистенційний поступ українця, “1000-літній розвиток духовності українського народу, діалектику української душі від дохристиянських часів до новітніх, тоталітарних і постколоніальних” [169, с. 17]. Адже, як стверджує Вал. Шевчук, “кожен письменник, пишучи твір свого життя, пише книгу про себе. Так і я відчуваю себе у просторі багатьох століть – в історії й поза нею” [107, с. 55]. У цьому контексті М. Павлишин акцентує на хронотопові як магістральній осі координат картини світу Вал. Шевчука, виокремлюючи у творчості прозаїка три топоси часу: *циклічний час*, прототипи якого легко відстежити у світогляді передцивілізаційних культур; *лінійний час* нескінченної хронології прогресії, так званий “час у формі”; *хіліястичний час*, який

трактує лінійний час як передмову до постісторії – “есхатологічного, утопічного чи дистонічного стану, у якому вже не відбувається жодних змін” [104, с. 150].

Протагоніст прози Вал. Шевчука – це пересічна людина (“серед тижня”), яка має (або втрачає) “дерзновення” бути собою [127, с. 78]. У Шевчукових текстах легко відчитати тугу, щоб бачити людину в людині – розуміти її, незважаючи на всі деформації в свідомості та моралі: “у своїх книгах я намагався створити образ мешканця світу, самотньої Вселенської Людини. Це символ людського буття, розкладеного на мільйони інших буттів, розсіяних по цілому світу” [107, с. 56]. З цього приводу Р. Мовчан у 1999 році робить категоричний висновок: “В. Шевчукові поки що єдиному в українській прозі вдалося створити “універсальну картину світу”, до якої так немічно тягнеться сучасна молода проза” [168, с. 3]

Архетипний аналіз прози Вал. Шевчука з перспективи “зміни світів” передбачає фрактальне прочитання творів – так зване “новочитання” відбитків історії української душі як світової душі, пам’ять якої починається тоді, коли вона не тільки “самоусвідослює себе, а коли напише про себе” [156, с. 7]: “коли життя в людини одне, то у письменника (повторюю, справжнього, а не імітованого) пишеться таки одна книга життя. Я ж урізноманітнюю свою тим, що простежую життя своєї людини в часі, адже всі її предки, наскільки може сягнути творче око, – це теж вона. І не обов’язково цей зв’язок родовий, він, радше, духовний, адже йдеться про нематеріальне сполучення людей у часі – Г. Сковорода назвав це єднанням у Горній республіці, – і її складають не лише сучасники, але й ті, котрі жили до нас, тобто відчували й мислили в подібному регістрі” [170, с. 213]. Запропонований архетипний аналіз проявить дорогу Шевчукового слова, інспіруючи переступ межі Іншості та вслухання в багатоголосся смислів. Адже архетипний аналіз сприяє відкриттю зафіксованого тут і тепер історичного значення метадіалогу в контексті “зміни світів”, який нічим не обмежений: “не можна вирішити наперед, що ще може виявитися значущим” [64, с. 76-77].

РОЗДІЛ 2.

РАННЯ ПРОЗА ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА: ПОШУК І ФОРМУВАННЯ АРХЕТИПНИХ ФОРМ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ПИСЬМЕННИКА

Найреальніше – те найглибше заховане зерно світу,
яке або так і лишається таємним до кінця,
або найтрудніше піддається розкриттю і зрозумінню,
а "рух" душі збуджує не те, що вже є і що всі однак знають,
а щось інше, що йде як і не з зовсім несвідомого,
то бодай з віддаленого у просторі й часі.
Е. Райс

2.1. Специфіка неореалістичних творів Вал. Шевчука: робітня архетипних образів художнього світу прозаїка

У цьому підрозділі обґрунтуємо акцент на малій прозі Вал. Шевчука як на винятковому дискурсі, який найкраще презентує архетипність художнього мислення письменника в контексті "зміни світів". Адже цей контекст є виразним індикатором трансформацій та модифікацій архетипного ходу в неореалістичному та необароковому дискурсах письменника. Відтак у дисертації розмежовуємо малу прозу Вал. Шевчука хронологічно на два дискурси: *неореалістичний* (проза 60-их років, яка артикулює колоніальні категорії) та *необароковий* (як зазначає прозаїк, це його твори написані після 1968 року [162, с. 106] – вони презентують постколоніальну традицію). Розмежовуємо прозу Вал. Шевчука на неореалістичну та необарокову з огляду на те, що 1968 рік був винятковим у творчих пошуках письменника. Вал. Шевчук як кваліфікований літературознавець пірнув у широчезні простори давньої української літератури, засмакував фольклорну та барокову образність, а відтак здійснив "стильову трансгресію": від неореалізму до умовних форм письма. Тож на початку 1970-их років з під пера Вал. Шевчука вийшло чимало повістей та оповідань з бароковими, готичними та фантастичними елементами. Також письменник почав творити великі епосові тексти з ускладненими сюжетними та синтаксичними конструкціями. З 1979 року твори Вал. Шевчука публікували не тільки в Україні, а й

закордоном. У дев'яностих і двохтисячних роках письменник, працюючи зокрема й в жанрі історичної фантастики, звернувся до історичного дискурсу для прояляння сучасної буттєвої злободенності.

Зіставлення архетипності в неореалістичній та необароковій прозі Валерія Шевчука уможливить архетипний аналіз видозмін єдиного Шечукового дискурсу, який формувався залежно від історичних обставин, однак зберіг власну мистецьку ідентичність з перспективи колонільної та постколоніальної традицій. Відтак аналітичною оптикою дослідження його необарокової малої прози є також і надбання постколоніальних студій. Адже постколоніальний дискурс невільний від колоніального, якщо це певна постава щодо колоніального. Колоніальний і постколоніальний – це не хронологічні поняття, це поняття історії літератури, теорії літератури, які знаменують відповідну настанову. Валерій Шевчук вибудовує цю постколоніальну настанову ще до того, як змінюється сама політична ситуація в Україні. Адже префікс "пост", словами М. Павлишина, не виключає паралельного існування у часі і сигналізує не так заперечення, як діалектне злиття: "постколоніальне, не відмежовуючись від колоніального, рівночасно вбирає в себе його історичний досвід, а то й співіснує з ним в одному часі, місці і навіть в одному культурному явищі" [105, с. 532]. Таке твердження дозволяє М. Павлишинові об'єднати під поняттям "постколоніальна культура" всі культурні явища, що постали під впливом колонізації. Знаково, що колоніалізм у художньому мисленні Вал. Шевчука пов'язаний не лише з національним аспектом чи зовнішніми обставинами (агресією, утиском), він має онтологічний вимір: "нам бо треба боротися не проти тіла й крови, а проти […] правителів цього світу темряви, проти духів злоби в піднебесних просторах" (Еф. 6, 12. пер. І.Огієнка). У цьому контексті поневолення людини зображене в малій прозі Валерія Шевчука як її власний вибір (свідомий чи несвідомий): її відмова від благовісту через довіру до "лихослова". Тому з такої перспективи прозаїк репрезентує сліпі лакуни самого пригноблюваного, фрагментарність його дискурсу, різні компенсаційні механізми.

Вал. Шевчук вступив до "храму літератури" саме як новеліст, дебютуючи 1962 року в журналі "Вітчизна" та "Літературній газеті". За М. Барабаш, Шевчукові

оповіданнях 60-х рр. з реалістичними сюжетами “вписуються, здебільшого, у межі одного-двох днів з життя персонажів”, таким чином письменник творить “ілюзію розтягненості у часі” [5]. У ранньому періоді своєї творчості Вал. Шевчук виокремлює три фази: дебют (1960-1962 рр.), шукання нових форм (1963-1965 рр.), період усталення (1966-1969 рр.). Хоча здебільшого рання проза митця залишається не лише недослідженою, але й повністю неопублікованою. Адже в шістдесятих роках письменник написав 118 оповідань та новел, з яких майже половина не входила в жодну збірку. Лише 2015 року було видано двотомник “Порослий кульбабами дворик” Вал. Шевчука – збірку невиданої малої прози, перша книга якої – “Жовте світло вікон” – складається з текстів, написаних упродовж 1960–1964 років. Ці наративи є особливим матеріалом для архетипного аналізу, позаяк презентують робітню архетипних форм у художньому мисленні прозаїка. Дебютні Шевчукові новели (“Осіння новела”, “Дрібниці”, “Уламок”) знаменні тим, що створені “на вступі до Храму” як “шукання свого шляху, а не шлях” у літературі. За словами письменника, вони стали “джерельцями”, з яких “потекли оті подальші струмки та ріки”: “без цих писань годі уявити рух моєї творчості в часі” [162, с. 109].

Валерій Шевчук належить до літературного покоління шістдесятників – генерації, яка сповна досвідчила весь резонанс травм-відбитків війн і протистоянь, фізичних і духовних: “всі ми були такими юнаками, які увірували, але більшість із нас у тій вогненній печі, так чи інакше, згоріли. Правда, тілом, не духом, бо добротворення у світі вічне, а мале й низьке – тлінне, адже навіть ті, хто духовно зламався, зберігали в душі живу часточку, від якої потім діставали дар воскресіння” [169, с. 396]. Тож на рубежі неореалістичного та необарокового дискурсів Вал. Шевчука зіяє вимушене “десятиріччя мовчанки” письменника як реакція на тоталітарну акцію. Адже в часі далеко не простих 70-их, після виходу другої збірки прозаїка “Вечір святої осені” (1969 р.), Вал. Шевчука перестають друкувати як “інакомислячого”. Письменник іде в “солодку схиму” – пише роками без надії на публікацію, але з вірою, що золото випробовується у вогні, що “ліпше бути нічим, аніж лихоносним “чимось” [127, с. 72]. Вал. Шевчук навчився “задовольнятися тим, що має”, тож сам процес творення для письменника – терапевтичний: “до мене ніби спускається Дух і

наповнює мене, даючи прозріння і несподіваний вихід у розумові, психологічні та смислові сфери, яких досі не сягав. Потім сам дивуюся, що таке написалося. Творчий процес потоковий, стрімкий” [164, с. 271]. Прозаїк вбачає в цих сімдесятих роках “розкіш не поспішати”, плодом чого постав роман “Дім на горі” як “вилежані” оповідання, цілісність яких прозаїк побачив значно пізніше, уклавши їх у другу частину (“Голос трави”) роману, а ще згодом, після чергового перегляду неопублікованого матеріалу, Вал. Шевчук дописав роман-преамбулу як першу частину “Дому на горі”. Важливо, що загалом чимало ранніх оповідань і новел, словами Вал. Шевчука, “втягнулись у пізніше писані романи та повісті як епізоди і через це перестали бути окремими естетичними одиницями” [159, с. 142]. Саме з цього приводу великі наративи письменника не можемо дешифрувати в контексті гнучкості архетипного мислення на тлі “зміни світів”. Адже здебільшого романи Вал. Шевчука є плетивом обидвох дискурсів письменника. Тож дозволимо собі припустити, що саме в часі “мовчазних сімдесятих” шістдесятник подолав межі поневоленого етосу, прямуючи до неномінальної свободи в передчутті моменту воскресіння незалежної України.

Наративним еквівалентом творчого доробку Вал. Шевчука є повтори та несподіванки, характерні для жанру новели [181, с. 120]. Знаменно, що жанр оповідання та новели як “література в мікрокосмі” [35, с. 127] видається особливо “індикаторним” для репрезентації буттєвості душевно-духовної природи людини, яка таїть у собі відбитки-сліди миттєвостей повсякдення (будня, за Вал. Шевчуком) та позачасовості (свята). З огляду на це І. Денисюк порівнює малу прозу з квітами, які “зацвітають на пустирях чи освоюють щойно застиглу лаву, вивержену з вулкану” [46, с. 39]. Цікаво, що В. Даниленко називає оповідання з властивими героями-спостерігачами, які тонко відчувають межі світів, коронним жанром української прози: “оповідання в Україні завжди вміли писати, і вони виходили кращими за романи. Це тому, що оповідання стоїть ближче до поезії: це – рефлексія, це – емоція. [...] Зазвичай якнайкраще передати суть нашого життя вдавалося лише тим письменникам, які враховували сюрреалістичну, часом готичну естетику української душі. Пригадаймо хоча б Миколу Гоголя, Григорія Квітку-Основ'яненка чи з сучасних

письменників – Валерія Шевчука” [44]. Тож малі наративи, яким надає перевагу сучасна літературна епоха, відкривають динамічний ракурс для реконструкції архетипних фреймів у художньо-естетичній цілісності.

Запропонований у дисертації архетипний аналіз малої прози Валерія Шевчука ґрунтується на вивченні та зіставленні *архетипних топосів* – магістральних естетичних структур, утворених з відповідних кореляцій архетипних образів. Про структуру можна говорити тоді, коли певні феномени можна звести до єдиної константної моделі [52, с. 270]. Вивчення стрижневих тенденцій трактування архетипності в міждисциплінарній парадигмі, виявило самобутню поняттєву кореляцію *архетип – транзитність*. Така перспектива наголосила на важливій специфіці проявлення архетипу, яку можна простежити й означити за допомогою *архетипних фреймів* – реперних точок архетипної транзитності як індикаторів модифікації та трансформуються архетипних образів в художньому мисленні. Тож архетипні фрейми – туга, межа, Інший – відображають три стадії архетипної транзитності. Звідси можна вивести троїчну модель архетипної транзитності, яка презентує стрижневі варіанти заломлення архетипних фреймів (туги, межі, Іншого). Ця модель ґрунтується на трьох відомих концептах:

- ***без****транзитність* (брак архетипного ходу, його симулякр)
- ***не****транзитність* (відмова від архетипного ходу, буттєвий параліч)
- *транзитність* (реалізація архетипного ходу)

Цікаво, що за цією кореляцією в художньому мисленні Вал. Шевчука закріплена відповідна семіотична колористика:

- сірий (ахроматичний) у безтранзитному топосі – колір повільного “викидання матерії чи плоті” [166, с. 9] як знак нестачі архетипного ходу: афікс “без” знаменує заломлення архетипної туги, її трансформацію в “нуду”;
- чорний у нетранзитному топосі – заперечення архетипного ходу: афікс “не” позначає заломлення межі, а відтак – почварні симулякри архетипного Іншого;
- зелений у транзитному топосі – тривання в архетипній транзитності: коли дійсна кореляція архетипних фреймів.

Творчість Валерія Шевчука відзначається самобутнім стилем пошуків духовного простору для людини. Тому стрижневий атрибут художнього мислення письменника можна означити як нумінозне тяжіння (туга), що наснажує протагоністів Шевчукових творів винятковою предикативністю – походячістю. “Походячий” – це авторський неологізм: в оповіданні “Від порога” Вал. Шевчука (збірка “Серед тижня”, 1967 р.) матір називає свого мандрівного сина “походячим”, так званим транзитним. Така предикативність дозволяє протагоністам стати свідками того, “коли зникає один світ і народжується Інший”. Знаменно, що в необароковій прозі Вал. Шевчука художній маркер топосів архетипної транзитності модифікує: протагоніст стає “бездахим”. Це спостереження спонукало вивести дві кореляції архетипних топосів у Шевчукових творах.

Для неореалістичної прози: ***Для необарокової малої прози:***

НЕДОпоходячий бездИхий

------без-транзитний топос-----

НЕпоходячий бездУхий

--------не-транзитний топос------

походячий бездАхий

----------транзитний топос----------

Вочевидь, у дослідженні оперуємо поняттєвим інструментарієм, який занурений у Текст Вал. Шевчука. Адже домінантний тип героя його ранніх оповідань і новел напрочуд спритно вкладається в семантичний горизонт неологізму “походячий”. Походячий топос у малій прозі Вал. Шевчука презентує архетипний хід того, хто прагне “відчувати себе ланкою у безперервному ланцюгу буття”, “приєднатися до абсолютної цінності” [8, с. 389]. Інакше, як переконаний прозаїк, людина втрачає моральні орієнтири, що робить її нетривкою, позбавляє її певності в майбутньому та поваги до минулого [127, с. 78]. Зазначимо, що образ молодого героя (героїні) в ранній прозі письменника часто витворює враження особливо пластичної фігури, яка змагає всеціло розпізнати автентичний етос, щоб набути належної буттєвої тривкості: “юність

– це шукання дружньої руки, щоб потім не опинитися перед Буднем самотнім і беззахисним” [126, с. 67]. *Недопоходячий* же топос, як і *бездИхий* (у необарокових творах Вал. Шевчука), презентує архетипну безтранзитність, позначену нудою. Безтранзитні протагоністи в малій прозі письменника зображені як “погані подорожні, що з дороги повертаються” [156, с. 134]. *Непоходячий* топос, як і *бездУхий*, презентує нетранзитність – буттєву паралітичність, “застояну силу” [156, с. 300]. Ці моделі допоможуть не потонути в розмаїтті образів-понять архетипного мислення Валерія Шевчука.

2. 2. Топос безтранзитного в дебютних творах Валерія Шевчука: безладний “завчений” ривок недопоходячої

У ранніх оповіданнях і новелах Вал. Шевчука “канва буденних подій” стає часопростором “психологічних обсервацій над персонажами, що дає простір для широчезного підтексту” [73, с. 62]. Тому в цих творах, за словами Вал. Шевчука, легко відчитати “рух душі” [159, с. 160], а в нашій термінології – архетипний хід. Тож розпочнемо аналіз ранніх короткопрозових текстів письменника з його дебютного твору – “Осінньої новели”, написаної 12 березня 1960 року. Стрижневим образом недопоходячого (безтранзитного) топосу в тексті є образ фатально транзитної Сташки, хід якої зображено як *безладний ривок*. Образ Сташки – наче зірваний вітром ще зелений листок: “сиділа під кленом, і раптом утрапила в такий мент, коли з дерева невідь чому валом починає валити листя. Крутилися кленові яскраво-жовті листки, але не повільно, а стрімко, ніби їх потягла нараз сила земного тяжіння. І це трапилося у безвітря, коли довкіл мирно, й тихо, і печально ллється сяйво осіннього дня” [159, с. 150]. Сташка по-юному нетривка, їй бракує відпірності проти “сірого звірика”, який заскакує в неї та надає її ходові осінньої тональності: дівчина йде “повільно, часом на небо зирне і вип'є очима трохи блакиту”, “на цвинтар приходить. Лягає в пожухлу траву між могилками й дивиться. Тоді до неї приходить небо, але вона не може бути довго так. Схоплюється і сміється” [159, с. 152].

Вже в першій новелі Вал. Шевчук артикулює архетипний фрейм Інший, витворюючи за допомогою образу Світового чоловіка простір “інобуття”, що згодом у його казках називатиметься “потойбіччям”. Цікаво, що суголосний образ Світового чоловіка можна спостерегти в необароковому дискурсі Вал. Шевчука – в тексті “Казка для малого листоноші”, про що говоритимемо далі. Світовий чоловік в “Осінній новелі”, будучи тотального походячим, “шаландає” світом, “бо діло його таке”: “він був високий і гарний, але теж ніби не живий” [159, с. 152]. Знаменно, що саме діалог зі Світовим чоловіком (зокрема його запитання “А тобі тут не нудно?”) зворохоблює тугу дівчини – її потребу виходу в “широкий світ і простори”, в яких нема тривоги [159, с. 153]. Однак Сташка не знає, що саме визначає цю широчінь. Її туга, не дочекавшись належного дешифрування, обертається “сірим звіриком”, який чавить серце “пазуристою лапкою” та “шкірить рідкі зубенята”: “тривожно було на серці [...], може, тому, що не тепер збирають квіти на любовний вивар, а в травні, та й хлопця, якого мала очарувати, не було” [159, с. 153].

Невідомість Іншого, який би розширив світ, зумовлює псевдоініціацію Сташки, тому замість омріяних крил за плечима (“буду як птиця небесна” [159, с. 155]), вона шиє собі саван, незважаючи на пересторогу: “Не зваблюйся! Бо коли приходиш у якесь місце, той широкий світ уже не в ньому, а поза ним. Навіть те місце, з якого тікав, також стає широким світом, а там, куди прийшов, – знову він малий та вузький!” [159, с. 157]. Знаменно, що процес шиття відбувається в темряві цвинтарної каплички: “очі її горіли, ніби вогник свічки заскакував до них чи звідти вилітав. В півсутінку мигала голка і вилася нитка. Її час від часу чавив сміх, і вона пирскала” [159, с. 156]. Письменник новелістично зображає “сценічний” вихід “оберненої” Сташки: “вона ж чекала, бо мало щось у тім небі відбутися. Так і є: холодно блиснув місяць і розсипав блідо-жовто-голубе проміння. Саме тоді вона звела високо руки і з гори понеслося далеко: Гу-у-у-у!”, “Сташка не тямила себе. Захоплено моталася верхівкою гори, здіймала руки до місяця і в гудінні-крикові виливала той вогонь, яким була переповнена” [159, с. 158].

Новела закінчується фатальною реакцією очевидців на Сташчин вихід. Не впізнавши дівчини в залитій місяцем постаті, місцеві хлопці закидали камінням

незвичне, а отже, загрозливе: “коли підбігли, саван уже покрився темними плямами” [159, с. 158], “всі вони, розжарені і схвильовані, побачили раптом обличчя, яскраво освітлене, а може, засвічене зсередини. Якась неземна краса і марність, а нижня губа була закушена до крові” [159, с. 158]. В “Осінній новелі” письменник зобразив самобутній топос посірілої мавки (саме так Вал. Шевчук означує Сташку), в якому контрастно зіткнулися зелений та сірий етоси. Як антагоністичні вони не можуть бути водночас домінантними. Звідси й промовисті художні деталі в оповіді як вісники знекровлення: сірий звірик – знак *недо*туги (нудьги), закровавлений саван – слід *недо*ходу, закушена до крові губа – атрибут *недо*походячої. Важливо зазначити, що в ранній малій прозі Вал. Шевчука художня кольористика визначена в двоколірній опозиції зелений – сірий (ще виразніше білий). Перша барва знаменує життя та любов як тугу за автентичним етосом людини, зелений колір є стрижневим атрибутом транзитного топосу: “ця трава, зелена, як і мої думки […] – все це було сьогодні моє, все це слугувало моєму настрою і моїй казці” (“Леви”, 1968 р.) [153, с. 225]. Сіра ж барва розгортається в Шевчукових текстах знаком знеживлення, маркером смертельного смутку (нуди, ацедії).

Героїнею новели “Дрібниці” (15 травня 1960 р.) Вал. Шевчука є Валентина, яка, як і Сташка з “Осінньої новели”, душиться від екзистенійної вузькості, шукаючи виходу. У “Дрібницях” прозаїк вперше порушує проблему протистояння *будень-свято*, вбачаючи в будневі “руйнівника духовності” [159, с. 161]. У цій новелі вузькість топосу недотранзитної зображена за допомогою нанизування численних художніх деталей, які виконують в оповіді функцію переобтяження, затемнюючи ясність і подрібнюючи цілісність топосу Недопоходячої. Відтак тим, що знекровлює Валентину (“осірює”), є недбалий колаж *дрізок діалогу* (псевдоблаговісту) – кошлате дідове лихослово: “відьма! Щоб тобі у голові шуміло!” [159, с. 162]. Лихослово, як “гіркий м’ячик-слово в голові”, стало черговою дрібницею, яка через смертельний біль зайняла панівне місце у Валентиненій екзистенції: “дрібниці, дрібниці, самі дрібниці, вона в них, як у тій ріці, пливе й робить рухи, щоб втриматися, завчені рухи, бо коли не так – ковтне тебе глибінь” [159, с. 163].

Прозаїк творить образ недопоходячої ретроспективно, акцентуючи на так званих екзистенційних “кружалах” її історії, які ширшають від “бовкання людини в це життя” [159, с. 163]. Одним з таких кружал є шкільний випускний вечір як відбиток дівочого трепету перед таїною життя, як переступ “житейської межі, за якою повороту не буває” [159, с. 163]. Наступні кружала, які “розбилися об береги” – це момент, коли дівчина не вступила до вузу: “життя починало кришитись на якісь дрібниці: дрібниці – вдома, дрібниці – на роботі […], а ще довколишні розмови, і знову про дрібниці: малі події, малі пристрасті” [159, с. 163]. А також – дідове прокляття, через яке “в душі в неї раптом запалало, червоно так, і сама ніби зламалася, як ото буває із стеблиною при сильному вітрі” [159, с. 166]. Символічним у новелі видається також образ танцмайданчика як локус Валентининої втечі від дрібниць: “коли відчувала подібне, їй хотілося більшого руху, якось розтрусити, розважити себе […]. Щасливий, розгойданий вир, пили музику, заквітали рум’янцями, запалювали очі, ставали на якийсь час красунями, відтак, як на мед мухи, до них липли інші істоти, супротилежні, які прагли того меду, тієї краси, того кружляння, того одуру й шаленості” [159, с. 166].

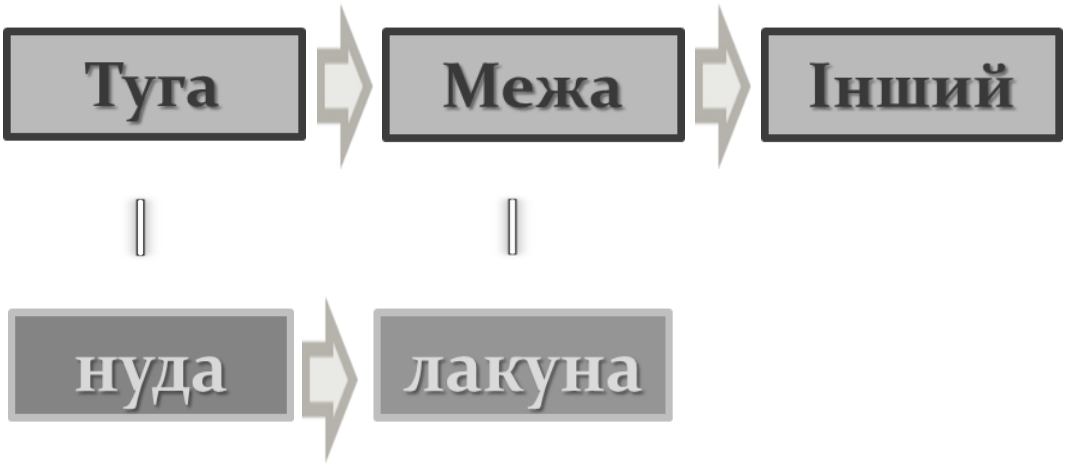
Якщо в “Осінній новелі” антагонізм *туга – нуда* письменник репрезентує за допомогою специфічної кольористики образів, то в цьому творі прозаїк вдається до відмінного образного протистояння: *Таїна – Дрібниці*. Позаяк туга транзитної корениться в таїні: “так само хотіла бути, як усі, але це поверх, бо в глибині ховалося щось інше, глибше, притаєне чи таїнне: а може, не як усі? […] А може, подумала вона, оте “не як усі” і є бути відьмою” [159, с. 163]. Цікаво простежити, що в окресленій екзистенційній опозиції слово “таїна” вжите в однині, коли ж граматичним значенням категорії числа в слові “дрібниці” є множина: “Всі речі – дрібниці, всі меблі, вони самі, їхні справи, заняття – все, все дрібниці; оточують їх звідусіль, часом <u>непорушно мертві</u>, а часом зажерливі: <u>зжирають їхню силу</u>, примушують собі служити, <u>примушують жити задля них</u> – в такі хвилі тихий жах колисав її, бо здавалося, тут, у неволі цих дрібниць, щось <u>не добачає</u>, щось <u>недорозуміє</u>, щось <u>пропускає</u> – те, що могло б її *наповнити, освітити, вивести у світ принадніший*, світ, як вона часом думала, із тайною” (курсив і підкреслення мої – К. В.) [159, с. 165]. Навмисно наголошуємо на предикативності наведеної цитати, щоб увиразнити протиставлення

таїна – дрібниці. Адже таїна, будучи локусом туги в новелі, кличе в одність, збираючи, що можна окреслити троїчним “наповнити – вивести – освітити”. Образ же дрібниць символізує тяглість нуди, яка знеживлює: “тлить” – “знічує” – “забирає енергію”: “нуда, в якої тисяча і одна блискучих чи тьмяних камінців, які й складають світ дрібниць. І Валентина відчула, що ця матерія поступово входить і в її нутро, *тлить* його, *знічує, забирає енергію* та силу; що їй все більше й більше думається таки про дрібниці, що ті пориви, які мала, – дим і туман, а не речі довкола” (курсив мій – К. В.) [159, с. 167].

У “Дрібницях” юнка розгублює власну тугу – “світло таїни”, без якої стає недопоходячою, бо “таємницею – на відміну від проблеми – не можна оволодіти. Треба терпеливо залишатися на її порозі та перебувати в ній, носити її” [30, с. 7]. Відтак властиво новелістична кінцівка твору напрочуд метафорично репрезентує несподівану зустріч дівчини з Іншим, яка для безтранзитної парадоксально обертається болісно-ворожим досвідом: “Валентина повільно підіймалась угору. Коли ж вийшла наверх, сонце вдарило їй у вічі, і вона зажмурилася. А проміння поламало свої стріли у двох кришталево-прозорих сльозах” [159, с. 167]. Тут зручно провести паралелі з романом “Зачинені двері нашого “я”: історія зі сну”, в якому образ таємниці зображений чорним. Важливо, що в архетипному мисленні Вал. Шевчука кожна таємниця видається темною, коли пити її невчасно або “відмикати чужим ключем”. У цьому контексті промовистим видається твердження М. Бахтіна, що діалогічна активність, будучи пошуком автентичної єдності життя, передбачає “вихід” до внутрішнього переживання себе у світовому діянні [8, с. 38]. Такий вихід, своєю чергою, полягає в пізнанні затаєного в собі, ніби зародка, пластичного образу: “виходячи зі себе, знаходиш світ поза собою” [8, с. 118].

Знаменно, що у цих новелах *нуда* зображена як екзистенційне “борсання” людини на поверхні себе, як недобачання Іншого. Відтак топос недопоходячої репрезентує заломлення архетипного фрейму туги в архетипному мисленні ранньої малої прози Вал. Шевчука. У цій безтранзитності, нуда зумовлює межову блокаду, породжуючи імітації транзитності як *недопоходячість*, як псевдохід. Відтак, легко простежити

деформацію архетипної моделі в Шевчуковій імплікації архетипного ходу недопоходячої:



№ 1.

У виведеній негативній моделі архетипної транзитності, яку презентує топос недопоходячої в “Осінній новелі” та “Дрібницях” Вал. Шевчука, вихідним концептом виступає *недо*туга як трансформація архетипного фрейму туги. Відтак лімінальний фрейм безтранзитності (***недо***походячості) в художньому мисленні Вал. Шевчука постає *недо*межею як межовою блокадою, яка перешкоджає реалізації третього архетипного елементу транзитної моделі. Знаменно, що в одному з інтерв’ю письменник лаконічно говорить про небезпеку відмови від архетипного Іншого: “кожна людина відчуває потребу ступити не лише на житейську дорогу, а й на ту, що провадить до Вічності. […] Жодні духовні пошуки без поєднання з Вічним Духом неможливі” [106, с. 57]. Отже, архетипний аналіз дебютних творів Вал. Шевчука дозволив виявити, що топос недопоходячого зображає фатальний хід, спонуканий нехіттю. Атрибутами недопоходячого топосу в цих творах є образ задушливого ахроматичного часопростору (знак екзистенійної вузькості й порожнечі) та образи браку онтологічної компетенції протагоністів (“недорозуміють широчінь”). В архетипному мисленні Валерія Шевчука епіцентр буттєвої регресії недопоходячих зосереджений в архетипному образі розбитої (звітрілої) архетипної туги (недотуги) – нуди. Відповідно кореляція архетипних образів *нуда – лакуна* аритикулює проблему фатального недорозуміння як віри в буттєву порожнечу (відсутність архетипного Іншого). У колоніальному дискурсі Валерія Шевчука топос недопоходячого

репрезентує випадання з буття як екзистенційне борсання (рухи безтранзитних “завчені”), щоб втриматися на поверхні [див. 22, с. 296–306].

2. 3. Топос нетранзитного та феномен самостояння в ранній малій прозі Вал. Шевчука: “безконечне розорення” непоходячого

Зважаючи на специфіку запропонованого понятійного апарату в дослідженні, послуговуватимемося словом “непоходячість”, за допомогою якого проаналізуємо образну самобутність паралітичного топосу, а також, що важливо, художні модуси феномена самостояння у прозі Вал. Шевчука. Зазначимо, що в розумінні письменника, самостояння полягає в екзистенційному піднесенні людини до невиставного та недекларованого задля збереження власної сутності. Оповідання “Жовте листя в липні” Вал. Шевчука промовисто презентує суть і характер етосу самостояння в образі молодого Євгена – транзитного на інвалідному візку: “мусиш жити таким життям, яке вибираєш, і я *вибрав собі тишу*” (курсив мій – К. В.) [163, с. 187]. Цікаво, що вже назва твору виявляє своєрідну символічну антитезу кольорів: *жовте листя в липні* – як знак передчасної осені або незавершеного літа. Топос непоходячого в цьому тексті позначений очевидною осінньою тональністю як алюзією на пору життєвого ужинку – належну тяглість юності: “було дозріле заспокоєння, рівновага, яка визначає зміст і суть нинішнього дня, і тихі яблука, що стигло лежали на білій скатертині” [163, с. 189]. Євгенове “тут і тепер” позначене маркером передчасної зрілості: “все пливло в одному напрямку, зверху вниз, і плюскотливий хлюпіт дощу розказував чи нагадував давно забуті уривки життя, які, сполучаючись із нинішним днем, творили разом з ним одну дуже знайому картину” [163, с. 192]. Відтак юнакове сьогоднішнє розгортається контрастним перетином незавершеного вчорашнього та “лисице-виноградного” завтрашнього. Знаменно, що в цьому тексті художня репрезентація феномена самостояння реалізується в топосі непоходячого. З цього приводу в оповіданні символом Євгенового самостояння є образ голуба, який “високо в небі над хатою стоїть” [163, с. 188]. Голуб уміє “набирати висоту і водночас залишатися на місці” [163, с. 188]. Голуб боїться “відірватися од свого будинку, щоб не

перетворитися на чужаків” [163, с. 191]. Загалом варто відзначити, що хронотоп дому як запорука художньої організації автентичного етосу видається чи не магістральним у художньому мисленні Вал. Шевчука, про це почасти говоритимемо в контексті дослідження топосу походячого. Відтак самостояння, за Вал. Шевчуком, полягає в тузі за “буттєвою висотою” навіть тоді й особливо тоді, коли фізично не можеш ступити з місця [163, с. 188].

Новела ж “Уламок” презентує неореалістичну людину “самостояння”, яка, за словами прозаїка, “уникає житейських катаклізмів, ніби крадеться у цьому світі, повному небезпек, як боязка нічна істота” [161, с. 145]. Уже назва новели невільно формує в читача певний горизонт очікувань: відбитий, відламаний шматок чогось; залишок чого-небудь віджилого, зниклого або знищеного. Знаменно, що цей текст письменник згодом, 1966 року, переписує в оповідання ”Каліцькі”. Вал. Шевчук зізнається, що в алегорично-символічних рядах цього тексту є певний автобіографічний момент, який виразно окреслює мистецьку позицію прозаїка: “Каліцький піднімається на хори по крутих сходах (алюзія Якової драбини), де віддається грі на органі (образ відомої “башти із слонової кістки”), що посилається Богові. Люди (натовп) при цьому залишаються внизу, він над ними піднесений (елітарність), але служить їм” [161, с. 146].

Важливо наголосити, що Вал. Шевчук зрідка наділяє своїх героїв прізвищами, однак, коли вже вдається до цього, то добирає напрочуд символічні найменування. Відповіді на запитання: “чому саме Каліцький?”, – легко відчитати в оповіді. Неюний органіст, який втратив матір, “ніколи не матиме нормального життя в природній наповненості”, “все життя було якесь цілковите й безконечне розорення”, “він голодував, хворів, ніби плив у якомусь морі, що весь час хотіло його пожерти, але якось випливав, але щоразу з меншою силою” [161, с. 147, 149, 152]. Каліцький обрав непоходячість як екзистенційну позицію жити в тіні: “він не їхав, не біг, не твердо ступав у цьому житті, а крався, де-не-де пробігаючи відкритий простір, щоб швидше заскочити в тінь. Відтак і все життя стало для нього шуканням тіні, як це буває у кволих нічних істот, адже вони тільки тому й вибрали для існування ніч, бо в ній легко сховатися” (курсив мій – К. В.) [161, с. 151]. У тексті “Уламок” стрижневим символом

непоходячого топосу є несправний годинник, який дозволив собі химерувати: “дзиґар почав безнастанно бити, бив і бив, і так протривало дві доби […]. Потім дзиґар перестав бити, і кімната нараз оглухла й посутеніла ще більше – він майже фізично відчував, як крізь запилені вікна попливла сумна сутінь чи сутінний сум і заповнив весь простір кімнати аж так, що йому не стало чим дихати […]. Годинник відтоді не відлічував часу, тільки цокотів якимось ненадійним, поспішливим цокотом, готовим щохвилі обірватися […]. Йому здавалося, що це серце його мешкання – отой годинник, і те серце вже погано працює” [161, с. 148-149].

Літній та самотній непоходячий відбувся в доборі власної транзитної манери (хай навіть химерної), про що свідчать римовані думки Каліцького:

“Як страшно у старість шукати дорогу,
Адже у прожитім не бачив нічого,
Щоб душу зболілу могло заспокоїть,
Пригріти згадками і тихо загоїть” [161, с. 150].

Знаменно, що Вал. Шевчук художньо проводить латентні паралі між образами настільного залізного рицаря та Каліцького, який в щоденному поєдинку зі страхом: “він мав свої переконання, але вони лежали в *залізній скриньці* його душі, а ключика від тієї скриньки міцно закопав у своєму серці” (курсив мій – К. В.) [161, с. 146]. Відтак топос непоходячого окреслений в тексті за допомогою полярних локусів:

- залізно-безпечна кімната Каліцького з химерним годинником і настінним рицарем
- небезпечний світ поза кімнатою й органом: “людей він бачив, як носіїв загрози, а коли так, то знову-таки виникав страх” [161, с. 151].

Непоходячого жахає будь-що незвідане, яке “наступає на нього, сіючи жах” [161, с. 151]. Знаменно, що образ дому органіста в тексті “Уламок” зображений також як нецілісний і нетривкий, хоч і застиглий: “часом у кімнату Каліцького заповзає, як безтілесний змій, сум. Інколи це трапляється у сутінках, тоді йому здається, що отой сумний змій і має тілом сутінки. Тоді все дивно нерухоміє і ніщо не пом’якшує застиглості” [161, с. 148]. Загалом образи нуди чи смутку в малій прозі Вал. Шевчука часто витворені за допомогою метафор, яким властива особлива

предикативність, що знаменує плазування чи обволікання. Звідси образи: біла нитка, хробаки, нитка-пуповина, шлейф чи навіть та ж пазуриста лапа сірого звірика тощо. Вони зокрема й виконують у текстах функцію знеживлення транзитного, яка вбиває тугу, затирає-розмиває межу та позбавляє спогаду про Іншого.

Завважмо, що локус "самостояння" непоходячого (локус безпеки) письменник розкриває в образі органу: "тільки коли грав, не відчував отієї кволості та безпорадності, котрі завжди його з'їдали. Бо життя було настільки складне, що для розуміння тих складнощів йому бракувало розуму. Отож вирішив ні в що не втручатися, а мати для рук і душі саму лишень музику, і службу, і оцей поклик до неба […]. І це було єдине, що могло зробити його існування можливим", "тільки з'єднуючись із ним, він відчував, може, й не потугу, але достатню силу для самооборони" [161, с. 149, 151]. Саме орган як те єдине, в чому Каліцький відчував себе "своїм", "від чого не раз серце його зціплювалось в болючий клубок" [161, с. 151], наливала органіста надією, що в цьому чужому світі "можна якось прожити". Знаково, що в новелі "Уламок" образ страху (жаху) не є персоніфікованим чи навіть достатньо метафоричним, а таким, який наче існує "в розрідженій плоті, отож чим менший простір, тим більше згущення" [161, с. 156]. У цьому контексті Вал. Шевчук артикулює колоніальні механізми. Образ страху спричинює враження тотального буттєвого середовища, яке "окислює" зануреного в себе "залізного рицаря".

Наступні два тексти "Дзеркало" та "Продавець квітів" Вал. Шевчука промовисто репрезентують паралітичний топос як локус буттєвої прокази – приреченості на самотність у власному розкладанні[2]. За словами письменника, Вал. Шевчук безрезультатно намагався надрукувати новелу "Продавець квітів": "вона в суті антитоталітарна, бо саме тоталітарне мистецтво Храму не визнавало" [161, с. 155]. Завважмо також, що ця новела написана у формі оповідного твору: "мову веде один із двох співрозмовників, але другий мовчить – він лише присутній при розповіді. Але той другий також діє, хоч опосередковано: він пробуває у душевній пригніті, а ведучий своєю розповіддю хоче його розрадити" [161, с. 155].

[2] як антонім до гайдеґґерівського "збирання": "справжній час – це пришестя того, що вже було; це не минуле, а *збирання сущого*, що йде попереду всякого пришестя, як збирання, воно збирає назад у себе будь-яке колишнє" (курсив мій – К. В.) [200, с. 63]

Якщо в новелі “Продавець квітів” йдеться про “розумово відсталого” Івана, який, будучи непересічно талановитим і водночас капосним юнаком, фізично позбавлений усвідомлення туги: “очі повиті паволокою, бездумні, якісь ніби мертві” [161, с. 157]; то в “Дзеркалі” Вал. Шевчук формує топос непоходячого на тлі Валькової туги. Адже попри неможливість ходити, в юнакові жевріє прагнення змінити своє життя, щоби виступити зі себе. Несподіваний параліч пройшовся екзистенційним розрубом Валька, залишаючи хлопцеві напівзнищене тіло з чужими “ногами-колодами”: “пускає рух на тулуб, але далі, в ноги, він не йде” [168, с. 12], – відтак усе оповідне дійство відбувається у Вальковій кімнаті, кути якої стали недосяжними.

У новелі “Продавець квітів” екзистенційний простір Івана видається також замкнутим – “тут слова, ніби тюлька, яку вкладають у бляшанку” [161, с. 156]), – незважаючи на достатньо хронотопну строкатість у тексті: бур’яни та рогозяні зарослі, в яких юнак змальовує все, що трапляється; дерева та скелі, з яких він плює (“в нього слини було, як у верблюда” [161, с. 158]); магазини й трамваї, в яких він перевіряє чужі кишені; тюрма; нова робота – малює картини-кінореклами, “незугарні, кострубаті, банальні тією мірою, яка буває в непрофесійних аматорів” [161, с. 162]).

Атрибутом паралітичного топосу в цьому творі постає Іванова “халтура” (малюнки на замовлення), з якої він живе після в’язниці. Адже незугарні кінореклами різко контрастують з “картинами в бур’янах”, які юнак “малював не для грошей, а тільки від внутрішнього поклику та бачення” [161, с. 162]. Цікаво, що саме ранні Іванові малюнки виконують у новелі так звану прогностичну функцію, властиву лише справжньому мистецтву: “він намалював продавщицю квітів. Чудові, ніжні квіти у чорних покорчених руках на тлі темних вульгарних облич із вибалушеними очима і розтуленими ротами, у яких стримлять пеньки зубів. Чи ж він усвідомлював, що намалював?” [161, с. 160]. Іван, будучи художником професійного контрасту (чудово-ніжне – потворно-вульгарне), несвідомо передбачає власний спосіб “примоститися” у світі.

У тексті ж “Дзеркало”, в якому простежуємо елементи барокової поетики (світ як лабіринт, як дзеркало), письменник за допомогою різноманітних художніх деталей

зображає біль розбитої екзистенції, який розділяє так, щоби притягнути, зібрати[3]. Таке "збиральне розділення" породжує у свідомості Валька примарне поєднання слів "мати" – "Ма**р**та", "***біл***ь" і "***біл***ий": "звуки тут білі: якась вакханалія зими, але тут не мете, не рушиться повітря, а тільки витворюються снігові подоби, холод же такий самий" [163, с. 9]. Завважмо, що топос непоходячого в цьому творі позначений білим кольором як ахроматичним – безбарвним, який знеживлює чужістю: "світ – не лабіринт, а чиста несписана, вирвана зі шкільного зошита сторінка" [163, с. 7]. Звідси й очужілі слова матері, "чужі, то й непотрібні" [163, с. 3], як вісники незворотної зміни в житті сина та обросле юнаковим чеканням ім'я Марта, яке дуже близьке до слова "мати", однак "є в ньому лишень оте грубе, ніби сокира, "р", яке розрубує його навпіл" [163, с.10].

Цікаво також спостерегти, що в обох текстах образ матері як рідної жінки супроводжує топос непоходячих. Зрештою, рецепція жінки в творчості (особливо необароковій) Вал. Шевчука видається доволі дошкульною сучасним літературознавцям. Ми також принагідно порушимо цю проблему, пропонуючи свіже бачення гендерних кореляцій у його малій прозі, цьому особливим чином сприяє окреслена архетипна перспектива дослідження. Отож, у новелі "Покупець квітів" про Іванову матір згадано двічі – до та після в'язниці. А саме в моментах суспільного неприйняття його сина. Письменник формує цей образ доволі лаконічно: за допомогою оборонних мамчиних ремарок ("всі знають: мій Іван дурний, а для дурних закон не писаний" [163, с. 158]) і прізвиськ, які причепили їй "вуличні язики": "Ящик" (бо була тлустою), а після ув'язнення Івана – "Ікла", бо "коли хтось заводив мову про її сина, вона, як то кажуть, показувала ікла – різці в неї й справді були надто розвинені" [163, с. 160].

Натомість у "Дзеркалі" образ жінки видається далеко не простим, позаяк зумовлений широким смисловим спектром художньої репрезентації, незважаючи на те що в оповіді діють дише два персонажі: Валько та його матір. Правда, дзеркало витворює враження третього, відбиваючи образ Марти як світ поза кімнатою, як межу буття-небуття. Як зазначає Вал. Шевчук, у цьому творі дзеркало постає так званим

[3] послуговуємося метафорами Гайдеґґера [28, с. 260; 27, с. 233].

вікном у минуле: через нього переходять Валькові спогади та експресія; “воно знущається над героєм, змучує його, але й отямлює, а відтак стає жорстким резонером та навчителем жорстокої житейської правди” [163, с. 110]. Передусім варто відзначити образ Валькової матері як тої, яка насмілюється омовити короткими речення напруженого діалогу неприйнятне сином – те, чого паралітик боїться почути. Цікаво, що художня деталь нитки-пуповини (“ота невидима, нематеріальна, тепла, але й нерозривна” [163, с. 10]) знаменує в тексті стосунок Валька до Марти, його відчайдушну спробу дібрати собі подібну, рідну. Ця деталь позначена особливою лімінальною тональністю, позаяк виконує в оповіді своєрідну амулетну функцію в контексті Валькової транзитності. За К.-Г. Юнгом, ідеалізація є прихованим амулетом: “ідеалізують там, де потрібно позбутися страху” [182, с.74]. Відтак присутність Марти паралітик трактує як можливість виходу зі себе, запоруку перемоги над буттєвою боязню: “ось навіщо йому [Вальку – К. В.] стало потрібно таємно любити, адже хотів досягти хоча б того, щоб кутки його дому не були назавжди один із одним у роз’єднанні” [162, с. 11]. Вбачаємо також у художній деталі нитки-пуповини своєрідну алюзію на топос немовляти, за допомогою якого письменник майстерно зображає трансформацію стану дитинного *безсилля* як туги за рідним і безпечним в обшир паралітичної *безпомічності*.

Важливо завважити, що Валько як репрезентант розбитої архетипної цілісності таврований подвійною боязню як замкненим колом страху: страхом тривати у звичному існуванні та страхом виступити зі звиклого – “боязнь не зникала, вона була підступна, хитра, немилосердна, часом стаючи сумнівом, а часом страхом” [163, с. 11]. Нажаханий Валько відчайдушно уникає вторгнень незнаного до звичного будня, розкладаючись у межовій дійсності, химерними локусами якої є дзеркало. Натрапляючи на межу, як на непорушну стіну, паралітик приймає її за єдине буття, погоджуючись жити наполовину – “зате є дзеркало, і в ньому напіврозмитий, ніби потойбічний образ. Образ жінки із запнутим обличчям, а може його [Вальковий – К. В.] власний” [163, с. 14].

У контексті авторської рецепції замкнутого екзистенційного простору не можемо оминути дослідницькою увагою новелу “Людина украла волю” Вал. Шевчука, в якій письменник вперше вдався до поетики експресіонізму, описуючи локус зони. За словами прозаїка, поняття “зона” як образ тоталітарного суспільства з'являється у творчості українських письменників 20-х роках. Перший, хто заговорив про це, був В. Підмогильний (оповідання “Санаторійна зона”). Вал. Шевчук вже після перших політичних арештів 1965 року почали розрізняти “велику” та “малу” зони. Велика зона – це колоніальний режим: “тюрма з волею” [162, с. 101]. Мала – концтабір: “тюрма без волі” [162, с. 100]. Новела “Людина украла волю” презентує непоходячість в образі юнака без імені – “людину звали Іваном, а може, Сергієм чи Олександром, зрештою, це не мало значення. Бо він тепер – без імені” [162, с. 101]. Адже протагоніст, політично покараний, втік з табору у велику зону, в якій він уже “не требується!”. І ці “два слова – як два гвіздки, забиті в голову. Боліло. Боліло і в грудях, там, де буває серце. Боліло! [....] І здалося йому: позначений печаткою, якої, як татуювання, не змити; навпаки, чим далі, тим чорнило з печатки глибше в’їдається в шкіру – і навіки” [162, с. 103]. Важливо, що художня деталь екзистенційного тавра протагоністів у ранніх творах Вал. Шевчука є “фатумвістом” (антонім до благовісту – “зближення”, в розумінні Н. Фрая), який ламає транзитних, ініціюючи їхній регресивний рух. Зокрема пригадаймо дідове “відьма” у тексті “Дрібниці”, “дурний” у “Продавці квітів” тощо. Тому й непоходячий в новелі є безіменим, як “розбитий горщик, якого як не клей, води не втримає” [162, с. 103].

Текст “Людина украла волю” розпочинається з доволі знакового опису – своєрідною алюзією-атрибутом паралітичної транзитності: “чайки носилися над рікою, *стрімко падали донизу* і, вихопивши сріблисту рибину, линули в похмуре небо, а звідти кидали на землю *повні туги крики*, немов щось відібрали від них, немов *позбавили чогось важливого та необхідного*” (курсив мій – К. В.) [162, с. 100]. Екзистенційна опорно-рухова система безіменного вдарена “сизою хмарою” як раковою пухлиною. Тому єдиною тугою нетранзитного є бажання “виспатися, а в чистій, теплій постелі” [162, с. 104]. Адже, окрім крадених одягу, курева, черевиків і волі, він нічого й нікого не має: “людини нема! Є номер, горбик, бур’ян, трава. [...] Він

ніби підвішений, як то кажуть: між небом і землею. Не хоче, щоб його зловили, тобто знову потрапляти у в'язницю, але не бажає шукати і волі" [162, с. 104]. Цікаво, що цей твір репрезентує нуду в контексті "украденої волі", яка деформує тугу за життям, теплим і чистим. Звідси ж й образ міста як "тюрми на волі", безкінечного лабіринту, "з якого, може, й існує вихід, але лише один, зате повно, тунелів, заворотів, фальшивих ходів, преплутань" [162, с. 108]: "будинки-велетні сплять, а в їхніх комірках, як черви, згорнулися в коконах постелей малі нещасні створіння. [...] Він тут самотній, голодний, зарослий, а отже, ощетинений, холодний. Здається мурашиною, що повзе бруком" [162, с. 104].

Воля непоходячого, будучи знаком автентичного буття, згубилася в потоці міської юрби. Безіменний "може лише стояти і спостерігати, а це чи найгірша позиція" [162, с. 104]. У безсиллі віднайти екзистенційні стимули (архетипну тугу) він не діє – рефлектує. Відтак його транзитність зображена як безумний рух відчаю, в якому набирає сили буттєва темрява та порожнеча: "до річки, в поле, ліс, куди завгодно, тільки не між люди" [162, с. 108]. У тексті "Людина украла волю" легко спостерегти знаковий жіночий образ – тінь померлої матері, з вуст якої читач дізнається справжнє ім'я паралітика: "Поверталася до нього й жебоніла, жебоніла: Покинь усе, Ванечку, покинь! Я так хочу, щоб ти став, як усі. Прокляті ті, хто не як усі, синку. Хочу, щоб ти працював, мав дітей, а я б мала онуків. Послухай матері і не роби більше дурниць, Іванку. Дурниці легко чинити, а виправити ой же нелегко!" [162, с. 108]. Образ матері, як дзеркало благовісту, пропонує відмінний образ безіменного. Це – "Ванечка", коханий та бажаний синочок, який може не робити дурниці, який може ходити, "як усі". Матір у цьому тексті постає речником домашнього етосу: "через цю призму, – як зазначає Л. Тарнашинська, – він намагається побачити людину в людині попри беззмістовність існування. Письменник не відкидає трагізму буття, однак намагається привнести в людські дії та вчинки сенс, мету, освітлити їх монотонне існування бодай промінчиком надії" [128, с. 19].

У текстах "Хмари" й "Один, єдиний раз" Вал. Шевчук малює образи маріонеток-роботів великої зони: начальника порядків-болячок Дмитра та бухгалтера-зануду Шпанюка. І знову натрапляємо на промовисте прізвище протагоніста, в якому

вбачаємо алюзію на шпанську муху – малого жука-шкідника листяних дерев і кущів, звідки й походить назва “шпанський пластир”; його виготовляють із цього висушеного та подрібненого жучка. У цих текстах, як зізнається Вал. Шевчук, він намагався “спостерегти пружини”, які керують походячими [161, с. 106]. Ці “пружини” Шевчукових транзитних у дисертації окреслюємо за допомогою фрейму архетипна туга. Як зізнається письменник: “може, я тим би й не займався б, коли б не відчував у ньому[4] якоїсь *ущербності* – це так, як буває у хворої людини, коли вона ховає немочі і намагається бути життєрадісною. Отож, не раз мені здавалося: Шпанюк також має ті хвороби, а вся оця діяльність і була ширмою, за якою ховалося покривлене, понівечене й дуже раниме людське “я”” (курсив мій – К. В.) [161, с. 106]. Важливо, що згодом в романі “Око прірви” Вал. Шевчук означить причин людської ущербності – це відірваність від кореня свого, тому “ущерблена правда – вже неправда”. Ці оповідання презентують топоси, позначені маркером “напів” – знаком сутінності: “в цьому світі живемо на дві половини: сьогодні в хаті білого світу, а завтра – чорного” [166, с. 31]. Тому непоходячі, будучи “випромінювачами та накопичувачами в собі нуди” [161, с. 103], щоб не видати власний паралітичний етос, наче агонійно торгають відмерлими кінцівками власної екзистенції. Відтак Дмитро з “Хмар” планує одружитися з немолодою вдовою Тосею, до якої він прибився, бо “чоловік без баби, що валянок без калоші” [161, с. 41]; Дмитро “міг би стати хазяїном у котромусь із домів, де його приймали, але ставав тільки приблудою й п’яницею” [166, с. 34]. А Шпанюк з тексту “Один, єдиний раз” досвідчує “свято, час збудження і дерзновення” [166, с. 103], доповідаючи на зборах “в майже порожній простір, до майже порожніх стільців із ідолами на них” [161, с. 108].

Якщо образ Шпанюка викликає враження своєрідної маленької та прозорої урни, переповненої газетними цитати, то образ приблуди Дмитра – тотального носія каламутної сірості, бо він носить на плечах хмари (“був підвладний отим хмарам, бо заповняли собою увесь простір, поглинали повітря і котились у глибину ночі й сну, де танули й гинули і звуки, і барви, і обличчя” [166, с. 35-36]; “чорний, кошлатий настрій

[4] Тут йдеться про Шпанюка з тексту “Один, єдиний раз».

і досі його не покидав” [166, с. 40], “хмари жили в голові і в серці” [166, с. 41]), носить у грудях котів, які шкребуть (“відчував, що і в нього чорне, як смола, обличчя, а ще відчував хмари, що котилися над головою, бо в цій чорній хаті ночі не було стелі, ті хмари й творили котів; сірі клубасті, хижаки зіскакували з тих хмар, залазили йому хто в голову, хто в груди, хто в серце й почали там дряпатися і скавчати” [166, с. 34]), має сиві, “як у гада”, очі (“там засвічувалося якесь моторошне світло” [166, с. 33]), його свідомість плутається і сама стає хмарою (“пливли в тій хмарі чорні клапті сну” [166, с. 35]).

Знаменно, що “Хмари” – це оповідання, в якому алегоричність соціально-історичного підтексту накладається на емблематичний готичний сюжет. Тож чи не вперше Вал. Шевчук за допомогою згущення сірих барв (аж до чорноти) витворює топос нуди, художньо репрезентуючи чортівський етос: “може, й справді, подумав він, люди Бога забули, а чорт залишився? І йому під серце раптом підтисся якийсь недовідомий жах, ніби хтось чорний і невидимий підкрався до нього й дихнув йому зимним віддихом у потилицю” [166, с. 39-40]. Звідси й модифікації художніх деталей: хмари – коти – чорти. Це, своєю чергою, пояснює самобутню персоніфікацію в оповіданні: начальник великої зони – чорт, вбраний у військовий стрій з міліцейським кашкетом: “мав холодні, майже неживі очі, і не так говорив щось йому, як наказував. Наказував, бо Дмитро все-таки якийсь начальник, а раз так, то при потребі і коли щось не те почує, то має прийти за такою адресою і все, що почує, розкаже, бо це його, Дмитровий обов’язок, раз вліз він у начальнички” [166, с. 40].

У “Хмарах” паралітичний топос непоходячого як людини-жаби, що “не знаходить собі місця під сонцем”, бо її втягує сірий вуж, постає чортівський гульбищем, в якому людина “й не бореться, а тихо починає опускатися у твань власного безсилля – ось що значить, коли чорти в душі колотяться” [166, с. 41]. Через те останній ривок паралітика полягає у свідомому підданню Дмитра великій зоні: “хмари лягали йому на спину, бо мав таке враження, ніби хтось узяв його за повідка і тягне за собою. І він не має власної волі, навіть ноги його, що натискають на педалі, не мають також своєї волі, бо його заведено якимсь ключиком, бо він їде туди, куди й не збирався їхати”, “його тягло до цієї хати, номер якої назвав йому Чорт […]. За столом сидів Чорт. Чорт

подивився на нього неживими очима і показав на стільця навпроти. Він сів” [166, с. 42, 43]. Непоходячий боїться стати “не требуваним” у цій зоні, позаяк не має сили та снаги жити поза зоною, переступивши неживого чорта.

Подібний паралітичний ривок простежуємо в транзитності Шпанюка-оратора з тексту “Один, єдиний раз” Вал. Шевчука: “слухачі під впливом цього голосу дерев’яніють, тобто здобувають певні засоби захисту, відтак уявно чи умовно забивають собі вуха кляпами, і звук починає дзьобати, як курка, ту вату, але перетинок принаймні не ранить. Слухачі відтак дивляться на оратора сонними, навіть не примруженими, а трохи виряченими очима, вони прямі, наче витесані, а може, в такий спосіб засинають” [161, с. 104]. Цей ривок відзначається в тексті готичними обертонами – Шпанюк під час чергового надриву на зборах *віддаляється-маліє*: “махає розтебнутими полами пальта й далі маліє. І мені стає страшно, що це малення скоро прийде краю, а що тоді? І чи встигне добігти він до своєї діри, в якій чекає його жінка, котра виносить його секрети на люди? І чи хоче він туди добігти? Ні, це вже не шахова гра. Це вже як у Пушкіна. Маленька людина, котра тікає від Мідного Вершника” [161, с. 109].

У цьому контексті варто наголосити також на жіночих образах, зокрема в останньому творі дружина Шпанюка (так звана Шпанючка) викликає враження чергової екзистенційної урни, яка видає колегам паралітика вже не цитати-штампи, а його інтимність – її чоловік “тренується перед дзеркалом”. Завважимо, що за допомогою цієї деталі автор наче збільшує масштаб половинного етосу паралітика. У “Хмарах” же образ вдови Тоськи як сірої тіні видається доволі статичним: в оповіді він наче всього лиш віддзеркалює довколишню псевдотранзитність, видаючи відчайдушну надію на трансгресію: “стояла отам, у кутку, не так людина, як тінь її, майже непомітна, бо зливалася зі стіною чи з шафою” [166, с. 32]. Дмитро ніби намагається заткнути нею всі шпари свого половинного етосу, або ж навпаки – забитися у ній, як у принагідній дірці, рятуючись від сутінності: “увійшов у неї, і йому невідь-чого здалося, що цього мало. Отак би вплисти в неї цілком, сховатися в глибині її нетр, зачаїтися, зменшитися і зникнути. Забитися в той чорний, солодкий, неозорий світ, щоб потім, колись, в іншому часі знову вийти в цей світлий [166, с. 41]. “Хмари”

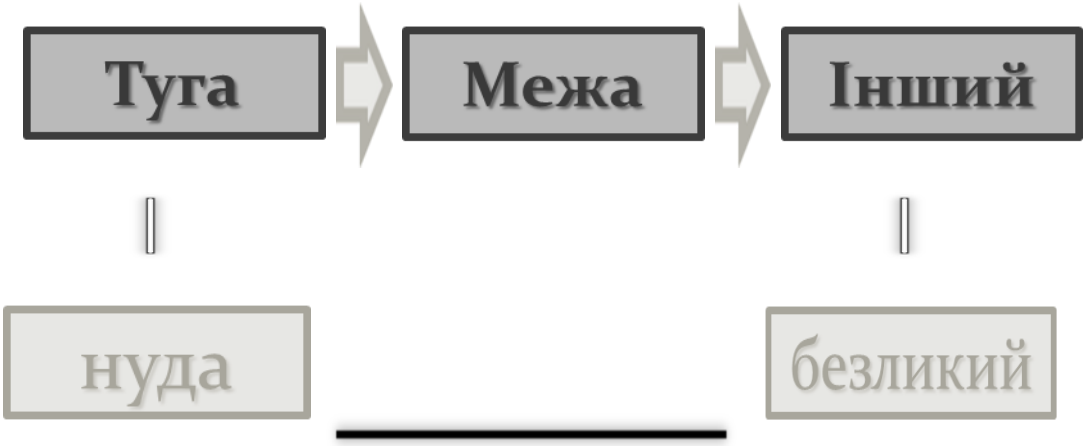
презентують образ жінки, яка виконує так звану амулетну функцію щодо паралітика, мимоволі натякаючи на Тосьчину “непридатність” для Дмитрового архетипного ходу (другого народження): “простягнула до нього руки, і він падаючи на неї, відчув кислуватий дух її пахов”, “підвелася навшпиньки й оголила темнуваті, вже не пружні стегна. Він помітив це й відвів очі…” [166, с. 40, 42].

Отож, проаналізовані тексти Вал. Шевчука репрезентують паралітичний топос здебільшого як простір екзистенційного знебарвлення. Нажахний непоходячий, “примостившись” у житті, зрікається від вступу до автентичного та незвіданого. Таким чином, паралітик відмовляється зібрати життя у власній особі, віддзеркаливши його: “утікаючи, людина ніколи не втече від свого обличчя, а коли й утече, то їй поспівчувати варто” [156, с. 96]. Заглом образ страху доволі багатогранний у творчості прозаїка. Вал. Шевчук майстерно розробляє та модифікує цей архетипний образ як і в малій, так й у великій прозі, а особливо в авторських казках, наголошуючи з такої художньої перспективи на необхідності архетипного Іншого. Адже зі страхом не можна “здибуватися на самоті” [159, с. 154]. Таке спостереження дещо увиразнює деформацію архетипного фрейму межі в Шевчуковій рецепції архетипного ходу непоходячого.

Отже, атрибутами топосу непоходячого є образ “зони” (часопростір “самостояння” – спросіб “примоститися” в суспільстві, заховавшись від страху стати “нетребуваним”) й образ страху. Нетранзитного в колоніальному дискурсі Вал. Шевчука зображено як “випромінювача-накопичувача” нуди (нетуги) – запереченої або вбитої зі страху архетипної туги. Страх ламає потенційно транзитних: переступ межі “зони” жахає знерухомлених, адже якщо вони непотрібні тут, то “там” (у світі незнаного архетипного Іншого) – і поготів. Зважаючи на те, що більшість творів з дебютної збірки “Серед тижня” Вал. Шевчука презентують образи повоєнного покоління, яке не мало дитинства, прозаїк часто вдається до художньої деталі екзистенційного тавра – “лихослова” (антитеза до Фраєвого Благовісту, так званий фатумвіст) або спогаду, який не промовляє, а болить “там, де буває серце”. Відтак регресивний протагоніст, безсилий віднайти найменший екзистенційний стимул, уже не діє, а рефлектує, продукує “халтуру”. Вивчення нетранзитного топосу архетипного

мислення Вал. Шевчука виявив регресивну кореляцію архетипних образів *лакуна – безликий*, що аритикулює проблему фатального заперечення як віри в “ущербність” (неможливість автентичного). Непоходячий застрягає в страхові, який змушує крастися-плазувати та вплітатися в інших. Звідси й художня деталь “нитки-пуповини” – знак інфантильності, який нанизує в Шевчукових творах образи симулякрів архетипного Іншого (демонічних безликих персонажів). Хід нетранзитного в колоніальному дискурсі Вал. Шевчука, будучи втечею від болю:

№ 2.



страх

Отже, топос нетранзитного в художньому мисленні Вал. Шевчука відображає заломлення архетипного фрейму межі. Притьмарена екзистенційним страхом межа не здатна поєднати з архетипним Іншим. Страх породжує жаскі симулякри Іншого як чогось безликого й порожнього.

2. 4. Топос транзитного в колоніальному дискурсі Вал. Шевчука: спомин-хода походячого

Топос транзитного в художньому мисленні Вал. Шевчука презентує самобутню реалізацію моделі архетипної транзитності, які відзначається своєрідною гайдеґґерівської тональності. З цього приводу архептиний хід у Шевчукових текстах немов тягнеться до людської екзистенції, архетипно дотикаючи її. У цьому пункті проаналізуємо образи архетипного ходу транзитного, який у колоніальному дискурсі письменника двотипажний. Тому розрізняємо юного походячого (“зеленого” – який,

щоб “навчитися жити”, покидає батьківський дім у пошуках “налитого сонцем і вмитого росою” світу) та зрілого походячого (“осіннього” – який виходить з центру гноблення на периферію, щоб зберегти власну сутність і плекати сад). Адже в цьому контексті вагома вікова послідовність людської екзистенції – “те, що юність шукає і повинна шукати ззовні себе, зріла людина повинна шукати всередині” [182, с. 201]. З огляду на віковий атрибут протагоністів, топоси походячого відрізняються художніми перспективами, тематикою, кореляцією художніх образів тощо.

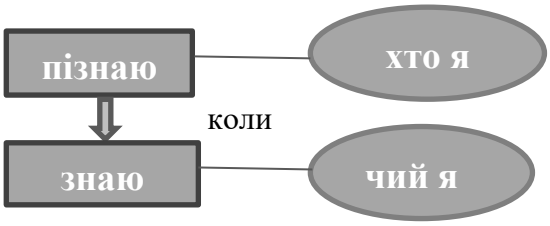
2. 4. 1. Художня репрезентація архетипного ходу юнака (юнки) в Шевчуковій неореалістичній прозі

“Феєрверк у двадятиріччя” (1961 р.) Вал. Шевчука розпочинається реквіємним рефреном “вип'ємо за твого батька” [163, с. 117]. Цей рефрен в оповіді наче пробиває шкаралупу святкового карнавалу 22 червня 1961 року: “я силкувався не думати і не згадувати, сьогодні мав бути феєрверк, сьогодні було двадятиріччя” [163, с. 118]. Образ ілюмінованого Хрещатика як локус колоніального маскараду з пафосом колективної не-пам'яті. Деталь химерної мішанини світла як алюзія на кремацію пам'яті, на тотально-тоталітарну втечу від автентичності: “небо розривалось і вибухало, тремтіли смуги світла, руки прожекторів жадібно хапали їх, вони разом повільно, втомлено згасали” [163, с. 120]. Образ розірваного феєрверком неба спричинює враження засвіченої плівки минулого, що змазує обличчя сьогоднішнього: “я подивився навколо себе. Вже не вихоплював облич, а дивився під ноги, в очах миготіло взуття” [163, с. 119]. Знаково, що чергове “вип'ємо за твого батька” утворює в оповіді метафоричну сітку тріщин, з яких зіяє біль не-пам'ятті – коли спогад не промовляє. Син-безбатченко зізнається: “я не пам'ятаю його, – проковтнув я клубки. – Це дуже дивно, я не пам'ятаю його” [163, с. 118]. Відтак саме усвідомлення болю випаленої пам'яті (або “прірви пам’яті” як у пізнішій повісті Вал. Шевчука “Жінка в блакитному”) розгортає в оповіданні так званий спогадницький колаж, який у формі міжтекстових “стяжок” акумулює художні деталі як знаки болю. Звідси й художня деталь порізаного паростка: “ми сиділи в ямі і дивилися великими очима в отвір, у який залітав сніг, мати кутала нас у ватяну ковдру, мій брат не хотів сидіти, він поривався нагору, але мати притискувала його до землі і давала лупня, брат плакав; я

дивився на стіни ями, в одному місці побачив *перерізану картоплину, її так і не помітили, як копали, теж порізаний, виднівся паросток, маленький паросток живої картоплини*. Тоді я вперше запитав у матері про батька” (курсив мій – К. В.) [163, с. 118]). Також промовистими образами-символами постають в оповіді вицвілі світлини, оброслі материною малослівністю, “я дивився батькові фотокартки і розпитував матір: “А який він, батько?” Вона сумно відповідала: “Невисокий, широкоплечий...” Це нецікаво, – думав я. Це все звичайно, а яким він був? Батько один-єдиний... Такого більше не буде, ніколи-ніколи не буде більше батька...” [163, с. 119].

У цьому контексті слушно пригадати цікаве спостереження М. Зубрицької, що період забуття інспірує “квазі-пам’ять”, яка репрезентує образи минулого “на догоду новим так званим теперішнім обставинам”. Звідси й феномен колажу чи монтажу випадково збережених фрагментів як спроби “відтворювати цілісні образи часу, що застиг у минулому” [58, с. 116-117]. У тексті “Феєрверк у двадятиріччя” Вал. Шевчука синівська пошрамованість, будучи незворотним досвідом минулого, реалізується в запиті теперішнього: “мій батько, – подумав я, – який він був, мій батько? Звичайний чи незвичайний, який він був?” [163, с. 119]. Важко не погодитися з твердженням Т. Гундорової про те, що символіка “імені батька” вбирає в себе особливий смисл Слова – це духовний досвід за посередництвом когось іманентно близького [37, с. 61] (у нашій поняттєвій системі – Іншого.).

У творі “Феєрверк у двадятиріччя” майстерно зображена втрата батьківської автентичності в пам'яті нащадків, що обертається ахроматичною спадкоємною плямою особистісної історії. Звідси легко вивести промовисту онтологічну імплікацію – “пізнаю, хто я, коли знатиму, кому належу (чий я)”: “тільки набувши досвіду, можемо переходити від досвіду до пізнання” [135, с. 106]. Це можна зобразити схематично:



Письменник наче легкими штрихами промальовує образ сина-безбатченка. Син – статичний та блідий, навіть прозорий. Цей образ постає в оповіді своєрідним обширом колажу спогадів і діалогів пам’яті. Відтак “пацана” ідентифікує вже не ім'я, а дата його народження в контексті реперних точок історії. Звідси стає зрозумілою ексцентрична кінцівка твору – діалог у кафе з офіціанткою:

– Скільки тобі років? – спитала вона мене.

– Двадцять два... [163, с. 120].

Зазначимо, що діалоги в ранній малій прозі Вал. Шевчука, будучи напрочуд лаконічними, акумулюють у собі доволі правдоподібні (не художньо умовні) повідомлення, будучи рецепцією стрижневих запитів людської екзистенції. Також більшість синів та дочок у ранніх наративах Вал. Шевчука не мають імені. Можемо припустити, що таким чином письменник витворює образ повоєнного покоління як глибокої живої рани людства. У цьому контексті слушно відзначити мотив “синівських пошуків тата” у романі-есе “Мисленне дерево” Вал. Шевчука, зокрема в оповіді “Ілля Мурин” про непам’ять, яка уразила батька. Ілля Мурин випив трунок, від якого забувають власну жінку, дитину, батька-матів, рідний край. Тож Іллевий син “їде за татом”, щоб “забрати його додому”, бо “пообіцяв мамі, що разом повернимося” [156, с. 320]. Знаменно, що юнакова дорога в романі зображена як “біла, порожня й далека”, вона “губиться за обрієм” [156, с. 318]. Особиста війна тата зі самим собою позбавляє сина імені, змушуючи “дитину війни” затуляти собою батьківські діри у власному незахищеному домі.

У художньому мисленні письменника архетипний фрейм Інший здебільшого реалізується завдяки символу обличчя – “сьогодні віч-на-віч” [153, с. 314]. У творі “Дорога від батька” Вал. Шевчук художньо презентує доньчин похід в абрикосову містерію сонячного краю. Донька вирушає в містичний притулок спомину, який відслонює образ батьківського обличчя: “вона приїздила сюди, збиралися сусіди […], сходилися усі родичі, (…) всі щось згадували, і вона згадувала також. Бо тоді приходив сюди й батько, якого вона ніколи не бачила, і всі звільняли йому місце” [153, с. 311]. Адже спогад, за Вал. Шевчуком, – це висвітлення місць і часу, в яких нас уже нема (з роману “Зачинені двері нашого “я”: історія зі сну”). Відтак хід

сироти в оповіданні набуває вигляду урочистої процесії до локусу автентичної близькості, появленої в образі батьківського обличчя. Знаменно, що семантика архетипного Іншого в цьому тексті межує з образом “Сонячного Переможця” – того, хто “подолав смерть” [142, с. 135; 239]. Відтак батьківське уприсутнення здійснюється в доньчиному ході, в сутності дівчини. У “Дорозі від батька” письменник вдається до самобутньої манери творення батьківського локусу, розмиваючи межі художніх образів сонячним маркером як знаком родової спорідненості:

- *сонце-абрикоси*: “світяться, горять повільним утішним вогнем” [153, с. 312];
- *сонце-хліба*: “блискучі й шарудливі, вже зовсім стиглі – від них також пахло сонячним промінням” [153, с. 314];
- *сонце-вечір*: розм’якшує душу, яка “відчуває настрій дозрілих абрикос, настрій закінченого дня, який повільно перероджується в завтра” [153, с. 311];
- *сонце-донька*: її плечі “подзвонюють від випитого учора проміння” [153, с. 313].

Легко помітити, що солярній символіці новели властиві нетипові конотації: часопростір “Сонячного Переможця” має запах, розливається, дзвенить і перероджується. У цьому контексті варто пригадати спостереження О. Потебні про символічний ряд асоціацій в українській народній творчості, пов’язаний із рецепцією образу сонця: “сонце – дівочий віночок з жовтих квітів – дівчина як господиня зорі – зоря як ключ, що відмикає та замикає небесні ворота (в які входить та з яких виходить сонце, випускаючи росу), – роса – дівоча краса – наречена (сонце майбутнього дня) – калина як образ нареченої – гілки калини, що символізують промені світла – золотий човен – переправа через річку як образ заміжжя – любов як гра (від індоєвропейського “лал” – гра) – дитяча люлька – дитина, яка грається як сонце” [112, с. 87]. З такої перспективи видається напрочуд важливою авторська манера зображення батька через ословлений досвід нащадків. Відтак, до-свід-чування архетипного Іншого як автентичної При-сутності відкриває доньці її сутність, надихаючи вже-не-сироту на проголошення пізнаного в пісні про “молочний ранок і молоде серце, про царівну і про дитинство, яке все-таки кінчається, і про *дорогу від батька*, котру почала сьогодні”,

“коли хочеться піднятися над буднями і ступити в світ оманливіший та дивніший” (курсив мій – К. В.) [153, с. 311, 313].

У “Дорозі від батька” Вал. Шевчука архетипний хід реалізується в образах екзистенційного перетворення транзитної: “відчуваючи на плечах сонячне тепло, вона ставала обережна й беззахисна, ніби метелик, який ось-ось має здійнятися й полетіти” [153, с. 311]. Адже дівча виходить назустріч бажаній При-сутності, щоб впізнати та тривати в подібності: “несподівано для себе подумала, що колись давно, в такий самий ранок, її батько також ніс матері сонячні абрикоси” [153, с. 314]. Транзитна відходить переміненою: художній образ сонячного метелика знаменує метаморфозу доньки в сонячну царівну, репрезентуючи особливу мить, яка “дивно подовжена і в ній зібралося все на світі” [153, с. 311]. Це дещо пояснює виразне нанизування в тексті нумінозних предикатів, зокрема: “відлетіти”, “піднятися”, “ступити”, “ширше дихати”, “гостріше відчувати”, “співати”, “колихати”. Важливо, що в “Дорозі від батька” пригадування батька корелює з метафорою воскресіння, яка в літургійному обряді репрезентує хід як двосторонній рух:

- катабаза – *наближення-сходження Бога* до людини заради її спасіння;
- анабаза – *наближення-повернення людини* до Бога (метаноя) [79].

Як стверджує М. Кунцлер, Бог випереджає людську тразитність, сходячи в потік часу. У воплоченні Бога людині подаровано благовість як заклик до актуалізації Євангелія в особистісному житті через віддзеркалення “мікрокосму”. Тому лише сходження Бога на землю (катабаза) відкриває людству можливість сходити до Нього (ана́база), можливість відгукнутися на пропозицію метадіалогу, долучаючись до Божественного життя. У такому контексті спогад розгортається часопростором у-присутнення архетипного Іншого.

У творі “Від порога” письменник акумулює топос транзитного довкола синівського походу, майстерно зображуючи троїчну кореляцію образів дороги походячого: *сірий поріг, барвистий пагорб, тихий цвинтар*. Ці образи пов’язані з образами трьох облич, самобутньо позначених лімінальним маркером як знаком плинності людського життя:

- обличчя теперішнього (сірий поріг) – межа між минулим і майбутнім;

- обличчя бажаного (барвистий пагорб) – межа між подібністю та відмінністю;
- обличчя вічності (тихий цвинтар) – межа між внутрішнім і зовнішнім.

Знаменно, що феномен лімінальності (межовості) промовисто опрацьований в численних постколоніальних розвідках. Зокрема Г. Бгабга порушує проблему перехідності в контексті транзитного дискурсу. Адже в його відомій праці "Місцезнаходження культури" ("The Location of Culture", 1994) сказано про межовий стан людини як суспільну даність: пограниччя століть, країн, націй, мов. І в такому помежів'ї сходяться простір і час, щоби прорости як складне поєднання подібності й відмінності, минулого й теперішнього, внутрішнього й зовнішнього [192, с. 2-3].

У тексті "Від порога" *порогова фаза* ходу постає панорамою-обличчям теперішнього як межового: посивіла матір – колишня красуня, будинок для престарілих – колишній костел, самотня Кагалючиха – колишня багатодітна матір тих, які спровадили її до "колишнього костелу"; та жінки в темних хустинах, які "з передчасно посірілими обличчями снують дорогою: їхні діти не мали дитинства – їхні діти під час війни мали холодні ями, де вогко тхнуло прогнилою картоплею" [163, с. 127]. Зображена дійсність звіщає про тяглість із сірого (знекровленого) минулого, яким сьогодні поневолі позначений транзитний. Фаза *вершини пагорба* в тексті презентує барвисте узбережжя-обличчя бажаного як пристановище посеред життєвої плинності. Умисно використовуємо гайдеґґерівське поняття "узбережжя" як відповідне означення збірного первня, що одвічно розгортає берег у берегову лінію, нанизуючи на себе його багатоманітну сукупність. Ця фаза художньо позначена нумінозним поєднанням екзистенційних динаміки, що виявляється через художню панораму кольорів рідного краю, та статики походячого, який зупиняється, щоб подивитися в глибину – в край дідів. Образ *тихого цвинтаря*, позначений глибокою тишею межі, через яку спокійно та просто "відпливають усі" [163, с.128], виростає в оповіді обличчям-таємницею вічності як зустрічі незримого з очевидним. Образ тихого цвинтаря набуває ознак архетипного порогу, який завершує-починає необхідний хід. Цей поріг-межа трансформує теперішнє, позначене минулим, у майбутнє: "від того порога я пішов подивитися на світ. І потім повернувся. Бо земля кругла. Бо, почавши шлях з одного кінця, ми неодмінно

повернемося туди ж, тільки з іншого боку. Ми підемо на схід, а прийдемо з заходу” [163, с. 128]. Оповідь “Від порога” Вал. Шевчука презенує самобутній часопростір, в якому перехрещуються (накладаються) індивідуальний та колективний досвіди: пам’ятне й забуте, минуле й майбутнє витинки-спогади.

Оповідання “Мій батько надумав садити сад” та “Барви осіннього саду” Вал. Шевчука презентують транзитність у генераційному контексті. Тому архетипний хід юнака відзначається доволі статичною тональністю. Син пішов з рідного дому, бо не належить батькам. Сьогодні, повернувшись, він спостерігає за “зінакшілими” як любими та віддаленими батьком-матір’ю [156, с. 135]. Походячий у художньому мисленні ранньої прози Вал. Шевчука – це той, хто вийшов з дитинства, несучи в собі спогад про домашній часопростір: “я підбив подушку під груди, як робив це малим, і згадав дитинство. У кімнаті лишилося все, як було”, “думав про речі, ***знайомі*** мені з дитинства”, “обійняв і поцілував у щоку так, як робив це давно, коли був маленькою людинкою, для якої світ – розгорнута книжка з картинками” [163, с. 3, 5, 8].

Походячий виходить з дитинства (з батьківського дому), щоб стати дорослим – “навчитися жити” [163, с. 15]: “від цих м'ячів[5] я пішов у божий світ, – як мріяв завжди, – величезною людиною, що помахує кульками кленів або ж забиває їх глибоко в небо, синіюче, як пречисті очі самого бога” [163, с. 12]. Знаменно, що опісля подібної трансгресії юнак повертається до домашніх, щоби вони відобразили (підтвердили) його дорослість, його переступ дитинства. З цього приводу в оповіданні “Барви осіннього саду” Вал. Шевчука батько називає хлопця чоловіком, а мати перед входом до кімнати сина стукає: “я вбирав запахи дому, які хвилювали і викликали незнайому печаль” [163, с. 9].

У цих творах Вал. Шевчука архетипний хід юнака (його повернення до дому) відзначається промовистою статичною тональністю. Тому предикативність цієї трансгресії можна означити словом “споглядати”. Транзитний в оповіданнях постає своєрідним споглядальником руху домашніх: “мені захотілося раптом побути самому, щоб зважити оте, що було вже давно зважене, щоб зрозуміти нарешті, у чому секрет

[5] З контексту – декоративні клени, круглі, як м'ячі.

нашого дитинства. Переді мною сидів мій батько, навколо були речі, знайомі мені дуже давно, які, здавалося, становили цілком вистояну сутність, але вже визріла незрозуміла скутість у стосунках з людьми і речами, які оточували нині мене” [163, с. 16]. В оповіданні ж “Мій батько надумав садити сад” син наче шпигує за батьком, намагаючись компенсувати брак отцівської уваги: “він (батько – К. В.) темпераментно копав, підсміювався з моїх мозолів, а я думав про те, що в такий чудовий день він дуже вже серйозний […]. Знову я подумав, що в кімнаті є дуже серйозна людина, яка відчуває, що старіє, і вирішила посадити сад... І мені стало трохи болісно, стало трохи заздрісно, що він усе віддав роботі і матері, що він так довго не помічав мене” [163, с. 59]. Знаменно, що цей твір завершує знаковий діалог транзитного з його подругою, яка після зустрічі з юнаковим батьком підтверджує синівську спорідненість хлопця. Тут варте цитування Фраєве “батьки – це перший образ продовження нас у часі, але він мусить поступитися місцем образові статевої єдності наречених. Це видозміна закону, з яким нам доведеться зіткнутися” [135, с. 170].

Споглядальницька хода юного транзитного відзначається специфікою часопростору, який визначений тим, що окремі його елементи не просто є “тут” і “тепер”, а “заміщають щось інше”. Відтак юнакове “тепер” можливе лише за умови буттєвої репрезентації майбутнього в теперішньому та минулого в теперішньому. У цьому контексті легко відчитати обертони позапросторовості в архетипній транзитності юних протагоністів малої прози Вал. Шевчука. Адже топос походячого в оповідях вкладається в межі амбівалентності *знайоме – незнайоме.* У “Барвах осіннього саду” юнак, не заперечуючи Іншого (незнайомого) в собі, вирушає в чужинні простори з надією, що вони віддзеркалять при-сутність Іншого як архетипну близькість – “віддавна знайоме”. У творі ж “Мій батько надумав садити сад” транзитний впізнає Іншого як незнайомого, що в потенції стати більш ніж знайомим, в образі рідного батька – того, хто був перед юним походячим [див. 21, с. 125–133].

Отже, атрибутами топосу юного походячого є образ батьківського дому (саду, господи, краю дідів і левів) – місця спомину того, хто “віддавна знайомий” і живий попри смерть. Також образ буттєвої лімінальності – репрезентація теперішнього як

помежів'я колишнього та прийдешнього (образ моста, "по якому йдуть з того, що є, у те, чого нема). Провідним у цьому топосі також є мотив генеалогічної тотожності: "зелені" (юні) походячі потребують зустрітися "віч-на-віч" з тим, хто був перед ними, на кого вони подібні. Адже вони можуть по-справжньому дозріти – а не передчасно пожовкнути – лише в присутності архетипного Іншого. Звідси й імплікація – дозрівання як тривання в автентичній подібності. Топос юного походячого в колоніальному дискурсі Вал. Шевчука презентує образи архетипного ходу в контексті нумінозного себе-спомину – пригадування батьківського дому, яке в архетипному мисленні прозаїка корелює з метафорою воскресіння. У топосі юного походячого транзитність реалізується в архетипних образах статичного ходу. Адже полягає в спогляданні архетипного Іншого, магістральним репрезентантом в обраних творах є образ батьківського обличчя. Відтак зустріч транзитного ("наодинці, отак віч-на-віч, були свої") з архетипним Іншим розгортається в оповідях "дивно подовженою миттю", в якій "зібралося все на світі". Тож в архетипному мисленні Валерія Шевчука солярні обертони художніх образів знаменують архетипну трансгресію як нумінозне "розширення душі", а образи "сутінності" (напівтемряви) – регресію.

2. 4. 2. Художня репрезентація архетипного ходу неюного транзитного в неореалістичних творах Вал. Шевчука

Твір "Юнак" Вал. Шевчука презентує майже мисливську гонитву неюного походячого за "віддавен дивно знайомим" обличчям [153, с. 484], яке затаєне на споді пам'яті, "в холодних і надто далеких її закамарках" [153, с. 483]. Завдяки художньому прийому віддзеркалення, що порушує в тексті межі свій/чужий, зовнішнє/внутрішнє й "оголює подвоюючи" [88, с. 591], письменник майстерно формує етос самопізнання, вправно нагромаджуючи художні деталі як екзистенційні відбитки, що неквапом відслонюють загадку віддзеркаленого обличчя. З-поміж художніх атрибутів самопізнання в новелі важливо наголосити на таких деталях:

- спогад оповідача про дитячу мрію віднайти своє відображення в обличчях дерев – "усі вони мали для мене своє обличчя, – я ходив над Дніпром і розглядав ті обличчя" [153, с. 485] як початок історії;

- деталь “найближчої вітрини” [153, с. 483], яка виказує “фотографувальнику” його вік, являючись як самобутній καιρός (вихід в тут і тепер) – знак сьогоднішнього, що триває: “на мене дивився я – людина, якій уже за сорок” [153, с. 483];
- деталь юнакового обличчя як бажана тотожність, що змушує мисливця з фотоапаратом йти “слідцем за юнаком”, “вторити” [153, с. 485], щоб, крадькома схопивши відображення юнакового лику, відновити через світлину, яка “з’являється з нічого і нагадує…” [153, с. 485], свій погляд на себе задля завтра.

Авторський принцип нанизування відбитків обличчя чужого як об'єктів і проекцій пізнання себе як Іншого формує топос внутрішньої репрезентації транзитного, на тлі якої письменник художньо фіксує нумінозні обертони оповіді: “це те, що не має в мові своїх означників, але його добре впізнає той, хто переживає щось подібне” [153, с. 485]. Письменник вправно зображає психологічно-особистісну кореляцію, яка передбачає Іншого як архетипний фрейм. Відтак “Я” пізнає та реалізується в стосунку до “Ти”. Адже дистанція між “Я” і “Ти” розгортається обширом здійснення автентичного буття: “скільки покровів необхідно зняти з обличчя найближчого, очевидного, добре знайомого, покровів наших випадкових реакцій, відношень і випадкових життєвих станів, щоби побачити цілий і справжній лик його” [8, с. 8]. Розв’язка новели ніби навмисно обриває нумінозний тон оповіді художньою деталлю – “вітер катав по землі зірвану афішу” [153, с. 487], – сповіщаючи про футбольний матч, що вже відбувся. Таке завершення твору наче безголосо поціляє в буттєву потребу людини неустанно бути, а не від-бувати-ся [див. 21, с. 128–133].

Оповідання “Я дуже хочу подивитись” Вал. Шевчука презентує самобутній образ мертвого під землею – вояка в могилі, якого переповнює туга вирости травою до сонця. У цьому контексті цікаво пригадати афоризм з Шевчукової повісті “Сонце в тумані”: коли людина чогось хоче – скрипить-скрипить і тягнеться. В оповіданні “Я дуже хочу подивитись”, як зазначає М. Барабаш, Вал. Шевчук, вдаючись до промовистого епіграфу: “я – мертвий рибалка, лежу на дні моря. Не знаю, як і від чого я помер” (Г. Мухін. “Білий корал”), – “наслідує псалмоспівця, щоб передати безмовний голос. Ця стилізація дещо нагадує філософію “Я (Романтики)” М. Хвильового, особливо в погляді мертвого героя, котрий вбирає у себе погляди своїх

мертвих співспочивальників” [5, с.15]. Образ цього транзитного в тексті видається доволі парадоксальним, позаяк мертвий як “закінчений день, про який забувають, переживши його” [166, с. 30] через тугу зазнає антагоністичної модифікації: “Я розумів – зневіра – це не той спокій, якого я прагну тут, на дні земному. Мій спокій – *знову уздріти сонце* [...]. Я виростав із землі травою. Я прикладався оком до капілярів коріння. Я став корінням і пнувся зеленим зелом у білий світ. Але не міг зазирнути в живе життя” (курсив мій – К. В.) [166, с. 29]. Образ мертвого в цьому тексті позначений ексцентричною транзитністю – рухом до сонця, яке не палить і висушує, а “творить життя на землі” [166, с. 25]. Важливо зазначити, що в цьому творі автор зображає два типи транзитності походячого: *відруховий хід* (до смерті) та *споглядальницький хід* (по смерті).

Відрухову транзитність презентує в оповіді топос революції, який акумулює лави ликів позірно походячих, що кричать з трибун, бочок, возів і тачанок: “когось переконували, а найбільше себе. [...] нам марилися ясні світанки, нам марилася умита сонцем і росою земля”, “лилися червоні ріки, і вливались у них червоні струмки. Вони ж вбредали в землю, винні й невинні, із заплющеними очима, але із сонцем у них. А там, на землі, все ще запально говорили [...]. Цвіла революція. Ми поспішали, бо не було в нас багато часу, ми поспішали, щоб не спізнитися, ми стріляли один в одного, бо нам снилося вночі сонце [166, с. 24-25]. Відрухова транзитність походячого позначена сонячно-агонійним маркером. Відтак метафора палючого сонця виростає в оповіді знаком примарного переконання, яке звучить рефреном в тексті як відповідь-шаблон на гімназистове питання “Хіба не можна не вбивати?”: “*ми воюємо, щоб не вбивати*, [...] добро саме на землю не приходить [...]. І нарешті прийде час, коли не будемо вбивати, і нарешті *прийде час, коли говоритимемо, що думатимемо*” (курсив мій – К. В.) [166, с. 26]. Вибрана цитата промовисто обумовлює атрибутику метафори псевдосонця, яке сушить і попелить, а в часі трансгресії походячого тріскає та вибухає. Звідси оповідач трансформує зображення екзистенційної межі вояки за допомогою образу пожежі як апогею виснажливого (мертвого) сонця, яке обертається в тексті хронотопом розправи тоталітарного режиму над походячим – кошлата ніч “без сну про сонце”: “ходили по вулицях слуги тієї ночі, люди в шинелях. Вони схопили мене й

кинули в машину [...]. Вони носили форму революції, на грудях були ордени, вони мали очі, носи, зуби і вуста, але в них не було облич. Мене били й калічили: “Признавайся!” [...]. Ніч остання – це щось таке, як чорне небо без дна. Ніч остання – це маленький промінець у тому небі без дна, який поступово розгортається у вогнище [...]. Ніч остання – це криваві плями на стінах, які, мов оте світло в ночі без дна розгоряються в пожежу” [166, с. 27]. Важливо зазначити, що репрезентанти колоніального етосу в оповіді зображені безликими – як паралітики-трупи, що валяться на того, хто ще дихає тугою, хто ще ходить.

Оповідання “Я дуже хочу подивитися” презентує *споглядальницьку транзитність* за допомогою могильного локусу як топосу позірно нетранзитного. Такий тип транзитного відзначається екзистенційним спокоєм, позаяк мертвий вояк не вміє “розмовляти, а тільки дивитися” [166, с. 28]. Споглядальницька транзитність походячого набуває ознак сонячно-домашнього етосу як знаку життя: “я, рибалка із дна земного, прошу, щоб пробігли наді мною босі дитячі ноженята. Я прошу, щоб руки, мого онука зірвали квіти мого погляду. Я хочу, щоб діти мої – внуки, принесли квіти у свій дім і поставили у воду. Я хочу подивитися, як він, той їхній дім, і послухати їхню балачку” [166, с. 30]. Зображена транзитність репрезентує позірно непоходячого, який обертається в оповіді на походячого через тугу – прагнення споглядати транзитність наступних генерацій: походячий внук продовжує хід своїх прадідів. Знаково, що чимало малих наративів Вал. Шевчука презентують транзитність батька-сина, яка художньо позначена обертонами сонячно-домашнього етосу.

Передусім варто наголосити, в ранній малій прозі Вал. Шевчук доволі часто оминає зовнішні характеристики синів, що компенсує описами батька з уст оповідача-сина. Вбачаємо в спостереженій художній манері письменника своєрідний натяк на архетипну спорідненість: коли батьківська транзитність постає запорукою синівського архетипного ходу, задаючи так званий буттєвий вектор трансгресії наступних поколінь: “мало хто витримував оту сонячну золоту напругу, але для нас[6] вона була *жадана*, ми були горді на таку свою стоїчність перед сонцем; *обоє простоволосі, обоє в білих сорочках*, ми були *хворі на сонце* однаковою мірою” (курсив мій –

[6] З контексту – батько та син.

К. В.) [153, с. 453]. Відтак у новелі “Леви” умиротворене та задумане обличчя батька постає стрижневим атрибутом родової стабільності або ж так званої стоїчності як знаку належності до сонячного етосу: “сонце, що зупинилося над головою, було наче велике гаряче левине око” [153, с. 455]. Цікаво завважити, що в більшості ранніх малих наративів Вал. Шевчука сини/доньки як ті, що не є сиротами, перебувають під особливим (часами дещо містичним) опікунським наглядом. Можемо пригадати образ сонця-царя з абрикосової містерії в “Дорозі від батька”, також метафори левине око (“Леви”), вирвані квіти погляду з могили вояка, який прагне бачити онуків (“Я так хочу подивитися”) тощо. Складається враження, що з подібної письменницької перспективи ознакою дорослішання є саме вміння тривати в цьому небуденному нагляді, стаючи буттєво прозорим (відкритим): “серце обіймає нові площини, незнайомі нашому буденному кругогляду. Це площини, де ходять леви і де граються левенята” [153, с. 455].

Знаменно, що метафора буттєвої прозорості як відкритості на архетипного Іншого в необароковому дискурсі Вал. Шевчука промовисто реалізується в образі “бездахого”, але про це згодом. У контексті буттєвої прозорості слушно згадати знаковий епізод з оповідання “Сутінки” – спогад вдови про свого чоловіка: “згадала, як він повзає довкола ялинки з дочкою на спині і в нього якесь жалюгідно-веселе обличчя – аж дивитися не могла! Зате Галинці було весело, ой же було їй весело: закинула голову й реготала, піддаючи батька закаблуками: “Но, моя конячко, но!” [163, с. 54]. У цьому уривку прочитуємо наче вхоплений на кіноплівку анамнези момент буттєвого пониження як “прозорування” походячого заради належної транзитності нащадків. Відтак сторонній свідок бачить лише “жалюгідного” тата-”конячку”, коли тим часом батько незримо творить дім. Важливо, що в художньому мисленні Вал. Шевчука образ дому є знаком своєрідної безпеки, який мимоволі відсилає до туги за нерукотворним пристановищем: “повернути загублене ніколи не вдасться, треба будувати нове, і чим більше схожості буде з загубленим, тим більше нам подобатиметься власний витвір” [163, с. 9].

Новела “Леви” Вал. Шевчука презентує двопланову рецепцію походу батька-сина, яка відкриває цікаву перспективу для інтерпретації транзитності в художніх текстах письменника. Хоч обидва персонажі в “Левах” зворохоблені тугою за незвіданими площинами, якими “не так часто мандрують людські думки” [153, с. 453], транзитні прямують до одного й того ж локусу, означуючи його по-різному: батько наближається до *Дому Виноградаря*, а син – до *Дому Лева*: “ми любили з батьком ходити в той дім”, “мандрівка до того дому була й моєю пристрастю, хоч я намагався старанно те приховати” [153, с. 453]. Навмисно вдаємося до великих літер для найменування цього дому. Адже прагнемо наголосити на нумінозності зображення цього локусу, про що свідчить в оповіданні зокрема деталь вбирання особливого одягу перед урочистим походом, яка мимоволі викликає алюзії на святкове приготування християн до відвідин Дому Творця-Відкупителя (якщо зважати на обрану поняттєву перспетиву). Також слушно відзначити солярну символіку локусу, який акумулює в оповіді тугу транзитних, зазнаючи промовистих модифікацій у свідомостях батька-сина.

Можна припустити, що сонячний локус виконує в часопросторі новели своєрідну тепличну функцію для зображення транзитної якості походячих. Адже дім, якого однаковою мірою потребують обидва герої, постає у тексті локусом, у напрямку до якого батько та син здобувають особливий буттєвий досвід як снагу прямувати далі та глибше. Відтак завдяки “небуденним гостинам” батько формується як виноградар, набуваючи впевненості, що це ремесло йому під силу, адже “сонця вистачить для винограду”. А син, своєю чергою, зближується з містичним левом, мимоволі переймаючи онтологічний етос свого батька: “я любив сонце, мені від нього ставало завжди привільно, а ось тут, коли сонце увірвалося в цю кімнату, коли я опинився віч-на-віч із левами, ось тут я відчув, як *розширюється душа моя*, як *наливається тіло дзвінкою мелодією*. Це була мелодія проміння” (курсив мій – К. В.) [153, с. 455]. Звідси й промовиста кінцівка оповіді як риторичне синівське запитання: “можливо, цього сонця досить, щоб виріс під ним виноград, але чи досить, щоб виросли леви?” [153, с. 456]. Варто відзначити в оповіді момент так званого оживлення родини левів з картини, яку син споглядає, наче храмовий образ чи ікону: “левиця з

левенятами і старий лев сиділи на піску, жовтому, як сонячне проміння. Левенята гралися, левиця сторожко дивилася навколо, а лев дрімав. […] Ось лев повернув до мене голову, я перейшов в інший куток – лев знову повертав до мене голову. […] Ми задивилися один на одного […]. Він зорив на мене спокійно, якась глибока й простодушна мудрість ховалася в його очах, […] в його очах я побачив добрі світляні вогники – ми в цій хаті, наодинці, отак віч-на-віч, були свої…” [153, с. 454-455].

Знаменно, що в більшості ранніх текстів Вал. Шевчука образ неюного транзитного латентно корелює з метафорою садівника (саду), яка в своєму семантичному горизонті передбачає певну креаційну проблематику: “асоціація саду з жіночим тілом проходить через усю літературу; – як стверджує Н. Фрай, у Святому Письмі вона теж трапляється доволі часто, особливо в Пісні над піснями” [135, с. 170]. В образі батька з “Левів” легко розпізнати того, хто плекає плід. З цього приводу слушно пригадати спостереження Н. Фрая щодо символіки апокаліптичного світу в мистецтві, яка формується, на думку вченого, за принципом ідентичності, акумулюючи всі форми людських прагнень і поривань, які, своєю чергою, реалізуються в образах саду, міста, дерева, тварини, каменя тощо [134, с. 141]. Звідси стає зрозумілою своєрідна художня манера Вал. Шевчука розмивати межі образів у координатах нумінозного локусу за принципом ідентичності. Зокрема в тексті “Леви” легко відчитати дві кореляції архетипних образи: Батько – Лев – Виноградар і Син – Левеня – Плід. Також у творі “Мій батько надумав садити сад” Вал. Шевчука образ батька-садівника позначений тугою за родинною койнонією. Відтак неюний транзитний, усвідомлюючи свою часту неприсутність у домі через регулярні експедиції, намагається компенсувати втрачене через спільне доглядання за садом, походи в кіно тощо. А в оповіданні ж “Барви осіннього саду” образ саду ніби акумулює в собі всю історію поривань транзитного: “тут було все його життя від початку до кінця, тут була приглушена волога осінь на прозорих краплях туману” [163, с. 15].

Важливо зазначити, що доволі часто Вал. Шевчук презентує образ неюного транзитного на тлі осені як буттєвої фази плоду, яка неможлива без смерті-переродження посіяного зерна: “на мене повіяло свіжим запахом осені – зотлілого

листя, пожухлого полину, дерев, що жовтіли в серпанку тонкими, ледь-ледь наміченими, золотіючими плямами. Це була осінь, велика й глибока осінь, красивий руйнівник, хронічний меланхолік і разом з тим безнадійний мрійник” [163, с. 9]. Відтак діти як спостерігачі за “етосом своїх” акцентують на вікових модифікаціях батьків: “він ішов через сад, ішов великий і важкий, згорблена спина, обтягнута піджаком, трохи випросталася, а сиве волосся на голові яскравою плямою світилося серед розкладених осінніх кольорів, що колись становили один колір – зелений”, “підійшов у житті до тієї межі, за якою починається безнастанний, одвічний похід у безконечне”, “батько дивився в глибину саду, ковзаючи поглядом по нерушних, засмучених яблунях, з яких давно вже знято плоди” (“Барви осіннього саду”), “в кімнаті є дуже серйозна людина, яка відчуває, що старіє, і вирішила посадити сад” (“Мій батько надумав садити сад”) [163, с. 17, 10, 14, 59].

Жіночі образи топосу неюного транзитного в ранній малій прозі Вал. Шевчука презентують дещо відмінний тип архетипної транзитності. З цієї перспективи зупинимося на двох текстах: “Сама в хаті” і “Міст у те”, – останній, за словами Вал. Шевчука, завершує його перший ранній творчий період. Як зазначає О. Круківська, оповідання “Сама в хаті” є переробленим варіантом тексту “Міст у те”, який спершу був надрукований у 70-х роках німецькою мовою в антології української прози “Geistige Begegnung” [163, с. 7], а лише потім українською – у “Кур’єрі Кривбасу”. У новелі “Міст у те” автор вдається до експресіоністичної поетики, яку реалізує за допомогою діалогічної форми при мінімумі оповідного голосу:

– Чого ви цілий день сидите, Тітко?
– Дивлюсь.. Сиджу… Я знаю?
– Я б так не зміг.
– Бо молодий. Тобі нащо сидіти? [159, с.112].

Ця самотня жінка з твору Вал. Шевчука вибирає серед могильного простору з болючими написами “невідомому” статичну транзитність: “*сидить на порозі* й дивиться непорушним поглядом на шосівку”, “погляд ще й досі висів там, за хатами, в полі. Наче прокладав моста. *Моста*, по якому *йдуть з того, що є, у те, чого*

нема” (курсив мій – К. В.) [159, с. 112, 114]. В обраних цитатах легко відчитати виняткову лімінальну тональність, якою пронизана неозначена насправді в тексті туга неюної транзитної: “стояла на тому мості десь посередині між тим і цим. Спокійно вдивлялася, бо *ніби ще чогось хотіла*” (курсив мій – К. В.) [159, с.115]. Знаменно, що в художньому мисленні Вал. Шевчука “матінка завжди вагітна тим далеким і близьким прийдешнім” [156, с.316]. Оповідання “Сама в хаті” Вал. Шевчука презентує так званий страсно-статичний образ осиротілої матері-вдови. Вона заради своїх кидалася куди завгодно, спала на клунках, тягала на спинах лантухи, шкандибала на поламаній нозі та передчасно старіла, намагаючись затулити собою всі щілини дому. А сьогодні без своїх вона видається таємним вмістилищем спогаду-болю, позначена особливим мотивом жертви любові – готовності померти заради життя своїх та жити попри смерть.

Тож реалістичний дискурс Вал. Шевчука, артикулюючи проблеми колоніальної культурної традиції, репрезентує образи архетипного ходу в семіотичному просторі *метафор пригадування* як знаків віднайдення “одвічного койне” – буттєвих констант, притаманних кожному поколінню. У цьому контексті богословський аспект трактування архетипності значно доповнює та поглиблює аналіз реперних точок художнього мислення письменника. Адже анамнеза в богослов’ї знаменує спомин про таїнство: “те, що колись здійснилося історичним, природним чином, знову постає перед нами в таїнстві” [109, с. 123]. З цього приводу видається промовистим Августинове твердження, що навіть якщо забрати слово, вода залишиться водою. Але якщо до природного елементу приєднується Слово (власне, не дескриптивне, а перформативне), то діється таїнство, звершується реальність як близькість Присутності, яка, своєю чергою, завжди передбачає вираження себе – “винесення-назовні” сутності, яка володіє життям [118, с. 406]. Тож, говорячи про реалізацію архетипної транзитності в текстах Вал. Шевчука, слушно інтерпретувати образи пригадування (спогаду) як межі часопростору у-при-сутнення.

Рання мала проза письменника розгортає художню ретроспективу людської екзистенції в контексті туги за нумінозним обширом – кайронічним (тут і тепер). Відтак архетипна туга в колоніальному дискурсі Вал. Шевчука полягає в усвідомленні

людської ідентичності за умови переступу зони. Відтак архетипна транзитність розгортається часопростором пригадування “батьківської святині”, яка рятує від забуття та інертності духу. У художньому мисленні Вал. Шевчука образ батьківського дому як локус нумінозної батьківщини постає порогом архетипного ходу транзитного – можливістю ви-ступити зі себе, винести назовні сутність, знаходячи шлях від і до себе. Атрибутами топосу зрілого походячого є образ батьківського дому, в якому господар – садівник (виноградар), звідси й художній локус буттєво-родової тривалості, в якому плекають життя. Також образ осені – символ буттєвої перехідності, яку промовисто констатує імплікація смерть зерна – початок плоду. Також визначальним для цього топосу мотив генеалогічної тотожності. Батьківська транзитність, будучи запорукою синівського архетипного ходу, задає відповідний буттєвий вектор трансгресії наступних поколінь. Архетипні образи “осіннього” транзитного позначенні тугою за “небуденними гостинами” – зустріччю з архетипним Іншим як безперечним Патріархом, який дарує зрілому походячому погляд на своїх через себе. Важливо, що в топосі “зеленого” походячого навпаки: йдеться про погляд на себе через своїх. Відтак зрілий транзитний, який переживає екзистенційну фазу плодоношення (“перехід в безконечне”), добачає панораму ходів своїх “домашніх” і наступних генерацій, відслонюючи загадку прабатьківського обличчя. Образи зрілих транзитних у ранніх Шевчукових творах позначені обертонами хресної ходи – мовчазного спопеління болю в “батьківській святині”, яка рятує від забуття й інертності духу (нуди).

РОЗДІЛ 3.
ТРАНСФОРМАЦІЯ АРХЕТИПНИХ ФРЕЙМІВ У НЕОБАРОКОВІЙ МАЛІЙ ПРОЗІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА ТА ЙОГО КАЗКАХ

Дай, Боже, створити відчутне як живе, більшого мені не треба.
Вал. Шевчук

3. 1. Реконструкція фреймів архетипного мислення на матеріалі збірок “У череві апокаліптичного звіра” та “Сон сподіваної віри”

У художньому мисленні необарокової прози письменника образи строкатого історико-культурного запліччя сьогодення витворюють враження сізіфового каменя болю. Необарокова проза Вал. Шевчука відзначається сабутньою специфікою часопростору, в якому письменник арикулює модуси негентропії людського духу. Вдаємося до поняття негентропія з огляду на те, що воно знаменує рух до впорядкування як організацію певної системи за умов довколишньої ентропії – безладу. Відомо, що вперше поняття “негативної ентропії” запропонував у 1943 році австрійський фізик Е. Шрединґер у праці “Що таке життя?” (Schrödinger E. What is Life? The Physical Aspect of the Living Cell, 1944). Пізніше американський фізик Л. Брілюен використав термін “негентропія” у теорії інформації. Класичним прикладом негентропії в природі, за словами М. Мариновича, є процес перетворення гусені в метелика: “у якийсь момент гусінь починає виділяти ниткоподібну речовину, якою обплутує сама себе. Так утворюється лялечка, в якій гусінь невпинно розкладається. З погляду гусені, вона наче гине. Проте паралельно іде невидима підготовка до того моменту, коли з невеликої кількості клітин […] формується новий організм – метелик, який розриває лялечку і вилітає в новий простір життя. У цій трансформації (я б навіть сказав – преображенні) закладена чи не найбільша таїна життя” [91]. Вочевидь, йдеться передусім про певний буттєвий поступ, який на перший погляд видається неможливим через регресивний етос.

Як стверджує Вал. Шевчук, здатність творити фіктивні світи в нього від батька, а від матері – “постачальниці житейських історій” – бажання охудожнювати розписаний

“житейський матеріал” [162, с. 126]. З цього приводу Л. Тарнашинська зазначає, що творчість Вал. Шевчука тяжіє до сновидної образності, яка виступає не лише способом характеротворення чи глибинного занурення в психологічні стани, а й можливістю переходу в інобуття [126, с. 105]. Відтак у необароковій прозі Вал. Шевчука типи протагоніста варіюють в межах таких образів-понять:

- безд**а**хий (як транзитний)
- безд**и**хий (як безтранзитний)
- бузд**у**хий (як нетранзитний).

Ця кореляція топосів “бездахий – бездихий – бездухий” у прозі Вал. Шевчука вказує на своєрідну модифікацію неореалістичного походячого в необарокового бездахого – того, хто за умови номінальної незалежності змагає до неналежності земному світові завдяки “любовній” тузі – залежності від “інобуття”. Запропоноване образ-поняття “бездахий” заякорене в оповіданні “Зелений тесля” зі збірки “Сон сподіваної віри” Вал. Шевчука. У цьому тексті письменник називає “бездахим” транзитного Осипа – гостя в житті, який “як уміє і як може, будує свій храм”: “той храм і є душею нашою – чистим серцем. Все минає, все зникає і нищиться, одна тільки любов вічна. Вона живильна сила нашого духу, вона спонука праці нашої та життя. Вона долає малість нашу і зло наше, і в ній надія наша” [128, с. 107].

3. 1. 1. Топос транзитного в необароковій прозі: “бездахість” як метафора архетипної відкритості (негентропійна рецепція архетипної туги)

Оповідання “Зелений тесля” та “Казка для малого листоноші” Вал. Шевчука презентують *нетипово живих* головних героїв – з “чудними” очима як атрибутом *неналежності* до світу: “блищали надміру і були ніби втомлені” [165, с. 56], “очі його здобули особливу змогу проглядати цей туман” [166, с. 188], “одежа на ньому зелена, й очі в нього зелені, так само й тіло” [166, с. 188]. Транзитні в цих творах “носять” у собі Іншого, що промовисто виказує художня детель очей – прозорливих, повних снаги до життя. Транзитні – “небозвільнені пришляки” (промовисте означення з повісті “Сонце в тумані”). Осип з оповідання “Зелений тесля” та Прибулець з “Казки для малого листоноші” зображені в оповідях як споглядально-діяльні. Юнак – “оповитий Іншим”,

а Прибулець – переповнений “любовною тугою” як архетипним спогадом. Транзитні зрушені тривогою (скороботою): “не тільки сонце в моїй душі, але й тривога й печаль” [166, с. 189]. Однак не йдеться про гайдеґерову “тривогу” як “неможливість подальшої можливості”, яку спостерегла у великій прозі Вал. Шевчука Л. Тарнашинська [128, с. 173], а скоріше про Августинову “тривогу” як усвідомлення безмежності можливостей таємниці: “Ти нас сотворив для Тебе і тривожне наше серце, аж поки не спочине в Тобі” [118, с.8]. Саме ця тривога-скорбота, будучи любовною тугою, обертає транзитних у бездахих. Бездахий, оселившись в архетипному Іншому, може прихистити інших, стати домом для нужденних.

Тривожна тональність змалювання внутрішнього світу бездахих виконує в оповідях своєрідну функцію передчуття межі: “світ поставлено на грані [...]. Суперечності роздирають його – старий він стає. Молодої крові йому треба й нового життя” [165, с. 60]. Межа як архетипний фрейм зображена як локус сокровенної зустрічі (“віч-на-віч”), що дозволить прозаїку в романі “Око прірви” назвати того, хто долає межі, “обранцем Божим”. На помежів’ї виявляється амбівалентність людського буття: “коли ти в світі сутінний і не знаєш про це, ти сутінний по-справжньому. Коли ж у душу тобі падає ясний промінь і ти відчуваєш це, ти стаєш освітлений тим променем” [165, с. 58]. Таку буттєву амбівалентність можна окреслити за допомогою антиномії Шевчукових метафор: “*сутінність*” як одноманітно-буденна безособовість та “*ясність*” як цілковито-особова іншість. Звідси й лімінальні образи жінки – індикатори архетипної транзитності в художньому мисленні письменника. Адже в “Казці для малого листоноші” образ Марії, відкритої на Іншого, знаменує нумінозний часопростір “ясності” як “гри барв та первнів”: “коли багнеться тиші, схожої на беззвучний політ умиротвореного й утомленого птаха або ж схожий на очі призабутої матері з теплого спомину, який раптом народжується у глибинах мозку” [165, с. 57]. В оповіданні ж “Зелений тесля” Вал. Шевчука ридання царівни, закутої в залізо поневільних клятв, виявляє “сутінний” етос, переповнений холодною сірістю: “від тої книги почало подихати холодом, а коли вона сама розгорнулася, то уздрів Осип не сторінки, а кригу, літери ж нагадували замерзлих бджіл” [166, с. 178]. Знаменно, що буттєва ахроматичність в образі “чорновбраного” косаря згущується до символічної

чорноти як антитези “ясності”: “все небо над ним, скільки бачило оком, позастелялося летючим воронням” [166, с. 189].

У “Зеленому теслі” Вал. Шевчук зображає задушливість безособової “сутінності” з двох перспектив: на мікрорівні людського існування – це страждання царівни в залізному домі з ґратами на вікнах. На макрорівні – це образ тотальної руїни: “всі ті будівлі стоять неприкриті, бо дахи їхні згоріли не лише насправді, а передусім у мозках їхніх людей, адже й ті люди, для яких вони зводилися, також давно згоріли” [166, с. 189]. Відтак храмова руїна, будучи даниною колоніального заперечення храму, постає атрибутом буттєвого виснаження посколоніальних:

- бездахі храми (у цьому контексті – закинуті): “храм цей має тисячу шпар, в які задуває вітер, і що в ті шпари пролізла тисяча вужів, які раптом звели голови й почали сипіти” [165, с. 61];
- бездухі люди: “люди землі нічого не знають про нас, небесних жителів, та й не хочуть знати. Вони не нас бачать у своїх мріях та молитвах, а свої, не завжди здійснені сподіванки... [...] їм, зрештою, потрібне тільки небо – оця безмежна порожнеча, якої вони так ніколи й не збагнуть” [165, с. 57];
- бездиха свобода: “скулена і стиснути зусібіч його душа чи серце, і ця душа чи серце тріпоче в обіймах прозорих зміїв [170, с. 172].

В архетипному мисленні Вал. Шевчука “пристосувальництво” як етос регресивних здебільшого позначене відсутністю архетипного Іншого. Адже нетранзитні погоджуються на власну незавершеність і сутінність, гамуючи потреби власної екзистенції симулякрами нумінозного. Дійсність пристосуванця безособова, адже вибір “порожнього неба” зводить храмову руїну. Звідси й спостережена імплікація: *вибір неба без Іншого – заперечення Іншого в храмі* (позірна “непотрібність” храму).

Образ скорботи (“любовної туги”), наче “тони реквієму” [8, с. 115], знаменує архетипну трансгресію – вихід з безособовості та вхід до незнаного назустріч Іншому, який перемінює. У такій транзитності бездахий постає повсюдним прибульцем. З цього приводу цікаво спостерегти, що образ Прибульця в “Казці для малого листоноші” позбавлений космічної тональності, властивої фантастичним оповіданням

про чужопланетян. Натомість в оповіді зображено чоловіка з винятковою небесною належністю: “глибоке зворушення ввійшло в його душу, яка ніколи не знала, що таке тлінність” [165, с. 62]. Про бездаху неналежність світові повідомляють нанизані в тексті художні деталі. Зокрема, дивовижні спогади Прибульця, будучи реперними смисловими структурами, розгортають в оповіді кайронічний часопростір: “коли отак він згадував, із погодою стало над землею щось дивне: над цілим земним обширом заясніло чисте небо, а сонце не пекло й не сушило. Посеред пустелі раптом потекла, вийшовши з пісків, річка, а по болотах можна було йти безбоязно – на певний час вони тверді стали. Навіть на полярних шапках потепліло, і ті кілька людей, що там жили, аж шкури з себе поскидали, розігнули спини й засміялися. І не було жодного смутного на землі під ту хвилю: хто вмирав, той здоров’я раптом відчув, а хто журився, той веселіш зробився” [165, с. 63]. В оповіданні цей фантастичний опис анамнези виростає з архетипного споглядання поодинокої історії з перспективи тривання людства. Це дещо пояснює специфіку зображення анамнези в необароковій прозі Вал. Шевчука, що часто полягає в біблійних алюзіях і символах тощо. Адже саме ім’я Марія ініціює трансцендентну анамнезу Прибульця: “щось йому пригадалося таке близьке й далеке, гарячий вітер повіяв на нього; якусь дорогу побачив серед пустелі і дитину в яслах” (алюзія до містерії Різдва Христового); “потонули вони один в одному, – а може, щось обоє згадали, щось із того, що було невимірно давно, майже дві тисячі років тому, а може, дихнула на них сива пустеля, а в тієї пустелі було спечне й палке дихання. І побачив він (а може, й вона) в небі величезну зорю, хоч був день, і засвітилася вона раптом ясно-синім полум’ям, а по пустельній дорозі їхав, як йому уявилося, старий лисий чоловік, той, котрий не міг народити зі своєю юною й прегарною жінкою дитини, отож і помолився небесам, а коли небеса його послухали, сів на старого, як сам, осла і мовчки від’їхав у пустелю” [165, с. 64] (алюзія до історії Авраама чи то знову ж таки до містерії воплочення Христа).

У такому контексті можна прочитувати образ *бездахого як того, хто іманентно не потребує даху*: Прибулець залишає свій дах (небесний дім) заради Марії, воплочуючись в “ніжне, крихке й ненадійне живе тіло”. Прибулець – творець: “його сила творити немарна” [165, с. 59]. Творець залюблений у “світ, що клався йому під

ноги”, здійснює ката́базу (сходження-спуск), надихаючи тих, по кому любовно тужить, до анабази (сходження-підняття). Відтак, юний Осип перетворюється в Зеленого теслю, обираючи бездахість заради храму – небесного дому: “зупинявся тільки в тих, де не було храму. Тоді його бартка починала махати й рубати, зчісувати кору і тесати. […] І не заспокоювався доти, доки не підіймав очі й не бачив винеслого до неба храму. [...] І він знову стрибав з гори на гору, шукаючи інше село без даху, тобто без храму” [166, с. 188].

Акцентуємо на тому, що туга в необароковій малій прозі Вал. Шевчука завдяки епітету *любовна* втрачає поширену у філософії екзистенціалізму кореляцію зі страхом. Це відкриває магістральну перспективу дешифрування художнього світу письменника, тексти якого репрезентують бездахого як речника архетипної туги (прагнення) – *волі до Життя*[7]. В обраних текстах Вал. Шевчука спостережений феномен туги-тяги проявляє бездахість як метафору відкритості. Бездахий, будучи героєм-шукачем, постає неодмінним новаком (пришляком). Бездахий ви-ступає із безособово-звичного, скеровуючи свою активність перед себе, для архетипного Іншого: “Осип пізнав Інше й обволікся ним. Він стояв малий і нікчемний перед цими високими горами, міцно стуливши повіки, а відтак виступив із себе, а може, і з цього світу. Виступив, бо відчув себе Іншим” [166, с. 188].

Знаменно, що в репрезентації досвіду архетипного Іншого Вал. Шевчук акцентує на “вічній загадці” як волі до Життя: “а вона є тому, що світ має бути живий. Так само й дні мають бути – молоко, так само мова й пісні – пульсуюча кров, а трава – голос плинного й невсякного зеленого соку” [166, с. 188]. Тільки така воля в рецепції Вал. Шевчука спроможна писати вічну Євангелію як “знання потойбіч незнаного” [92, с. 114]. Це благодатне знання виключає будь-яку людську самовпевненість, тому Осип за велінням вогненного Іншого, який запалив собою юнака, вибирає “жити як птах в небі та й співати” [166, с.183]. Тут доречно згадати опич цієї архетипної імплікації в романі “Зачинені двері нашого “я”: історія зі сну” Вал. Шевчука: Інший “входить в мене, а я маю щастя йому улягати”. Завважмо, що

[7] Умисно вводимо вислів “воля до Життя”, прописуючи слово “життя” з великої літери, щоби спростувати латентні паралелі з філософією А. Шопенгауера, а також з контекстами однойменних текстів О. Довженка, Дж. Лондона та ін.

особовий топос в оповіданні, позначений зеленим кольором, як протилежність сірому, залізному й холодному топосу. Зображення “ясності” як нумінозної дійсності в цих текстах витворюють також символічні образи птаха, пульсуючої крові та вогню: “глибоке зворушення ввійшло в його душу, яка ніколи не знала, що таке тлінність. Він устав і, звівши голову до неба, завмер, перетворюючись у того, який теж колись був народжений такою ж простою, як і ця, дівчиною, а потім в ім’я світу цього й людей пішов на хрест. По його щоках потекли великі, прозорі сльози” [165, с. 65]. Бачимо, що образ бездахого на тлі тотальної бездахості репрезентує в текстах Вал. Шевчука негентропію людського духу. Така транзитність виростає з любовної туги (волі до Життя) та виштовхує зі світу в простори цілковито-особової Дороги, бездахого в зеленого речника Євангелії – малого листоношу для тих, хто в тузі.

Ексцентричний текст Вал. Шевчука “Раннім рано” написаний на початку XXI сторіччя, у 2002 році. І в цьому творі легко простежити визначальну манеру письма Вал. Шевчука – органічний перехід оповіді від життєвої буденності до екзистенційної втаємниченості. В оповіді йдеться про винятковий ритуал, який зворохоблює оповідача одного листопадового ранку протягом дванадцяти років: “коли мене ніби струшує стороння, груба й безжалісна рука. […] В такі ранки, волею отого незнаного творителя обрядів, поспішати мені не дозволено”, “це й справді була ріка, не сумнівався, отож і кинувся в неї, як тільки замкнув двері своєї квартири, і вона понесла мене в своїй течії, а я лишень ліниво рухав руками й ногами, щоб таки утриматися на плаву” [157, с. 12, 18]. І лише кінцівка твору розкриває остаточну мету цього паломництва – це дім у Видубичах, в якому живуть дружина та діти Бездахого: “між мною та ними давно текла нестримна, бурхлива, холодна, глибока, а отже, й неперехідна ріка. І я чудово відав, що холод та порожнечу в тій теплій оселі не розігрію, а відтак із себе не вижену. Я чудово знав, що мій холод та порожнеча саме там і народилася, бо все тепло, яке там пізнав, давно перетворилося у дим. Отакий, як отой, що поставився сторч до неба, наче драбина, але ніхто тією драбиною не хоче підійматися, а тим більше я, бо та драбина – в ніщо, а я сам уже давно – ніщо” [157, с. 21]. Твір закінчується безмовним стоянням “погаслого й нерухомого” бездахого, в очах якого “застиг темно-сірий свинець” як знак туги [157, с. 21].

У тексті “Раннім рано” Вал. Шевчука транзитний здійснює *відрухову* трансгресію: “я ж відчував плин, саме той, якого хотілося, […] не ти ведеш себе в просторі, а він тебе, власне, всмоктує і втягує, і не в твоїй волі вибирати чи змінювати напрям і скерунок, адже скерунок щороку був один і той же і без жодних видозмін” [157, с. 15]. У цьому творі легко спостерегти символічну кореляцію образів води й диму як алюзії на певну незворотність, буттєву плинність. Ці художні деталі постають промовистими індикатори людської малості (“нічогості”): “відчувати задоволення від власної нічогості. […] Перестав на якийсь час існувати в цьому світі, вимкнувсь із нього, а поринув у зелену воду, яка не лише омила мене, а проникла в груди, заповнила легені, шлунка і все нутро і там замерзла” [157, с. 16]. Відруховий транзитний радісно погоджується на власну бездахість, щоби бодай раз на рік обрати чи навіть вклинитися в архетипну статичність – ходу “без поспіху”, яка проявляє детонацію зведеного даху. Складається враження, що семантичні простори образу даху в цьому оповіданні промовисто акумулюють алюзії до не-пам’яті, до не-болю як буттєвого заперечення минулого – застрягання в минулому. Заперечення як своєрідний спосіб буттєвої безпеки, до якого звик транзитний за останні дванадцять років: “я повільно наливався тією тишею, яка поступово витісняла з мене надбаний раніше туск. Тишею, яка не визначала спокою, хоч, може, й була спокоєм. Тишею, яка згущується до тієї міри, що починає чутись легкий дзвін, адже все навколо починає бриніти. І це була не музика, а лише один із станів застиглості, коли та *набирає вищих вимірів*” (курсив мій – К. В.) [157, с. 21]. Зірваний рікою незрозумілої туги дах у творі Вал. Шевчука постає хронотопом, простори якого відзеркалють бездахого, зокрема його “пригаслість і нерухомість”. Це оповідання доволі подібне на ранній текст “Юнак” Вал. Шевчука, адже обидва твори репрезентують *транзитний порив* тих, хто зворохоблений тугою, кому не вистачає архетипного Іншого.

Отже, атрибутами топосу бездахого є образ любовної туги *(“бездахість” як метафора відкритості*). Транзитний обирає бездахість заради небесного дому (храму) – знаку свободи любові. Провідним є також мотив виступу зі “сутінного” (безособово-одноманітного) світу до “ясності” архетипного Іншого. Помежів’я цих світів генерує нумінозний досвід: транзитний “вимикається” зі світу, стає прибульцем. А третім

атрибутом цього топосу є образ архетипного Іншого, який “оповиває” бездахого, відтак транзитний “вагітніє” ним – стає тим, кого любить, не втрачаючи себе. Важливо, що в постколоніальному дискурсі Валерія Шевчука зустріч з архетипним Іншим перетворює транзитного в того, хто благовістить тим, хто в любовній тузі. В архетипному мисленні Вал. Шевчука архетипна туга корелює з поняттям анамнези. У його необарокових творах вона ґрунтується на біблійних алюзіях, символах, сюжетах. Звідси й архетипний образ дерева пам’яті, який семантично варіює від образу хреста (знаку ентропії) до образу дерева Життя (негентропії). Тож архетипні спогади бездахого репрезентують в оповідях нумінозний часопростір, “близький і далекий”. Знаменно, що протагоніста в обраних творах супроводжує образ коханої: вдивляючись в архетипного Іншого, вони бачать один одного з перспективи Благовісту. Бездахий йде поруч з нею – не задля неї, не до чи від неї, не через неї чи наперекір їй, як у регресивних топосах прозаїка. У постколоніальному дискурсі Вал. Шевчука архетипний хід бездахого полягає в уприсутненні архетипного Іншого – того, хто “любить так, як треба”. Тому ця транзитність – споглядально-діяльна. Аналіз архетипних образів виявив, що завдяки означенню “любовна” транзитність постколоніального дискурсу полягає в накладанні архетипних фреймів: любов виштовхує транзитного зі звичного етосу, любов стає мостом у нумінозний простір і любов є бажаним Іншим [див. 18, с. 97–102].

3. 1. 2. Топос безтранзитного в новелах 80-х років Вал. Шевчука: “бездихість” як метафора безликості-ніякості

Твори “Поглинач запахів” і “Смуга нещасть” Вал. Шевчука написані на початку 80-х років. Як зазначає, М. Барабаш, це тексти “з реально-побутовим сюжетом без притчового підтексту, але з готично несподіваним закінченням”, у яких легко спостерегти “підміну справжності несправжнім” [5]. У новелі “Поглинач запахів” зображено нещасну властивість (дивну хворобу) технократа Віталія Довгалюка, яка полягає в тому, що інженер вдихаючи приємні запахи, позбавляє рідних, квіти, речі, страви властивого їм аромату: “запах, посилений у десятеро, викликає в організмі захисний рефлекс і вже не діє приємно-збудливо” [166, с. 237]. Оповідь завершується безрадною брехнею приятеля-

психотерапевта: “Волошки, які я тільки-но нюхав, незважаючи на твою присутність, пахнуть, і я це безпосередньо відчув…” [166, с. 243]. Новела ж “Смуга нещасть” Вал. Шевчука репрезентує нещасливий день людини, якого закінчує фантастичний виліт ліфта з багатоповерхового будинку: “він мчався по шахті, набираючи швидкості. Я звалився на підлогу, з жахом відчуваючи, що він уріжеться зараз у стелю будинку й розтрощить себе й мене. […] Я почув звук удару, мене підкинуло вгору, і я ледве не буцнувся об ліфтову стелю. Але він прорвався через стіну, ніби була вона паперова, і з ревом вирвався із шахти. […] Тоді все в мені заціпеніло, я зморено опустився на підлогу й утомлено подумав, що сьогоднішній день може ніколи не закінчитися” [165, с. 255]. Та, що цікаво, така кінцівка, незважаючи на жанр, видається доволі очікуваною, адже письменник веде оповідь, насичуючи її численними художніми деталями як знаками невдачі, які за принципом лавини нагромаджують у тексті готичні атрибути: чоловік прокидається пізніше – спізнюється на роботу, він почувається хворобливо (тремтять пальці), його ледь не збиває автомобіль, чоловік забув гаманця: “в мене не було не лише на таксі, але й на обід” [165, с. 245], він врізається в автофургон – чоловік їде трамваєм у протилежному напрямку – трамвай сходить з рейок: “усіх нас сильно мотнуло, хтось заверещав, а я вдарився грудьми об переднє сидіння” [165, с. 246]; чоловік хоче “отямитися” на лавочці в сквері, але “всі лавки святково лискотіли свіжою фарбою, і на кожній висіла паперина з попередженням для тих, хто б того не помітив” [165, с. 246]; чоловік спраглий – він вистоює довгу чергу, та квас закінчується саме тоді, “коли простяг продавцю свої десять копійок” [165, с. 247]; він намагається повідомити начальника про аварію, однак телефонні автомати лише жадібно та безплідно ковтають монети; дорогою додому йому прищемлює руку дверима трамваю, він застрягає у ліфті, якого виносить з будинка. Фатальний ліфт – всього лиш апогей задушливого дня.

У текстах “Поглинач запахів” та “Смуга нещасть” Вал. Шевчука автор витворює самобутній топос бездихого: “я народився для того, щоб бути паскудою” [166, с. 242]. Бездихий – особа “настільки химерно-суб’єктивна”, що стає жертвою обставин як модусів безликого етосу: “увійшло йому щось у душу, щось її задимило чи затьмарило; те “щось” не має ні назви, ні образу, але гостро відчувається” [156, с. 238].

Про подібне промовисто звіщає також кінцівка новели “Смуга нещасть”: “саме тоді я й побачив обличчя, яке сьогодні зрів не раз. Вперше воно належало шоферу-костоправу, але зараз не належало нікому” [165, с. 253]. Бездихий, будучи знеживленим, мімікрує – наче розчиняється в задусі: “уподібнення – одна з найнеобхідніших потреб людства. Без цього людина починає губити ґрунт під ногами…” [166, с. 232]. Символічно, що текст “Смуга нещасть” пронизаний описами виснажливої спеки – задухи: “сонце борсалося в тому киселі, ніби заплутана в павучих тенетах муха; сьогодні вночі місто, здається, не змогло прийняти щодобової нічної купелі і вимести зі своїх закутків *застояну жарінь*”, “*задуха* в трамваї була така густа, що піт почав стікати мені по скронях. Я встав і відчинив біля себе вікно, але це майже не принесло полегші – з вікна дихало *гарячим, загазованим сопухом*”, “здавалося, саме небо лягло на плечі, а сонячне проміння ворушило неприкрите волосся. Від того в голові легенько потріскувало” (курсив мій – К. В.) [165, с. 244, 245-246] тощо. Відтак бездихий задихається від нестачі повітря.

Топос бездихого в постколоніальному дискурсі Вал. Шевчука насичений атрибутами неживого (неорганічного) світу: залізний король (“Зелений тесля”), пригаслі “бляшки очей” Пісоцького (“Біла нитка печалі”), “серце здригнулось у залізних лещатах” [166, с. 235] (“Поглинач запахів”), телефонні автомати, трамваї, ліфт (“Смуга нещасть”) – “дивні думки крутилися мені в голові: щось про помсту машин. Їхньою жертвою сьогодні став я, а це річ далеко не приємна. […] Розтрощені машини й мертві люди. Я здригнувся: “Чи в усьому винні люди?”, – подумалося мені” [165, с. 252]. У новелі “Смуга нещасть” Вал. Шевчук ексцентрично антропоморфізує загрозливий локус бездихого: “всі ці автомати – живі істоти. Вони позакисали тут з нудьги, на далекій од центру вулиці, і от змовилися між собою позбиткуватися над кимось таким, як я. […] Отак вони й тішаться, і це неабияк прикрашує їхнє існування. Окрім того, вони, можливо, догоджують цим і своєму верховному правителю, котрий сидить зараз десь у холодку й цмулить холодне пиво” [165, с. 253]. Також ліфт в оповіді дихає: “я був, як Іона в череві кита, у ньому. […] Але наступної хвилі мені здалося, що стінка, об яку я впираюся, еластична. Що вона ніби живе тіло […]. Всі вони: телефони-автомати, трамваї, ліфти – зв’язані поміж

себе, адже ціле місто переплетено складною мережею дротів, по яких тече струм. Я подумав, що в якусь мить вони можуть стати заодно і їм під силу погратися з людиною так, як оце зараз граються зі мною” [165, с. 253]. Відтак хід бездухого зображений безплідним, його транзитність видається рабською: вона “огірчує” (“Око прірви”).

Попри готичну атмосферу текстів, повну містичного жаху, яка, своєю чергою, надійно затаює від читача тугу героя-жертви (а отже й усі інші елементи архетипної транзитності), Вал. Шевчум легким оповідним штрихом вказує на архетипну потребу дому як бажаний буттєвий вектор бездихого: “ні, сьогодні таки нещасливий у мене день. В такі дні не варто жартувати, такі дні треба перебути в безпечному місці, а *найбезпечніше місце – дім кожного з нас*” (курсив мій – К. В.) [165, с. 252]. У творі ж “Поглинач запахів” Вал. Шевчука образ дому, пронизаний запахами рідних жінок бездихого, виростає в оповіді знаковим локусом, створеним “за образом своїм і подіб’ям” [166, с. 229] – так званим екзистенційним гніздом чоловіка: “він зайшов у квартиру й помітив, що одежа на ньому волога, що він весь просяк вологою, а в домі тепло й сухо, на нього війнуло духом обжитого місця, тим, що дає відчуття рідної домівки” [166, с. 227].

Доречно наголосити на специфіці жіночих образів (зокрема, дружини та прабабці) у цій новелі “Поглинач запахів” Вал. Шевчука, які виступають репрезентантами “гніздового” локусу бездихого. Адже чоловік сподівається, що бодай одна з них зцілить його від недуги – “він розкриє свою таємницю, і вона дасть йому раду” [166, с. 242]. Відтак прабабця в очах бездихого виростає маленькою сивою “повелителькою дерев та зілля” [166, с. 241]. А дружина – не просто привабливо ароматною жінкою, а володаркою не так запаху, як особливого духу: “найбільше, що збуджувало його у власній жінці – її запах. То не був запах парфум, а щось особливіше, притаманне, можливо, тільки їй щось м’яке, ніжне, від чого він обов’язково відчував у собі молоду силу – цей запах оточував його п’янким димком, заповнював й омолоджував, робив, зрештою ненаситним і вічно бадьорим. […] Може тому, він виявляв трохи надмірну прив’язаність до своєї половини і залишався несхитно їй вірний” [166, с. 232]. Тому притиснутий у подружньому ложі до своєї дружини бездихий почувається курчам, що залізло матері під крило: “тоді йому стало

тепло й затишно, і той біль, що з’явився був у ньому, вилився останньою сльозою, яка потекла по щоці і вмерла, покривши шкіру найтоншим окипом солі. Він спав і уявляв білого корабля, який плив серед пісків – всі люди на ньому були одягнені в білу одежу [166, с. 236].

Бачимо, що проблема бехдихості в необарокових текстах Вал. Шевчука зображена за допомогою готичного хронотопу: запашно-безпристрасного в новелі “Поглинач запахів” та задушно-залізного в “Смузі нещасть”. У такому хронотопі, зрівнюючи фіктивні та реальні світи, художньо зображає топоси, в яких протагоністи не можуть дихати на повні груди. Така стильова позиція виростає в текстах обширом пустки – простором втрати буттєвого голосу транзитного. Відтак бездихий постає суспільно “ненормальним” і безпомічним, і його бажання жити нормально (як усі) вбиває архетипну тугу. Звідси й химерна трансформація руху бездихого – борсання чи тупцювання на місці. Транзитність бездихого – це не-рух, не-трансгресія, отже, не-зустріч. Таку транзитність Вал. Шевчук в романі “Зачинені двері нашого “я”: історія зі сну” називає номерним життям – так званим утопленням в юрбі.

У контексті проблеми буттєвої бездихості варто розглянути твори зі збірки “У череві апокаліптичного звіра” Вал. Шевчука. Оповідання “Дерево пам'яті” презентує авторську рецепцію події 1395 року: коли Вітовт із Свидригайлом завойовують Київ. Як відомо, Іван Свидригайло – литовсько-руський князь, який перейняв владу в Києві після Володимира Ольґердовича, останній же не хотів визнавати влади Вітовта. Історичний Скиргайло помер також у Києві. Цей сюжет надихнув Вал. Шевчука на оповідання. Центральне місце в цьому творі займають дві метафори: дерево пам'яті й апокаліптичний звір [116]. Відтак атрибутом топосу бездихого є образ апокаліптичного звіра, який промальований в оповіді як задушливо-безособовий локус: в ньому поволі розкладаються проковтнуті нетранзитні. Йдеться, зокрема, про “хворого в дусі” Скригайла, який стає несамовитим під час бенкетувань: полює на дівчат, підстрелює міщан, вбиває челігу-сокола (символ київської князівської влади), щоб викинути птаха на сміття. Екзистенційний етос Скригайла обмежується колоніальним девізом: “тримати край у покорі й мати з того пожиток” [170, с. 8], тож гвіздками такої позиції виступають шабля та калитка, бо “все інше –

багно” [170, с. 16]. Душевні стани Скригайла письменник відображає в образах “помийниці”, “гнітючої тьми” тощо: “хоч який п’яний був, відчув, що до серця йому причепився камінець, а може, гнітить якась тьма”, “у його душі й справді помийниця” [170, с. 10].

Також варто відзначити образ ченця Хоми, від якого віє на Скригайла апокаліптичним світом: “десь так, як віяло від побитих першим осіннім тліном довколакиївських лісів”, “дивним зимним протягом”, “холодом, але не осінніх лісів, а тієї зими, що повільно спускала до землі міріади білих пушин” [170, с. 3, 4, 9]. Саме Хома вмовив Володимира “не заводити бою, а піддатися” Скригайлові як володареві (не завойовникові, не зайді), який відчитає дерево пам’яті, кожен його листок як “списану славу” Києва, ставши в обороні української святині, а не примножуючи руїни міста. Натомість колонізатор, вдарений болотяним етосом (“болото тих, хто не відає стежок по ньому, ковтає” [170, с. 13]), спроможний бачити лише позірність. Тож дерево пам’яті видається йому “протухлою колодою”, “пнем”, “руїною”: “дерево їхньої пам’яті вже півтори сотні років стоїть без листя” [170, с. 8, 10].

Наголосимо на метафорі дерева пам’яті, яка особливим чином розгортається в оповіді через надокучливий Скригайлів сон про прихід тривожного ченця в символічному образі чепіги: “голова в нього була Хомина, а тіло пташине, хіба що крила на кінцях завершувалися людськими п’ятірнями” [170, с. 11]. Саме цей містичний сон проявляє бездихому непозірне – тайну, “живий сік” якої “напоїть, дасть силу”, якщо “прирости” до неї: “несподівано витворилося з туману, з проміння, повітря, пари, що здіймалося від Дніпра, проростало могутнім блакитним стовбуром, виносило його вгору вище Київських гір і вже тут почало розгортатися короною, і та корона, так само блакитна, як і стовбур, розкинулася над головою дивною зав’яззю крилатих хмар, котрі творили несамовиті горорізьби: кинуті в пориві тіла, розверсті роти на величезних блакитних обличчях, […] сплетені в боротьбі богатирі, […] лебеді з розкинутими крильми, соколи-челіги, орли, крилаті змії – *все це було сплетено, зв’язано, перемішано, з’єднано*” (курсив мій – К. В.) [170, с. 12-13].

Проковтнуті апокаліптичним звіром бездихі, незважаючи на пізнання таїни в образі дерева пам’яті, не мають сили прирости до одвічного етосу. Відтак помирають

від розпитого у двох трунку, нажахані апокаліптичною перспективою буття. Знаменно, що оповідь закінчується описом бенкетування наступного колонізатора – Івана Ологимонтовича: “його люди гасали кінно київськими вулицями і ловили для забави дівчат” [170, с. 19], – яке промовисто позначене маркером Скригайлівського “застою”. Бездихі в цьому оповіданні витворюють враження глухо-незрячих, крик яких, як болотне відлуння, лише ускладнює екзистенційну задушливість (бездихість): “в безпам’ятстві, кажуть, він[8] кричав і згадував якесь дерево пам’яті, яке йому привиджувалося. Просив переказати своїм наступникам на Київському столі, щоб не забували про те дерево” [170, с. 19].

Оповідання ж “У череві апокаліптичного звіра” Вал. Шевчука виняткове вже тим, що омовлює глибоку рецепцію архетипних фреймів в художньому мисленні письменника. У цьому творі за допомогою так званого голосу Г. Сковороди письменник художньо викладає проникливі роздуми над феноменом бездихості, персоніфікованого в образі апокаліптичного звіра. Відтак хронотоп у цьому оповіданні позначений кольоровою парадигмою людськості: “сірі, як болото” люди; “ніякі” (ахроматичні) люди; “чорні” люди та людина, що світиться: її “Господь засвітив” для інших. Цікаво, що окреслена письменником кольористика символічно підкреслює семантику троїчної кореляції *бездахий-бездихий-бездухий*. Твір “У череві апокаліптичного світу” проявляє причину тотальної бездихості, від якої “в світі стає тісно” [170, с. 185]. Це – брак тих, хто світиться: “*задихався* від тих слів, які лилися від чернечих вуст, бо той тільки й оповідав, що про нещастя, які колись на когось нападали” [170, с. 180], “Григорій дихав на всі груди свіжим вечоровим повітря – надихатися не міг. Ніби хтось його перед тим *чавив* і він ледве *не задихнувся*” (курсив мій – К. В.) [170, с. 182]. Відтак Григорієвим голосом озвучені стрижневі механізми буттєвих метаморфоз, яких можна схематично зобразити двома екзистенційними напрямками, які визначають тип трангресії: *від туги до печалі* (коли душа “блукає в сірих сутінках”) та *від печалі до туги*.

Гіркий корінь екзистенційної регресії, яка полягає в трансформації туги в печаль (нуду, нудьгу), оповідач вбачає в закритості на нумінозний досвід як душевний

[8] Скригайло.

аромат: “добре знав цей закон, коли знайдена думка, ніби свіжий папір, туга й шелестлива, цупка й запашна і кожне слово в ній повне первозданної сили чи, як він називав душевного аромату; кожне слово – як зірваний листок із купини чи дерева, але минає час – і слова тьмяніють, жмакаються, ніби той-таки папір, втрачають пружність, блиск, як помнутий листок із дерева” [170, с. 172]. Натомість запорука зворотного шляху (від печалі до туги) полягає у вигнанні “зі себе демона печалі”, що можливо лише завдяки любові: “спробуй у цьому світі когось полюбити” [170, с. 172, 182]. Знаменно, що в романні-есе “Мисленне дерево” Вал. Шевчука мудрець запевняє Іллю Мурина, який тиняється світом: “хто не любить – той у чорну прірву звалюється. Годі і цьому світі не мати власного дому, бо той, хто не збудує собі оселі, ніколи в дорозі своїй не зупиниться [156, с. 311]. Цікаво, що почасти великі наративи письменника, подібно до його дебютних текстів з топосом безтранзитного, презентують транзитність протагоністів як буттєву пасивність – утечу від архетипної туги.

Транзитність, натхненна любовною тугою, постає в оповіданні дорогою “ясності” – шляхом до одвічного Світила, “Першого й Останнього”, який “був мертвий, а є живий”, який промовляє словами, які “не чуєш, а відчуваєш”. Саме архетипний Інший наснажує філософа в тексті воювати з кошлатим бісеням, яке “кидалося, як пес”, спершу на улюбленого Грицькового учня, а потім і на самого вчителя [170, с. 184]. Воювати та побороти “оздобленим срібним списом”, прямуючи до “пишного палацу”: “довкола стояла варта, але ті вартові ніби оберігали його, Сковороду, а не палац” [170, с. 185]. У цьому містичному дійстві філософ розгортає сувій, обписаний власними віршами з обох сторін:

Ах ти, нудьго проклята! О докучлива печаль!

Гризеш мене, затята, як міль плаття чи ржа сталь.

Ах ти скуко, ах ти муко, люта муко! [170, с. 185].

А з протилежного боку – “У горі певну втіху приносять сльози” як нумінозна пісня звитяги: “побачив у глибині простору море, до якого текли плинні ріки людського плачу, і до тих рік ішли люди, ставали на берегах навколішки і омивали лиця, висушені пекельним пломенем власних гріхів, омивали серця, ожорсточені, як камінь діамант; ті люди вкидали в ріки свої хвороби, які досі палили їм нутра, і води рік од

того почали грати барвами й пінитися, як шумке вино” [170, с. 186]. Йдеться про звитягу як зустріч архетипним Іншим, яка полягає в метаної – коли слізні потоки біля ніг Одвічного стають утіхою: “Ти підіймеш із ями життя моє, Господи Боже ти мій!” [170, с. 188].

Оповідання завершується смертю апокаліптичного звіра, який “тільки тоді звір, коли має в чому вміститися, а коли його з тієї скляниці виплеснуть, він розливається калюжкою чи розпорошується в краплі, а пригрітий сонцем, стає димом, чи, власне, парою, зникаючи зі світу, як все призначене до зникання” [170, с. 186-187]. Ця кінцівка видається доволі наближеною до казкової манери Вал. Шевчука пісенно проголошувати перемогу над злом, якого насправді нема, бо воно “незворотно зникає”. Оповідання “У череві апокаліптичного звіра” Вал. Шевчука промовисто окреслює семантичне підґрунтя топосу безтранзитного. Цей топос у необароковій прозі Вал. Шевчука персоніфікований завдяки архетипному образу апокаліптичного звіра, в череві якого “бовтаються живі істоти” [170, с. 174]. Образ черева апокаліптичного звіра в архетипному мисленні Вал. Шевчука знаменує кінець особистої та колективної історії людини. В апокаліптичному череві транзитні топлять любовну тугу та обволікуються бездихістю. Адже роль жертви оправдовує, даючи право на інертність.

Отже, атрибутами топосу бездихого є образ екзистенційної задухи/тісноти (“болота” безісторичності, яке ковтає тих, “хто не відає стежок по ньому”) й образ онтологічно виснаженого протагоніста. Виявлена в неореалістичних творах Вал. Шевчука кореляція безтранзитного топосу *нуда – лакуна* стає в його необарокових оповідях архетипним образом *нуда-лакуна*. Що промовисто демонструє образ апокаліптичного звіра – “демона печалі” як антропоморфізованого “лихослова” (фатумвісту). У череві апокаліптичного звіра розкладається проковтнутий бездихий. Протагоніст топить любовну тугу, інспірований фатумвістом: “народився для того, щоб бути паскудою”. Буттєве розкладання в регресивних топосах як антитеза до буттєвого “збирання” в трансгресивних топосах (що реалізується в мотиві віднайдення-відслонення обличчя архетипного Іншого) в обраних творах художньо репрезентує зникання обличчя. Апокаліптичний звір має обличчя, “яке не належать нікому” (!). Тож у постколоніальному дискурсі архетипний образ нуда-лакуна

розгортає локус безособовості – втрати обличчя, що знаменує безісторичність як часову непроцесуальність. Бездихий втрачає власне обличчя – стає “ніяким”, “сірим, як болото”. Недобачає також облич рідних жінок (матері-дружини-доньки), присутність яких додавала йому молодої сили. Важливо, що протистояння образів апокаліптичний звір – дерево пам’яті в необарокових творах Вал. Шевчука акумулюється довкола архетипного образу храму (святині, дерева пам’яті, яке відновить буттєві сили, якщо до нього “прирости”) [див. 24, с. 34–36]. Тому образ тотальної храмової руїни в постколоніальному дискурсі письменника знаменує екзистенційну ентропію як закономірну данину тоталітарного заперечення храму. Транзитність бездихого в необарокових творах Валерія Шевчука зображена в образах екзистенційного блукання “сірими сутінками” (черевом нуди).

3. 1. 3. Топос нетранзитного в необароковій прозі: “бездухість” як метафора душевної незлагоди (феномен ацедії)

У цьому топосі протагоніст сам стає воплоченням апокаліптичного звіра: “сидить апокаліптичний звір і дивиться на світ крізь очі тієї людини, вдихає запахи крізь ніс тієї людини, слухає світ через її вуха, руки його вросли в руки того, в кого вліз, а ноги в ноги” [170, с. 174]. Знаменно, що постколоніальнний дискурс доволі своєрідно позначений префіксом “пост”. Це “пост” в постколоніальній свідомості людтва поступово втрачає іманентну функцію афіксу: фрагменти особистостей, епізоди відносин, буттєвий колаж тощо. Тенденція повсюдної фрагментарності загрожує людській екзистенції особливим відчуттям “післяісторичності” [104, с. 214] як часової непроцесуальності. Йдеться про буття без наближення до мети, без бажання – коли туга зародково задушена. Такий стан учені називають ацедією – недугою, яка полягає в тому, що людина, вражена крайніми пригніченням і байдужістю, відмовляється жити та бути. З праць С. Луцажа, Е. Понтійського та інших богословів відомо, що цей злободенний феномен є доволі давнім: багатогранність слова “ацедія” можна спостерегти ще в текстах Септуагінти в значенні смутку (Пс.119 (118), 28), незадоволення (Сир. 29, 5) та навіть духа пригнічення (Іс. 61, 3). У текстах аскетичної літератури V ст. ацедію означено як “любов до способу життя демонів”, як есенцію внутрішнього роздвоєння, що корениться в деструктивному намаганні віднайти власну

сутність поза Творцем [89, с. 34]. Цікаво, що за К.-Г. Юнгом, патології людської психіки є стражданням людини за Богом: невроз породжений помилковими образами й уявленнями про автентичність, які викликають у людини страх і численні фрустрації [167, с. 209]. У працях К. Ранера потрактовано ацедію як брак духовного буття, яке проявляється через психофізичні явища [203, с. 115]. У цьому контексті Е. Древерман стверджує, що людство після переступу Божого порядку вражене глибинним страхом втрати себе. Однак шлях "самообожнення", наснажений людським бажанням надбуття, генерує лише "духовні метастази" у людську психосоматику. Тож людина може виступити зі страху та залежностей лише завдяки глибшому вкоріненню в образі Бога [197, с.148; 196, с. 12]. Цікаво простежити, що в притчі "Бджола й Джміль" Г. Сковороди описано ацедію як тенденцію "хворіти думками". До подібної конотації вдається й І. Франко в поемі "Мойсей" (Азазель). Також Р. Іваничук акцентує на "розпачливому болі, що паралізує діяльність, вливаючи в душу отруту знеохочення" [60, с. 6]. У необаркових текстах Вал. Шевчука ацедія, будучи, "печаллю, яка гуляє", зображена в образах зеленої гадюки або пса, який виє (виразним прикладом поєднання цих образів є Шевчукова повість "Сонце в тумані"). Тож постає реперною точкою бездухого топосу як жаска трансформація архетипної "любовної" туги, у романі "Око прірви" прозаїк означує її душевну хворобу – "різномисля" (сум'яття) . Ацедійний нетранзитний хоче "почати втрачати віру" [169, с. 258]. Бачимо, що ця проблематика далеко не нова і зовсім не забута в культурному дискурсі. Знаменно, що наведені тези окреслюють концептуальне підґрунтя ацедії в межах транзитної кореляції *рух – нерухомість* (параліч).

Чи не найпрозоріше в постколоніальному дискурсі Вал. Шевчука проявляє ацедійну дійсність образ відлюдькуватого бібліофіла-ченця Михайла Простокути з оповідання "У череві апокаліптичного звіра": "його обличчя було таке сіре, ніби присипалось попелом, і так дивно, трохи несамовито палали його очі" [170, с. 173]. Михайлова ацедія спричинена важкою втратою: "в мене загорілася хата – діти гралися з вогнем і підпалили. Ми були в полі. Поки прибігли, не стало вже ні хати, ні дітей. Тоді в жінку мою поселився демон жаху. […] Біс звалив мою жінку на землю й позбавив її життя. Відтоді й почав я шукати самотності, люди для мене зробилися

нестерпні” [170, с. 175]. Відтак ацедія перетворює самотнього чоловіка в істоту післяісторичну – в апокаліптичного звіра: “самотня людина в цьому світі або Бог, або дикий звір” [170, с. 173]. Михайло – бездухий, бо став жертвою “біса печалі” [170, с. 176], втікаючи від “печалі в печаль”: “демонові в ньому мало було місця, тож він вирішив знищити дотла ту людську оболонку, зламати її, як шкаралупу горіха, й викинути на смітник. Відтак печаль його стала радістю його, біль його став утіхою його, і він почав натхненно розливати власну темноту на близьких”, “він зі свого смутку не тільки не жахається, а й милується, впивається ним, навмисно підігріває в собі пам'ять про своє горе […]. Він, здається, перетворив печаль у любе дитя своє й похмуро з ним бавиться” [170, с. 181, 177].

Бездухий відчайдушно погоджується на те, щоби бути гніздом чи радше лігвом паралітичного етосу, якого письменник зображає в образі апокаліптичного звіра: “світ – це чорна прірва, і нема в ньому ні світла, ні радості. […] *Мені не може полегшати*” (курсив мій – К. В.) [170, с. 181]. З цього приводу образ апокаліптичного звіра не має усталеної форми чи зображення; це суцільні мімікрійні метаморфози: “*павук* покриває нутро вигадливими сітками, […] відчуттям тяглових повітряних смутків чи струменів, котрі сплітаються в душі у клубок, ніби прозорі змії” [170, с. 172]; “*чорний віл* блукає землею” [170, с. 172], “демон печалі поїдає людські серця” [181, с. 183]. Відтак паралітик, витворюючи враження застиглого міма зі скорченою гримасою, відмовляється від архетипної трансгресії через страх знову любити, знову відкритися: “я вже своє в цьому світі *відлюбив* […]. Світ мені бачиться тільки чорно, і люди мені бачаться тільки похмуро” (курсив мій – К. В.) [170, с. 176]. Тож паралітик в архетипному мисленні Вал. Шевчука постає оболонкою нуди (ацедії), яка й спричинює псевдо-транзитність персонажів як буттєву регресію.

Знаменно, що паралітичний топос у постколоніальному дискурсі Вал. Шевчука в доволі цікавій перспективі презентує також наболілі для сучасного культурного дискурсу гендерні запити. Зокрема в Шевчуковому оповіданні “Хтось із дитинства” зображено “душевну незлагоду” чоловіка – “жука-самотника” [166, с. 293]. Індикатором його буттєвої паралітичності в оповіді є образ загадкової сусідки-незнайомки Н.: “зирнувши на неї, відчув раптом щось дивне […]. Її обличчя я не

назвав би гарним: довгообразе […] з досить протяглим носом, із видимими ознаками старіння, які однак її зовсім не потворили, а навпаки, додавали певної пікантності, а загалом те обличчя було трохи маскарадне, як в актора, котрий грає в міраклі, бо застигле, навіть повні губи не чуттєві, а якісь загуслі чи неживі. І лишень кілька речей дивно освітлювали те лице: ямка на лівій щоці й родимка над горішньою губою, майже біля краю рота. Усе це вихопив поглядом і ніби сфотографував" [166, с. 294 - 295]. Саме обличчя незнайомки як лик зі світу тіней, на яке наче наклалося кілька, що "частково проступають, частково покриваються" [166, с. 304], тривожить чоловіка. Адже завжди, коли людина зустрічається з перешкодами, які їй здаються нездоланними, вона відходить назад. Хапається за минуле і повертається до тих часів, де вона переживала подібну ситуацію, намагаючись знову застосувати ці засоби, які тоді допомогли. Регресія відсовує все дальше й дальше [182, с. 203]. Відтак тривожне незнайоме обличчя наснажує чоловіка на спогади – перегляд "світу облич дитинства", який акумулює в собі чотири жіночих образи:

- матір, якої "жук-самотник" майже не знав, бо вона загинула, потрапивши під машину, коли йому було чотири роки: "мені стало жаль, що мати не шукає мене під тим столом, тож заплакав, а може, й трубно заревів, бо ноги довкола сполошилися, замоталися, а чиїсь руки витягли мене з-під столу й поривно притисли до м'яких, колихливих грудей, і я відчув безпорівнянний запах матері, її лагідні руки, її тепле дихання й гарячі вуста, з яких тепло сходили ніжні примовки" [166, с. 299];
- чотирирічна Ната – перше кохання: "Ната широко розставила ноги і їй на ноги струмками полилася рідина", "дівчата, як істоти, фізіологічно зовсім *не різняться від нас*, хлопців, і можуть, як і ми, елементарно влюритися. Тож *нема чого їх любити*. І я *перестав*" (курсив мій – К. В.) [166, с. 304, 305];
- Натина матір, яка грубо заступилася за свою дитину: "в світі можуть існувати залиті сонцем жіночі обличчя. Але за мент вони можуть перетворитися у разюче чорні" [166, с. 305];
- Чорна пані: "знову піднялася скатерка, і до мене зазирнуло обличчя якого я не знав. І досі не відаю, хто то був, ота дивна жінка із білим, ніби в борошні вимащеним,

обличчям, одягнена в усе чорне, з чорним волоссям, з величезними чорними очима, ота Чорна пані, як називав її, коли згадував, а її чомусь не забув і досі” [166, с. 299].

Усі ці жіночі обличчя, дивовижно віддзеркалені в постаті незнайомки, наче окреслюють хронотоп нетранзитного, ставши багатовимірною сторожею його недуги – “комплексу ескапізму” (прагнення до втечі) [166, с. 307]. Адже болісне недопізнання матері виявилося заважким для чоловіка. Це й перетворило юнака в жука-самітника, зачинивши двері його “я”: “ці відкриття були для мене заважкі. Моє чоловіче серце тричі перегумелькнулось у грудях. І *нормально на своє місце так і не стало*” (курсив мій – К. В.) [166, с. 305]. Оповідач наче навмисно акцентує на гендерній роз’єднаності дорослого хлопчика і тих, які причастилися до його застрягання в дитинстві: “доля з’єднала нас із Н., зачинивши на дві чи три хвилини у ліфті, тобто у надто тісному просторі. І, здається, ми обидва, принаймні я напевне, відчули, що той простір нас чавить, що там нам *незручно-тісно*, що наше розірвання куди більше з’єднання, що повітря мало, що навіть ведучи примітивну розмову, я починав сердитися, отже, ми істоти таки навіки *розірвані і відметені* одна від одного в цьому світі й нам *ніколи не поєднатися*” (курсив мій – К. В.) [166, с. 313].

Буттєва “ураза” чоловічого серця розростається переконанням у неможливості з’єднання – переходу – тривання. Жук-скопець вже не творить історії. Він вже не в історії, лише поза нею – в плині, яке теж знаково позначене жіночим обличчям: “в цій оказії попрацювала Чорна Пані. Хто ж вона така? Часом цей образ уподібнюють до Смерті. Смерть рідко коли з’єднує, її місія *розбивати* й *убивати*” (курсив мій – К. В.) [166, с. 313]. Цей образ постає в оповіді знаком безособового хронотопу втечі паралітика: “тінь, що безшелесно, безвідступно, крок у крок, простує за нами і не спускає з нас чорного й пильного ока. Чи ж має вона обличчя, довгообразе чи кругле, чи обличчя те вийняте з її рідкої плоті, значення, здається, не має. Зрештою, ті обличчя можуть змінюватися, з’являючись в новій та новій іпостасі, залежно від її настрою та нашої наладнованості” [166, с. 314].

Знаменно, що оповідання “Жінка-змія” Вал. Шевчука також презентує жертву комплексу ескапізму: “кожну відпустку я намагаюся *кудись втекти*. Від своєї роботи, знайомих, від міста; добре, що хоч родини не маю: кілька жіночих наступів супроти

мене щасливо відбив, а потім у мені з'явилося таке, що від моєї персони жінок почало відвертати", "належу до тих, котрі, бажаючи зберегти мир душевний, *ховаються* чи намагаються сховатися у равликову хатку" (курсив мій – К. В.) [166, с. 256, 264]. Знаменно, що у великих наративах Вал. Шевчука (зокрема в "Романі юрби") письменик означує специфічну транзитність печальних як "равликовий хід" [169, с. 258]. Протагоніст як репрезентант філософії "недотикального життя" відважується на життя без архетипної туги: "щастя того взагалі не існує – це одна із надто елементарних людських облуд" [166, с. 256]. А буття без туги є життям без Іншого: "не сіяти в цьому світі зла – це значить забезпечити собі індивідуальну свободу; *ні з ким близько не сходитися*, ні від кого не бути залежним і нікого не робити залежним від себе" (курсив мій – К. В.) [166, с. 257]. З плином оповіді читач помічає, як ідеологія "святої самоти" [166, с. 258] чоловіка-равлика втрачає цільність: "той, що тікає від світу, чинить так не через силу свою, а таки через знесилу перед ним" [166, с. 273]. Відтак "недоторкане життя" зіяє ранами-дірками: "не самий спокій, а тільки його передчуття, бажання, яке супроводжується не високою знесеністю, а поєднується-таки із нудьгою, що є передумовою, за Сковородою, невдоволення" [166, с. 275]. Звідси й кореляція образів: знесилене *чоловіче серце* та *зміїне кубло* як палатка з гадиною, в якому розмножується нуда, змушуючи людину плазувати.

Хронотоп самітника в оповіді також позначений безособовістю як знаком неісторичності: "не хочу залишати у цьому світі нащадків. […] Чи є смисл пускати у світ нащадків, коли той світ неприпинно котиться в прірву" [166, с. 256]. Символічно, що людина у свідомості апокаліптичного чоловіка постає чимось, що не варте життя та туги: людство – це "комашва", яка "намножилася" [166, с. 260], "даність, яка мусить бути конечно" [166, с. 261], "купка смердючого стерва" [166, с. 262], "вогонь у безлюдді" [166, с. 264]. З такої перспективи "безсексуальність" видається чоловікові найзручнішим етосом, який не передбачає близькості, а отже, відповідальності: "чоловіча природа дурна: може мати непогамовану спрагу до жінок, а може від спілкування з тим племенем цілком відмовитися і цілком наладнатися на безсексуальність. Але тоді не має бути спокус, бо спокуси починають збуджувати оте

темне чоловіче єство, і людна перестає належати собі” [166, с. 273]. Однак легко помітити, що текст “Жінка-змія” Вал. Шевчука наче прошитий різноманітними художніми алюзіями до сексуальності як запоруки життя й історичного тривання. У художньому мисленні письменника людина не може позбутися сексуальності – лише трансформувати чи модифікувати її “я віддаюся сонцеві, яке починає гладити й ніжити мені тіло і обціловує його; жодна жінка так не потрапить, і мені здається, що я сам стаю прозорий і блакитний, і що це небо – і є моя голова, в якій пропливають птахи” [166, с. 259].

Містична зустріч “нездалого до життя” [166, с. 277] з “жіночою істотою” як речником тривожного етосу готично зображене в оповіді наче дійство оскоплення чоловіка: “вичищу тебе до дна і випю! Працюй! Вже ніколи більше ні з ким не зляжешся!..” [166, с. 282]. Важливо, що образ жінки в цьому творі безособовий – позбавлений обличчя. Адже на віддалі самітнику вдається роздивитися оголені жіночі “знадності”, за якими йому не видно особи. Таке споглядання паралізує “нездалого”: “я відчув, що не можу рухнути й пальцем, що мене скувало дивне заціпеніння, що плоть моя напружилася, що очі мої вже не належали мені, а давно полетіли з мого тіла туди” [166, с. 269]. Знаменно, що навіть під час “злягання” рибалка не в змозі побачити жіночого обличчя: “було воно ніби під густою вуаллю” [166, с. 276].

Оповідання “Жінка-змія” Вал. Шевчука акумулює тривожний етос в образі жіночо-зміїної постаті, яка під одягом криє ніч, “глибоку й темну і без світла, кошлату, набубнявілу, наповнену росою, мороком, що в глибинах свої ховала морок подвоєний, а в ньому ще раз у двічі більший” [166, с. 280]. У цю ніч інстинктивно закидає своє “вудло” нездалий “рибалка”: “я запрацював, ніби автомат, хоч був уже напівмертвий і вичерпний. І знову падало пекло. В яке я поринав, і спалювалося моє вудло […] Вудло моє згоріло у вогні і розпеченій лаві; обійми жіночі розтислися, і я випав із них, як горіх із зеленої шкірки, і безсило звалився на спину, задихаючи і помираючи” [166, с. 282]. Знаменно, що цей твір закінчується метафоричним описом паралітика, якого проклято запевненням ґвалтівниці про “мудрого й отруйного, звинного і гадючого” нащадка [166, с. 281]: “потолочений і вимнутий, потоптаний і витиснений, як цитрина, шматок тлінної плоті, що лежав на зімнутому спальному

мішку і лише очі мав непогаслі. І це були очі того, хто вважав самозрозуміло себе вільною людиною, очі, які лили в бік жінки-змії осіннє світло” [166, с. 282]. Очевидно, в оповіданні “Жінка-змія” ацедійний етос не зупиняється на сьогоднішньому: вийшовши з минулого, він зазіхає на майбутнє. Параліч апокаліптичного чоловіка обертається болем тривання, яке розгортає буттєву регресію як спадкоємну даність. Про що й свідчить риторичне запитання – крик у темряву: “кого це я пущу на світ?” [166, с. 283], яке промовисто обриває оповідь.

Твір “Біла нитка печалі” Вал. Шевчука презентує паралітичний топос двох сімей – подружжя Стаха та його друзів (Аліка і Люди Пісоцьких), які, химерно пов’язуючи, розбила зрада. Вбачаємо в прізвищі “Пісоцькі” алюзію на мінливість (пісочний годинник), грайливість (забава в пісочниці), несерйозність (будування замків з піску та на піску) як фатальна необачність. Сам же Вал. Шевчук у романні-есе “Мисленне дерево” зазначає, що символ піску в українському фольклорі є одним з образів смерті [156, с. 86]. Отже, в оповіді майстерно зображено чотирьох зрілих людей, які серед найрідніших залишаються смертельно віддаленими “хробачливою” ниткою звички: “в мене, здавалося б, усе є: і дім, і робота, до якої я звик, а це все одно, що сказати: яка мені подобається; жінка, до якої звик так само, як до роботи, може, вона мені й подобається, хто зна; [...] є в мене коханка, що різноманітнить моє існування, досить одноманітне, признаюся. […] А в душі немає миру, але постійне там сум’яття: щось снується, рветься, напружується, скручується” [155, с. 3].

Образ Стаха промальований в тексті як тип заброди (безпритульника), над яким тяжіє постійний “страх бути здмухненим з місця, страх починати все, буквально все знову і спочатку” [150, с. 390]. Принагідно зазначимо, що в народній символіці знаком бездомності й безрідності, зазвичай, виступає перекотиполе – рослина, яка після достигання плодів обламується біля основи та перекочується на далекі відстані, розносячи своє насіння. Авторська трансформація образу “заброди” полягає передусім у з’яві атрибуту знеживленої непорушності як *видертості з буття* – коли коріння без ґрунту вже не продовжує життя. Паралітичний топос новели видається банально-чужою “шкаралущою” – лункою, в яку заганяє себе людина, оточуючись “клубком ниток, як гусениця шовкопряда” [155, с. 6]. Взагалі, складається враження, що

Вал. Шевчук промальовує образи цих чотирьох людей як речників колажної бутафорії, здемонструючи художню колекцію людей-декорацій-опудал, нанизану на білу нитку печалі: Алік Пісоцький із зеленим обличчям і пригаслими “бляшками очей”, бо “закінчується житейська олія” [155, с. 13]; Люда Пісоцька як манекено-хробако-відьма; Стахова дружина – “торохтлива половина на кухні” [155, с. 4]; Стах як вмістилище “хробачливої” нитки: “плететься, росте, повзе, як стебло *дикого* винограду” (курсив мій – К. В.) [155, с. 4]. Зазначимо, що художня деталь нитки в тексті “Біла нитка печалі” є символом ацедії, яка паралізує Стаха: “запалив мене лютий вогонь, а *білі хробаки печалі* пожирали мені тіло. І був біль, і були білі нитки, і багато-багато білизни, розвішаної на білих мотузках, які тріпав немилосердний вітер. І ми плакали обидва, бо зрозуміли, що нам настала пора вибиратись із трикутної ночі, із пітьми, яка нас пожере, коли не захочемо її” (курсив мій – К. В.) [155, с. 15]. Образ нитки в стосунку до паралітика відзначається паразитичною автономністю: біла нитка розкладання, “як черв’як, чи вуж” [155, с. 10], має за кубло Стаха.

Знаменно, що химерним лімінальним локусом паралітичної дійсності в тексті виступає образ вікна: “переді мною стояло вікно, а стіни дому ніби розтопилися. І вікно висіло в повітрі. Бачив за тією прозорою загорожею жіночі ноги й поділ халату, так, ніби та жінка тримала вікно у руках” [155, с.15]. Акцентуємо на цікавій письменницькій манері художньо зображати межову дійсність, вдаючись до колажу жіночих масок: жінка-змія, жінка-смерть, жінка-хробак. Вал. Шевчук у “Білій нитці печалі” увінчує межовий образ жіночим ликом як знаком імітації автентичного буття. Жінка, наче приманка, вплутує паралітика в буттєву сегрегацію: “зарипіли розпрозорені двері, і я ввійшов у порожній дім, що складався тільки з одного вікна, яке тримала обіруч жінка із чудовим і милим обличчям, темним торсом та голими ногами, що випливали, як два струмені молока, із червоного тіла халату” [155, с.14]. Принагідно зазначимо, що проблема буттєвої облудності як забуття автентичного корениться передусім не в запереченні речі, а в репродукції імітацій – псевдосинонімії: “ми забуваємо тоді, коли проголошуємо, що все пригадали, коли не помічаємо втрат, лакун і чорних плям, які не дозволяють нам рефлексувати та впоратися з механізмом і маніпуляціями пам’яті” [198, s. 260].

У творах Вал. Шевчука топос паралітика позначений жіночим образом як псевдосинонімією архетипного Іншого, яка стискає серце “заброди” “крижаною лапою із гострими залізними пазурами” [155, с. 15]. Звідси й трансформація образу жінки в новелі “Біла нитка печалі” як речниці пітьми – володарки “трикутника ночі”, в яку розкраюється Стахова нитка печалі на десятки хробаків. Вал. Шевчук завершує паралітичний топос віртуозним зривання бутафорійних шкаралущ, які укривають вакханалію хробаків. Відтак образ Люди Пісоцької, накладаючись на образ Стаха – того, хто вже не править власним тілом і єством, – зображений як великий хробак, “котрий надмірно розрісся й став формою, в якому налито молоко. І на смак те молоко було, ніби чемериця, а це значить отрута, після якої не встають” [155, с. 14].

У проаналізованих текстах Вал. Шевчука письменник, залучаючи читача в простір художньої гри завдяки прийомам фрагментаризації й епатування оповіді, витворює паралітичний топос на тлі здеформованої туги – ацедії (кризи “життєвого запалу” [12]). Така наратологічна позиція розкриває проблему автентичної належності людини через самобутню рецепцію феномена буттєвого безґрунтянства. Адже бездухий, будучи буттєвим параліток, постає в постколоніальному дискурсі Вал. Шевчука, *заброду*. Важливо наголосити, що на початку XX сторіччя тема безґрунтянства в контексті знецінення людської особистості набула особливої актуальності в культурному дискурсі. Про що промовисто свідчать праці Ю. Шереха, художні тексти Наталени Королевої “Без коріння”, Григора Тютюнника “Коріння”, Григорія Епіка “Без ґрунту” та Віктора Петрова “Без ґрунту” та ін. Феномен ацедії у Шевчуковій прозі репрезентує передусім проблему належності архетипної ідентифікації: протагоніст не знає кому належить, чийого та якого він роду. У такому контексті важливо не оминути увагою ексцентричну концепцію щастя Г. Сковороди, лаконічно висвітлену за допомогою образу коріння в “Розмові про істинне щастя”: “чи може бути яблуня жива й весела, коли корінь не здоровий? [...] А здоровий корінь – це є міцна душа і мирне серце. Здоровий корінь розсилає по всіх гілках вологу й оживлює їх, а серце мирне, життєвою вологою наповнене, кладе сліди свої за зовнішностями. “І він буде, як дерево, над водним потоком посаджене” [120, с. 212]. Відтак “заброди” в малій прозі Вал. Шевчука, будучи носіями апокаліптичного звіра, відмовляються від

любовної туги – життєвої вологи та “душевного аромату”. Буттєво дезорієнтовані бездухі шукають власну сутність поза одвічним, хибно ототожнюючи субстанцію з її модусами. Відтак паралітичний топос архетипного мислення Вал. Шевчука полягає в художній констатації буттєвого всихання людини, яке, на жаль, виходить за межі індивідуального простору. Буттєвий параліч обертається недугою, яка блукає, а точніше, *нудить* світом.

Отже, у цьому підпункті виявлено атрибути топосу бездухого – образ буттєвого мороку та образ крайнього пригнічення-печалі (ацедії, яка полягає у відмові від буття як діалогу: “я вже своє в цьому світі відлюбив”). Якщо в транзитному топосі необарокових творів Валерія Шевчука транзитний вагітний архетипним Іншим, то в нетранзитному – протагоніст вагітний нудою. Бездухий стає оболонкою-лігвом апокаліптичного звіра – символом ацедії як граничної нуди, яку спричинила нестерпна втрата. Протагоніста “видерло з життя” болісне непізнання найближчих (рідних матері, дружини, дитини): вони передчасно зникли. Відтак образ бездухого в Шевчукових постколоніальних творах репрезентує розщепленість “я”, зумовлену надто вузьким хронотопом досвіду архетипної близькості. Тому бездухий не претендує на історію. Він – спорожнявілий (без духа): не здатний на близькість як відповідальне з’єднання – лише на “злягання”. З цього приводу в постколоніальних оповідях нетранзитний, імітуючи буття, “вплутується” в жінку. Образ жінки у цьому контексті постає образом-амулетом (лялькою-оберегом), за допомогою якого бездухий намагається себе знеболити, зводячи на руїнах храму “халабуду для коханки”. В архетипному мисленні Вал. Шевчука нетранзитний як буттєво дезорієнтований шукає власну сутність поза архетипним Іншим. З цього приводу безликість жінки-амулета реалізується в постколоніальному дискурсі письменника завдяки лімінальним образам, що знаменують псевдосинонімію архетипного Іншого, виявляючи буттєву сегрегацію бездухого – його розкладання на “десятки хробаків”. Звідси образи жінки як сірої тіні (межі світла-сутінності), дзеркала (межі позірного-непозірного), манекена у вікні (межі інтимного-публічного), змії (межі світів до гріхопадіння та по тому). Важливо, що зустріч бездухого з жінкою, в якої нема обличчя (лише “знадності”) репрезентує акт запліднення коханки, який закінчується оскопленням чоловіка [див. 19, с. 52–55].

Топос бездухого художньо констатує буттєве всихання людини, яке іманентно виходить за межі індивідуального простору. Що підтверджують образи людей-манекенів, нанизаних на “білу нитку печалі”. Ця художня деталь є промовистою трансформацією образу пуповини з колоніального дискурсу Вал. Шевчука. Тож кореляція лакуна – безликий стає в його необарокових оповідях архетипним образом лакуна-безликий, знаменуючи рух буттєвого заброди “від печалі в печаль”.

3.2. Реконструкція архетипного мислення письменника в збірці казок “Панна квітів” Вал. Шевчука: постколоніальна перспектива

Апелюємо в досліджені й до казок Вал. Шевчука не тільки через те, що вони ще й досі не були об’єктом ґрунтовних праць в українському літературознавстві, але й тому що іманентна поетика цього жанру виразно проявляє багатогранну реалізацію архетипу через властиво архетипну образність. Адже жанр казки сприяє артикуляції глобальних проблем, вдаючись до образів вічного й потойбічного, які взаємодіють з “суто земним, дочасним” [69, с. 88]. Тож літературна казка користає з категорій *завжди й усюди*, натякаючи на “печать” (відбиток) соціально-історичного часу: “тут діє інерція, яка позначається, наприклад, на введенні принців, принцес, королів без співвіднесеності з конкретними соціальними умовами, зміною формацій, історичними подіями” [69, с. 90]. Як зазначає Вал. Шевчук, дуже часто “проблеми світу виринають одночасно в різних місцях планети – взяти хоча б казку, яка виявляє в різних кінцях землі дивовижну подібність мотивів. Це раніше я думав, що справді було колись одне якесь джерело, звідки все й розійшлося світом [...]. Тепер же переконаний, що час творить проблеми, час творить ситуації, а оскільки час один і той же в різних куточках світу, відбувається однакове осмислення митцями одних і тих же ситуацій” [125, с. 177].

Жанр казки дуже промовисто відображає принцип індивідуації (за К.-Г. Юнгом) – свідому асиміляцію змісту особистого та колективного несвідомого. Тому в казці архетипна трансгресія героїв двовекторна, що можна зобразити схематично:

В. Пропп вбачає в чарівній казці пояснювальний міф до обряду ініціації [96, с. 21]. Також і Греймасівська модель підкреслює винятковість казкової транзитності, яка полягає у відновленні загубленого (втраченого) ладу як автентичного етосу героя [36]. Е. Мелетинський наголошує на подібній моделі як на стрижневій в казці, запевняючи, що казка оповідає насамперед не про окремі незвичайні життєві події героя, а про "випробовування-становлення" як істотний момент героїчної біографії [94, с. 10]. Тож жанр літературної казки, маючи потужний генологічний потенціал, сприяє заглибленню в художні форми реалізації архетипності художнього мислення.

Нетривіальна образність літературних казок Вал. Шевчука виразно акумулює складний комплекс архетипних запитів людської екзистенції. Знаменно, що збірка казок "Панна квітів" Вал. Шевчука апелює до подвійного адресата: до дітей і дорослих. Тож легко надається рецепції на фабульному та філософському рівнях. У передмові до збірки "Панна квітів" Вал. Шевчук розповідає історію народження цих казок, пояснюючи підзаголовок "Казки моїх дочок". Наснажений дитячим фантазуванням письменник визнає, що всі ми незалежно від віку потайки тягнемося до казки: "мріємо – і це казка, сподіваємося – і це також казка" [164, с. 4]. Однак діти в цьому контексті мають переваги, позаяк "перед їхніми очима просторіше лягає широкий світ, вони йдуть у нього з *широко розплющеними очима* і з *відкритими серцями*" (курсив мій – К. В.) [164, с. 4]. Важливо, що саме ці два атрибути дитинства (великі очі та відкрите серце) є стрижневими в образах казкових героїв.

Збірку "Панна квітів" Вал. Шевчука дуже зручно описати з позицій "загальногуманітарної" [51, с. 565] постколоніальної методології. Адже постколоніальний дискурс акцентує передусім на проблемі "розщепленої" свідомості (пост)колоніального суб'єкта. У казках Вал. Шевчук, як "раціональний і доскіпливий дослідник людського "я"" [166, с. 308], пропонує цікаву рецепцію досвіду "поневоленого". Адже в художньому мисленні письменника вивлення колишніх травм людської обриває патологічну гегемонію минувшини. Відтак орієнтує на злободенні запити людської свідомості, порушючи, зокрема, проблему універсальності та винятковості людського буття. Адже людська "іншість", за Вал. Шевчуком, не є перешкодою для особистої завершеності в "Горній республіці" – автентичній

спільноті, в якій кожна особа – “вінець усієї громади” [135, с. 156]. Прийнята “іншість” породжує нові риси ідентичності, нові “зони взаємодії” [194, s. 1, 4]. Архетипний аналіз казок ґрунтується на вивченні топосу дитини (суперлімінального), топосу паралітика (суперрегресивного), топосу по-той-біччя (супертранзитного) в збірці “Панна квітів”.

3. 2. 1. Художня специфіка протагоніста Шевчукових казок

Збірка авторських казок “Панна квітів” Вал. Шевчука репрезентує паралітичний (нетранзитний) топос як гротескно-патологічний на тлі нумінозного хронотопу *по-той-біччя*. Навмисно вдаємося до семантичних акцентів завдяки увиразненню складів, адже насамперед йдеться про іншу площину дійсності – обшир Іншого, якого можливо досягнути лише через архетипну трансгресію як “перехід на той бажаний бік буття”. Варто наголосити, що здебільшого головними героями казок Вал. Шевчука є звичайні діти дошкільного віку, часто це дівчатка-сироти: “були це звичайні собі дівчатка, але ж ні: саме вони зуміли вчинити таке, чого ніхто у тому місті не змі*г*” [164, с. 34] (казка “Місто без квітів”), “дівчинка йшла не день і не два, спала собі під кущем, вкривалася лопуховим листком, а не плащем, а під голову мостила кулачка, була-бо бідненька така. […] А ще мала вона клуночка, прив'язаного до палиці, і в тому клуночку спала загорнута лялька без руки й без одного ока, тиха й ласкава лялька, з якою, коли ставало дівчинці аж надто печально, вона й побалакати могла” (“Дівчинка, котра шукала маму”), “носила вона зелене платтячко, таке старе, що мусила щоранку зашивати його травою. На голові в неї була хустина, схожа на пелюстку, і світилася та хустина між травами, як голуба квітка […]. Назвали б її люди простою, коли б не її очі. Були вони величезні й зелені, і коли хто придивлявся до них, то здавалося, що то не очі, а зірки якісь особливі світяться. Щось там таке промінилось у них і тріпотіло, таке щось цікаве й славне світилося й жевріло […]. Не мала власної хати, не знала ні тата, ні мами, а все кудись ішла, без кінця мандруючи по світі. І це не тому, що була вона така походяча і не могла всидіти на місці, а через химерну свою вдачу. Отже, ходячи отак по світі, спинялася Зеленоочка в якогось господаря, ставала в нього на службу” [164, с. 120, 88] (“Панна квітів”).

Наведені уривки засвідчують, що герої Шевчукових казок – не походячі, що їх “ноги носять”, бо “немає такої хати, щоб їх витримала”, а суперлімінальні через “любовну” тугу як химерну вдачу: “найліпший дах мені – небо чисте” [156, с. 300, 307]. Відтак транзитні відзначаються особливою свободою стовно земного дому: вони мандрують світом переконуючись, що всюди світить сонце, співають пташки й цвіркуни й що скрізь можна вільно й радісно сміятися. Вони згодні “витримати людське прокляття, добро несучи” [156, с. 130]. Автор також виразно акцентує на винятковій “малості” таких походячих – їхній певній соціально-фізичній “нічогості”: “була дівчинка така *мала й тендітна*, що цвіркуни приймали її за свою сестру, а жайворони, дивлячись на неї згори, чудувалися: з якого це часу й квіти почали ходити?” (“Панна квітів”), “його *маленькі п'яточки* миготіли швидше від спалахів на воді у вітряний сонячний день, а *тільце* його – аж невидиме ставало”, “*такий малий, як муха* (насправді ж він був величиною в людський палець)” (курсив мій – К. В.) [164, с. 89, 50, 71] (“Бігунець та котило”).

Загалом у жанрі авторської казки Вал. Шевчук витворює, так би мовити, рельєфний тип суперлімінального героя, не жаліючи жодних мистецьких та стильових барв. Видається, що казковим героям нічого втрачати, бо вони убогі. Відтак пізнання власної ницості як потреби долучитися до чогось рідно-величного наснажує протагоністів казок Вал. Шевчука вирушати в пошуки по-той-біч-ного Іншого – Того, Хто обдаровує собою, як автентичний Опікун. У цьому контексті цікаві богословські спостереження надають “нічогості-убогості” транзитних особливих нумінозних обертонів. Адже біблійний текст пропонує цікаву кореляцію *убогий – блаженний*: “блаженні вбогі духом, бо їхнє Царство Небесне” (Мт. 5, 3; пер. І. Огієнка). Важливо, що означення “убогий” (ptochós) з грецької перекладають також як “жебрак” (той, хто живе з милостині), пов’язуючи цей прикметник з єврейським поняттям “anawim” (“убогі Яхве”). Тож убогі Божі, залежні від Господа, довіряють Йому, усвідомлюючи власне обмеження та. З цього приводу розрізняють поняття “убогість” і “бідність”: “злидні – це бідність без віри в майбутнє, без солідарності, без надії” [109]. Знаменно, що суперлімінальні в постколоніальному дискурсі Вал. Шевчука незавжди “походячі”, адже здебільшого їхня буттєва транзитність художньо реалізується в напрямку до

нумінозної статики. Герої, позначені маркером внутрішньої експлікації, маніфестують власне безсилля (не безпомічність!) як можливість проявлення архетипного Іншого. Тож репрезентація буттєвої статики через транзитну кореляцію *нерухомість – рух* відзначається в текстах Вал. Шевчука багатогранною конотацією.

У казках Вал. Шевчука суперлімінальні – безстрашні. Вони уникають діалогів зі страхом, затуляють свої очі та вуха, вдаючи, що страху нема: “хто заплющується зі страху, той уже не боїться” [164, с. 35] (казка “Місто без квітів”). Протагоністи зі збірки “Панна квітів” сповнені “життєвою вологою” та “душевним ароматом”: вони п’ють росу, яка сама наливається в них під час сну. Вони тремтять-горять могутньою любовною тугою: “треба нам дуже й дуже, дев'ять разів по дуже захотіти. Треба нам сказати дев'ять разів такі слова: “Стіно великая, стіно могутняя, розступися, стіно, перед нами – ми хочемо вийти у величезний і широкий світ!” [164, с. 35] (“Місто без квітів”). Туга суперлімінальних у казках Вал. Шевчука змагає до зеленого локусу, який знаменує простір “любовного звільнення”. І саме ця туга стає запорукою сили транзитних, щоб вони змогли розпізнати Матір (казка “Дівчинка, котра шукала маму”), оживити місто (казка “Місто без квітів”) та визволити поневолених: Білокосу, що стала “відьмугою” (казка “Чотири сестри”), Берізку, бо це – дівчина, (казка “Бігунець і Котило”), Тюльпани, бо це – люди (казки “Панна квітів”). Діти добачають в обернених почварах своїх поневолених друзів-рідних. Звідси й образи дивовижних очей транзитного в казках Вал. Шевчука: “його оченята *засвітились і заполум'яніли*, наче найкоштовніші аметисти” (“Бігунець та котило”), “Очі були *розплющені доти*, аж доки не відчувала Зеленоочка, що її кудись несе. І йшла вона отак і йшла аж до світанку, вже *до нової межі, де кінчається темінь, а починається світло*. І прокидалася з першим погуком птаха, знову маючи *очі такі ясні, що зорі порівняно з ними – щось притьмарене й німе*” (“Панна квітів”) (курсив мій – К. В.) [164, с. 52, 90].

Винятком у контексті “нічогості” транзитних є хіба що казка “Чотири сестри” Вал. Шевчука, головними героїнями якої є Сестри-Правительки (пори року). Вони промовисто позначені синергійною подібністю: однаково юні й красиві, однакового зросту. Лише імена Сестер (Біло-, Зелено-, Синьо-, Золотокоса) визначають їхню неповторність як іншість. Текст “Чотири сестри” Вал. Шевчука

презентує цілісну спільноту Правительок-Служительок (здається, парадоксальне поєднання!). Сестри діють у казковому ладі без найменшого домінування й будь-якої опозиції: “дружні нівроку, бо любили одна одну” [164, с. 38]. Їхнє правління вкладене в межах буттєвого порядку: царюючи раз на рік, Правителька витрачає красу. Її Сестра-наступниця успадковує трон також і для того, щоб змучена Правителька відновила сили в Блакитному Палаці. Відтак казковий сестринський простір формують трон та Блакитний Палац, об’єднані й водночас помежовані стежкою. Трон знаменує нетривалу й вичерпну активність Сестер, а Блакитний Палац – дійсність здорової пасивності.

У цій казці Вал. Шевчука художня деталь дзеркала відіграє чи не магістральну роль у сестринському царюванні, даруючи красуні впевненість у правлінні: “а може, я ще не зовсім гарна? – подумала Зеленокоса і поставила проти себе люстерко. Чарівне лице вона побачила. Над головою пишні зелені коси у вінок складалися, чоло було біле і чисте, очі – величезні, і в них мінилося-променилося зелене сяйво, носик тоненький і прямий, а вуста повні й червоні. І цвіло на кожній щоці по яскравому серпику, начебто місяці зійшли з одного й другого боку. Побачивши себе таку, рішуче встала зеленоока і знову пішла до трону” [164, с. 47]. Також дзеркало сигналізує необхідність сходження з трону, адже воно виявляє і завсідчує втому правительки. Образ дзеркала здійснює в оповіді “функцію межі” [88, с. 591] між буттєвою статикою та динамікою Сестер. Важливо наголосити, що з-поміж усталених законів правління в казці “Чотири сестри” Вал. Шевчука легко спостерегти магістральний принцип автентичного ладу правительок – “бережи своє люстерко чистим і цілим!” Від цього спостереження легко провести латентні паралелі до богословської інтерпретації біблійного символу дзеркала як Слова, яке містить нумінозне зображення людини – можливість “побачити себе таким, яким бачить мене Бог через Ісуса Христа”: “бо хто лише слухає слово, але його не чинить, той подібний до чоловіка, що розглядає у дзеркалі обличчя, яке має від природи: ледве поглянув на самого себе, відійшов і зараз же забув, який він. Хто ж пильно заглядає в досконалий закон свободи й у ньому перебуває, – не як слухач-забудько, а як виконавець діла, – той щасливий у ділі своїм” (Як.1. 23-24; пер. І. Огієнка) [82, с. 39]. Тому в християнській символіці Слово як

іманентно транзитне корелює зі символом “дорога”. Звідси й ланцюжок метафоричної тотожності: Дзеркало – Слово – Ісус Христос – Дорога – Правда – Життя (Ів.14.6). Тож у казці “Чотири Сестри” правителька з люстерком переступає себе. Вона витрачає власну красу для життя інших, не втрачаючи власного. Важливо наголосити, що краса в тексті як далеко не випадковий атрибут правління Сестер архетипно закорінена в почутті екзистенційної безпеки. Сестри однаково красиві, позаяк однаково вільні в межах буттєвого ладу, адже “все, що скорочує чи погіршує це життя, робить нас нещасливими. Свобода – це вибір життя; вибір зла – це втрата буття і кінець свободи. […] Обравши зло, ви безсилі обирати добро” [61, с. 80, див. 20, с. 293–300]. Загалом архетипна транзитність у збірці “Панна квітів” Вал. Шевчука зображена цілковито по-іншому, ніж в його оповіданнях і новелах. Адже казковий герой йде виявленими ледь помітними стежками, які “існують для того, щоб по них іти” (“Місто без квітів”) [164, с. 37]. Він прямує від химерних заборон паралітичного локусу до рятівного “по-той-біччя” як зеленого часопростору Іншого. Відтак зустріч з архетипним Іншим зображена в казках як порятунок-визволення, як звершення туги. Спостережена казкова транзитність, утилізуючи сум і біль дітей, виростає в текстах часопростором нумінозної трансформації героїв. У казках Вал. Шевчука суперлімінальні ступають по той бік звичного та знаного, щоб у знаному воскресло непізнане, у звичному – диво. Це дає підстави стверджувати, що архетипний хід у казках Вал. Шевчука веде від Початку до Початку, іманентно не замикаючись у собі. Адже герої повертаються до вихідного пункту вже іншими – позначені по-той-біччям. Цю “іншість”, зумовлену архетипним ходом, Вал. Шевчук у великих наративах називає “здороженістю” [156, с. 133]. Архетипна транзитність у збірці “Панна квітів” Вал. Шевчука презентує буттєву амбівалентність як “простір перетину, що поєднує” [192, s. 5]. З цього приводу в казках зображено статичне як динамічне, межу як можливість безмежного, смуток як потребу радості, втрачене як воскресле.

Отже, атрибутами трансгресивного топосу цих казок є туга за “по-той-біччям” (домом справжньої Матері), двостороння трансгресія (транзитні сягають землі, вростаючи в небо) й образ воскресіння як можливість споглядання-носіння архетипного Іншого. Протагоністи прямують від химерних заборон паралітичного

локусу до рятівного “по-той-біччя”, в якому господарює справжня матір. Транзитний хронотоп у казках розгортає обшир архетипних образів воскресіння – трансформації суперлімінальних. Зустріч з архетипним Іншим знаменує в казках трифазовий Благовіст як запоруку архетипної трансгресії: усвідомлення нумінозної належності (транзитний – не сирота, а дитина Небесної цариці), відновлення нумінозної гідності (маючи воду чи насіння від архетипного Іншого, дитина долає страх, зумовлений “недовістом” як неповним одкровенням), тривання в нумінозній компетенції (ніщо не відлучить транзитного від архетипної матері).

3.2.2. Образи колонізатора як репрезентанти нетранзитного топосу в казках Вал. Шевчука

Постколоніальна методологія акцентує на національній розповідності, що виявляє можливості розмасковування колоніальних механізмів. У цьому контексті збірка “Панна квітів” Вал. Шевчука презентує образ колонізатора передусім як поневоленого, самобутньо розвінчуючи міф про універсальність колонізатора. У казці “Чотири сестри” письменник напрочуд художньо висвітлює механізми колоніалізму. Адже сестринська синергія руйнується тоді, коли Білокоса передчасно злазить з трону. Така необачність обертається для Зими нападом Чорного Птаха, який вдаряє її в обличчя та розбиває люстерко. Комунікація Птаха й поневоленої в казці стилізована як колаж часткових “об’явлень”, позначений нецілісністю, у розпадках якої передсмертно дихають брехні колонізатора. Фатумвіст Чорного Птаха вдаряє Білокосу страхом: “сестри хочуть тебе зі світу звести: вважають, що ти гірша за них” – “А як воно насправді?” – “Ти краща за них, а вони заздрять” [164, с. 42]. Коли поневолена Зима запитує сестер: “Що задумали проти мене, лихоємниці?” – він двічі кричить: “Лихо задумали” [164, с. 56]. Птах спростовує панівні закони царства Сестер, фальсифікуючи їх власним: “красивий той, хто сильний у світі, а сильний той, хто має владу. Прожени сестер – найкрасивіша зробишся, в чотири рази красивіша станеш” [164, с. 44]. Не маючи нічого спільного з любов’ю, Чорний оперує її категоріями: “станеш така, що я тебе навіки полюблю”, “Я, друг твій сердечний, з любові до тебе, а не до твоїх сестер, пораджу…” [164, с. 45]. Цим, щоправда, він видає себе, проявляючи, що Птахова любов умовна й вибіркова, а отже, й далеко не архетипна любов.

Вал. Шевчук у казці “Чотири сестри” виразно презентує досвід поневоленого завдяки образу Білокосої, яка відкидає межі автентичного етосу, втрачаючи свободу правительки. Тут доречно покликатися на твердження К. Чижевського: межа робить нас вільними не тому, що “від чогось відокремлює чи застерігає, а тому що дає нам можливість переступу. […] *Стаємо собою, переступаючи себе*” (курсив мій – К. В.) [152, с. 15]. Знаменно, що на буттєвих руїнах меж Білокосої Чорний Птах іронічно звиває собі гніздо. У казці метафорою межі виступають плечі та серце героїні – архетипні репрезентанти сили та гідності. Чорний Птах каркає у вухо Зимі, “давиться сміхом”, кричить, нападає й вибиває люстерка, ініціюючи поневолювальну принциповість. Письменник вимальовує самобутній образ колонізатора-паразита, якому аґонійно потрібна екзистенція. Влаштовуючись на Білокосій, Чорний ніби “набуває буття”. З цього приводу образ Зими в казці трансформується за принципом поневолювальної мімікрії. Білокоса, втративши свою ідентичність (її розбито разом з люстерком) стає чорним гніздом Птаха. Вона не може автономно (за К. Чижевським, переступаючи себе) рухатися, промовляти, бачити й чути. Вона затемнена: “потемни мені трохи світу, Чорний Пташе, несила мені дивитися на те світло” [164, с. 55]. Тому, втративши можливість побачити себе, зростається з образом, нав’язаним Чорним Птахом: “я царюю, більше що мені треба знати?” [164, с. 51]. Налякана Білокоса каркає голосом Птаха, голосом, який не доходить до рівня репрезентації – пригнічене не здатне промовляти. Вона, оглушена криком Чорного, не пам’ятає, як зникло її люстерко. Вона забула імена сестер: “хай *та зелена* йде спати” (курсив мій – К. В.) [164, с. 51]. На прихід сестер її серце “крякає”: “Не підпускай – чужі!” [164, с. 58].

Свідомість Царице-пташини продукує лише опозиції: замість “у своїй іншості подібний” виростає гібридне “свій/чужий”, натомість єдиного “Правителька-Служителька” – виснажливе “володар/служка”, і рідний топос, поділившись на метрополію-периферію, суттєво зменшений буттєвим паралічем. Чорний знеживлює Зиму, йому чужі чотири Сестри. Білокоса ж, віддзеркалюючи Пташину чужість, не допускає Сестер до трону – відчужується від них. Адже поневолення починається тоді, коли власну іншість усвідомлено як слабкість, “другосортність”; та “тюлень не мусить

змагатися з ягуарами у бігові на сто метрів, позаяк він приречений на поразку і на визнання своєї онтологічної неповноцінності в системі цінностей ягуара” [114, с. 21]. У цьому разі пошук нової буттєвої програми як оправдання власного екзистенційного паралічу супроводжується вибухом інстинктів. З цього приводу в казці образ старості, будучи передвісником смерті й антиподом краси, довершує образ поневоленої брехливою обіцянкою “красивіша зробишся”. Адже паралізована страхом Зима не може зійти до Блакитного Палацу, тому й невпинно старіє, марячи про вічне правління. Царице-пташина-гніздо не здатна здійснити буттєву трансгресію, що дозволяє пригадати, впізнати себе.

Знаменно, що саме образи Сестер Білокосої виростають у тексті так званим екзистенційним відображенням поневоленої, проявляючи їй гніздовиту дійсність: “стара відьмуга, яка десь поділа, ув’язнила чи отруїла мою любу Білокосу. […] Ти самозванка, не моя сестра. Ставай до бою!” [164, с. 69]. Таке повідомлення активізує Птаха, позаяк загрожує йому втратою “буття”. Чорний кидається до боротьби з Осінню, використовуючи ресурси Зими: жбурляє крижані стріли, напускає тягучу темряву, дує Холодними Вітрами та й в нестримному гніві наражається на золоту палицю, пробивши собі груди, після чого перетворюється на “метелика, а ще за мить у чорну крапку” [164, с. 71]. Бачимо, що колонізатор в архетипному мисленні Вал. Шевчука не може існувати без поневоленого. Колонізатор не в змозі знести правди, адже всю свою сутність імперія вибудовує на сфальсифікованій історії.

Також у казці “Місто без квітів” Вал. Шевчук презентує колоніальну дійсність порожнечі (“куряви й піску”) через образ дефектного локусу – “напівживого” міста, без квітів, трави й дерев: “довкола стоять глиняні будинки, посередині – високий королівський палац, збудований із потемнілого від часу каміння” [164, с. 73]. Це – локус непомітних мешканців у сіро-чорному вбранні, що не знають радості й сміху: “ніколи вони не веселилися й не сміялися, бо й не знали, що воно таке” [164, с. 73]. Це – також локус непривабливої чорної королеви, похмурої, насупленої, її “навчили бути такою, і вона й у думці не мала, що можна жити інакше” [164, с. 73]. Наголосимо, що це місто без квітів відділене від широкого світу височезною стіною, яку стереже військо страшних звірів: “по вулиці біжать один за одним ведмеді, притому біжать, як

люди, на двох ногах, але страшні вони були, престрашні. […] Вовки бігли теж, як люди, – на двох, а в передніх лапах списи тримали. Взуті ж були у залізні чоботиська і гупали ними жасно” [164, с.75]. Завдяки художній деталі кольорового сну дівчаток-сусідок, який каталізує вичерпність буттєвої сірості, автор формує топос по-той-біччя як контрастний до сірого міста: “барвисті стрічки затріпотіли в них над головами й потяглися, звиваючись, кудись у безвість. Дівчатка схопилися за ті стрічки й пішли, за них тримаючись. Ішли так довго, але прийшли… у своє ж місто, але чудним воно їм здавалося: стіни – білі, а дахи – червоні й зелені. А ще вся земля вкрилася квітами” [164, с.73]. У казці “Місто без квітів” Вал. Шевчука колоніальний простір сірої царівни видається не таким уже й моторошно безнадійним. Адже насуплена королева зображена як жертва – жінка, яка не знає квітів. Через це дівчатка борються не з нею, а намагаються здобути насіння рослин, щоби повернути їхнє місто до життя.

Знаменно, що безсоння є атрибутом художніх образів “поневоленого колонізатора” в казках Вал. Шевчука. Згадаймо образ Білокосої з казки “Чотири сестри” та королеви з “Міста без квітів”. Нетранзитні, боячись втратити трон як гарант особистого успіху, не приймають сну: ототожнюють його з небезпекою власного безсилля. Онірична образність в цих текстах постає своєрідним знаком “небуття”. Відтак ворон із казки “Чотири сестри”, ставши чорною цяткою, зникає; Котило перетворюється в жабу в казці “Бігунець і котило”, а також тиран-Крінос з казки “Панна квітів” кам’яніє. В оніричному контексті важливо відзначити також казку “Дівчинка, котра шукала маму” Вал. Шевчука, в якій спостерігаємо деталь сонного повалення персонажів, умисно позбавлену супроводу нумінозного хронотопу: “І королева Веселості плеснула в долоні і гукнула всім весело й бадьоро:

– Спати всім, спати! До завтрашнього дня спати!

Тоді всі танцюристи, як *підкошені*, почали валитися на землю, де хто був, і відразу ж засинали, викидаючи з ротів втомлене й гаркаве хропіння. *Сіре світло обливало сплячих, і вони з розтуленими ротами і змореними сірими обличчями виглядали як неживі*” (курсив мій – К. В.) [164, с. 146]. Такий образ сну позначений ахроматичним маркером як знак смертельного виснаження. Опис тих, хто сплять, викликає алюзії до

опису поля після бою: “сиділи, посхилявши голови на коліна, дівчата в сірих сукнях”, “дехто відкинувся до стіни – і в дівчат обличчя були сірі й ніби паперові”, “лежала вшир ліжка нероздягнена й нерозплетена. У волосся її було зашпилено майже зів'ялу квітку, а ноги впиралися об підлогу. Один туфель спав, і крізь порвану панчоху виглядали сірі пальці” [164, с. 160, 161]. З розповіді Місячного хлопчика, дізнаємося, що всі ці люди лише вдають із себе сплячих, бо насправді сумують, позаяк після світанку за брак радості в країні Веселості, карають смертю.

У казках “Бігунець та Котило” та “Панна квітів” Вал. Шевчука образ колонізатора відзначається моторошною конотацією. Котило зображений як “ні чоловік, ні звір, ні птах, ні комаха, ні рослина, ні тварина”, а велика, гладка куля: “коли ж розкривав він ротяру, то виднілися там *зуби, як ножі, а язик був, наче лопата*. І тхнуло звідти цвілою трутизною. […] А жив він у палаці, що його ніхто не будував, бо йшов у тому палаці дощ, а вночі світили на стелі зірки. Той палац був такий, що можна було товщати без міри, і куди б не пішов Котило, то все з палацу того не виходив – був-бо той палац повітряний. Отак котився Котило по лісі, і ніщо не могло встояти перед ним – усе він гриз і з'їдав, а за ним простягалася чорна безживна борозна. І цілий день, а часом і вночі, їв він та їв, а що не мав рук, то, крім їжі, іншого діла не знав. А що не мав ніг, то й не рухався багато, бо що то за життя, коли тільки їси і нічого більше не робиш? Через це, можливо, він і був такий *несамовитий та сердитий*. І всі боялися його страшно” (курсив мій – К. В.) [164, с. 53, 54]. У казці Котило постає лихою зіркою, яка втекла від небесного гніву, ховаючись на Землі. Колонізатор-паралітик мав колись єдину тугу на землі – хотів оженитися на дрібній дівчині. А вона, дізнавшись про його наміри, зі страху зачарувалася в берізку, бо ще тоді Котило не їв дерев, землі й каміння. У казковому “теперішньому” Котило хоче знищити колишню у. Але його поборює Бігунцевий вогненний меч. Відтак Котило вже не “велетень-чудисько, котрий страхав цілий світ”, а “невелика і нікому не страшна жаба” [164, с. 87].

У казці ж “Панна квітів” Вал. Шевчука образ колонізатора Кріноса відкриває неокраї простори моторошного етосу поневолених: “чоботи його лунко били об землю, і сам він ріс, стаючи все більший та більший. Обличчя його перекосилося від люті, і не було вже на ньому ні погідного виразу, ні усмішки. Гупав чоботищами так,

що, здавалося, гримить звідусіль грім” [164, с. 114]. Крінос катує людей від щирого серця, наснажений “гуманною” ідеологією. Поневолювач наче співчуває бідним і знедоленим, сиротам і покинутим. Тому, обриваючи земне буття знедолених, “улегшує їм життя”, щоб вони “ані горя, ні печалі більше не знали”. Він зачаровує людей у тюльпани: “вони – квіти, які прикрашають землю, а не нещасні бідаки, які цю землю потворили. Я знайшов таке зілля, Зеленоочко, і чиню велике, добре діло!”, “І засвітився в його очах такий вогник, який завжди засвічується в кота, коли полює він на птаха чи мишу” [164, с. 109, 93]. Щоб успішно приховати власне безчинство, Крінос має свого посіпаку – Димка, на прізвисько Хвали-не-перехвали-більше. Атрибутом Димка є бездумність: від думання його болить голова, а тому він просто виконує накази Кріноса. Сенс Димкового життя полягає у вихвалянні колонізатора, бо: “коли я не буду когось хвалити, то ким же я буду?” [164, с. 117]. Знаменно, що у казці “Панна квітів” Вал. Шевчук доволі натуралістично (не по-казковому) описує тюльпанове поле – локус поневолено-абортованих: “тисячі й тисячі зігнутих і скорчених людей, тисячі звернених угору облич, з ротів яких і виростали жовті квіти. Тисячі скручених, але й зведених рук, котрі хотіли прорізати землю і не могли, тисячі скручених спин і підтиснутих ніг. І почула Зеленоочка тисячний стогін з тисяч грудей. І був він глухий і затамований, бо роти в тих людей були заліплені тюльпанами. Тисячі очей безперервно плакали, і сльози котилися по брудних, спотворених гримасами, чорних обличчях” [164, с. 113].

Дещо відмінний від попередніх образ колонізатора легко спостерегти в казці “Дівчинка, котра шукала маму”, який формують три королеви: Королева Печалі (“ранками, коли сходило сонце, жінка розчісувала повільно довге, темне волосся малої і зав'язувала в коси стрічки, але все чорні. Вдягла її в чорну плахточку і у вишиту чорним сорочечку. На ніч співала гарних, але смутних пісень, і хоч тішилася дівчинкою й лагідно до неї говорила, сама ж весела не була ніколи. Часто й сльози капали їй з очей, а коли розпитувала дівчинка, що з нею таке, ніколи не відповідала. Навіть милуючи малу, ніколи не всміхалася, ніколи не раділа, ніколи не жартувала […] й хата була темна, з мацюпусенькими сірими віконцями, вся сірим павутинням заснована” [164, с. 124]), Королева Багатства (“суха й поважна і мала напрочуд

холодні, хоч і золотисті, очі. Все тіло її теж було золотисте, але так само холодне, і хоч розчісувала вона дівчинці волосся, зав'язувала банти й прикрашала стрічками, хоч одягала її в пишні золототкані парчі і у вишиті сріблом та золотом сорочки, не зовсім затишно відчувала себе біля неї дівчинка. Ніколи-бо ця жінка не сміялася й ніколи не співала, ніколи не раділа й не веселилася, ніколи не обігрівала приймачку теплим словом і теплим дотиком. Поцілунки її були холодні, як і всі її ласки, а в хаті завжди висів гіркуватий присмак металу" [164, с. 132]), Королева Веселості ("оскільки не могла вона задумуватися, то махнула рукою й засміялася […]. У нас не можна просто ходити – танцювати треба. І суму на серці в нас не можна мати [164, с. 148]).

Образи трьох королев у казці постають сфальсифікованими субститутами матері: "коли нема в тебе мами, придумай її" [164, с. 123]. Для цих цариць прихищена сирота – наймичка. У їхніх обличчях дівчинка добачає "щось безнадійно чуже". Адже Королева Печалі, володіючи чотирма скринями, в яких сидять Смуток, Печаль, Горе та Біда, не вміє втішити сиротину. Королева Багатства, хоч і вбирає приймачку в золототкані парчі та важкі золоті туфельки, є насправді вмістилищем жуків-цифр: "з її посинених вуст почали виповзати, як чорні жуки, цифри. Так, були вони, ті жуки-цифри, чорні, як ніч, і повзали вони по столу, по руках королеви, по підлозі, по стінах і по стелі" [164, с. 132]. Тож і Королева Багатсва примножує загальну нудьгу: "врядигоди позіхали ті Нудьги, розводячи щелепи, і від того в хаті починало пахнути пусткою і цвіллю" [164, с. 133]. А етос Королеви Веселості виявляється перелицьованим світом Королеви Печалі: "більшість цих веселих облич вкрито потом і, хоч усі вони сміються й веселяться, не в одного розширені й наче перелякані очі. […] коли хтось із танцюристів притомлювався і коли в когось із них зникала з обличчя усмішка, тоді земля починала похитуватися, а за хвилю розверзалася під тим утомленим, чути було короткий розпачливий крик – земля навіки ковтала нещасного" [164, с. 141].

Дослідивши образ колонізатора в казках Вал. Шевчука, можемо ствердити, що в архетипному мисленні письменника поневолювач зображений передовсім як поневолений – екзистенційний паралітик. Колонізатор у нестерпній буттєвій агонії вдаряє власним паралічем тих, хто боїться його, зміцнюючи таким чином структури

колоніального домінування. Колонізатор зі збірки “Панна квітів” Вал. Шевчука поневолений страхом перед власною слабкістю. Тому поневолювач замасковується “під Іншого”, не приймаючи інших, які не відповідають його паралітичному існуванню. Поневолювач нав’язується тим, хто зі страху втратив буттєву обачність. Власне, страх поневоленого зумовлює всю моторошність топосу колонізатора Як наслідок, паралітик у Шевчукових казках завжди самотній, хоч і має служок-маріонеток. Знаменно, що з плином казкової оповіді колонізатор утверджується у власній “камінній філософії щастя”, залишаючись нещасним. Поневолювач у казках Вал. Шевчука де факто є буттєвою пусткою – простором без сутності та буття. Відтак кінець колонізатора в усіх казках однотипний: ворон стає чорною цяткою, Котило – жабою, а тиран-Крінос кам’яніє. Цікаво, що в романні-есе “Мисленне древо” Вал. Шевчука сказано про те, що камінь в українському фольклорі є символ горя: “у камінь перетворюються ті, хто зраджує” [166, с. 86].

Отже, атрибутами нетранзитного в Шевчукових казках є образи задушеної архетипної туги (деформації потреби любові), страху себе-переступу, заперечення дійсності архетипного Іншого (“коли нема в тебе мами, придумай її”). Колонізатора-паралітика зображено як агресивну жертву, яка агонійно потребує поневоленого, щоби з власної буттєвої пустки (лакуни) сфальсифікувати особисту історію. Але казкові оповіді виявляють, що колонізатори – абсолютні лакуни (нулі): жодної туги, жодного переходу, жодного іншого. У цій збірці паралітик замасковується під Іншого, нав’язуючи себе поневоленим. З цього приводу образ колонізатора-жінки в казках знаменує субститут архетипної матері, констатуючи, що поневолювач не завжди мусить бути зовнішнім, страшним чи потворним. Поневолювач загрожує транзитним тим, що відмовляє їх від пошуку мами, радить натомість себе як рідного.

3.2.3. Топос архетипної транзитності в збірці “Панна квітів” Вал. Шевчука

Цікавим видається спостереження К. Ранера про те, що у творчому світі архетипного діяння, повного неповторного миру, можна відчитати царську й водночас дитячу гру: царську, тому що вона осмислена, а дитячу, тому що вона відбувається без будь-якого тиску ззовні – зі свободи любові. Саме в діалектичній апорії “цар і дитя” таїться метафізична сутність творіння [203, с. 243]. Таке ексцентричне твердження

розкриває особливу перспективу для рецепції казкового топосу по-той-біччя. Адже цей топос в архетипному мисленні казок Вал. Шевчука зображає нумінозну зустріч Іншого (зазвичай це – Цариця-Матір) та того, хто палає тугою, не маючи страху (суперлімінального як сонячного сина-доньки).

Важливо наголосити, що здебільшого в збірці “Панна квітів” Вал. Шевчука архетипна туга зображена за допомогою образів містичних птахів. Зокрема в тексті “Бігунець і Котило” це образ Золотого Птаха Рітозії, яка повідомляє дитину, що Сонце почуло бажання. Саме туга приводить Бігунця до Сонячного Царства: “твоє бажання привело тебе сюди. […] Я летіла за тобою і стежила, щоб ти не зірвався” [164, с. 75]. Також у казці “Дівчинка, котра шукала маму” момент особливого душевного болю сироти постає в оповіді запорукою архетипної трансгресії: “крізь ці сльозинки вже вкотре побачила вона срібну стежку перед собою і зупинилася заворожено, бо світ покрився барвистими колами, в яких найбільше було червоного, і назустріч дівчинці вже вкотре пішла висока й гарна жінка, від усмішки якої заграло ніжною музикою розіпнуте довкола сонячне проміння. Упала дівчинка на коліна і простягла руки до високої й гарної” [164, с. 143]. З цього приводу образ великого білого Лебедя в казці нумінозно співдіє з дитиною: махає біля дівчинки білими крильми, обіймаючи її довкола білим простором, і несе високо до бажаної Хмари. По-той-бічний Лебедь виростає “тремтливим й сяйним” простором, яке повертає до життя квітку та ляльку Галю, а дівчинці дарує неповторний досвід зустрічі з Іншим.

Казкове по-той-біччя Вал. Шевчук творить за допомогою “апокаліптичної” (в розумінні Н. Фрая) образності, яка полягає передовсім у презентації категорій реальності як форм людського бажання (туги). Звідси й образ Троїчного світу рослин як джерела “воскресіння” сірого міста (казка “Місто без квітів”), образ Небесного Царства Матері як світ первовічного порядку безкорисливої та безумовної любові (казка “Дівчинка, котра шукала маму”), образ Блакитного Палацу, в якому воскресає краса Сестер-Правительок (казка “Чотири сестри”) тощо. Послуговуємося дієсловом “воскресати” в розумінні Н. Фрая: воскресіння як вертикальний перехід (трансгресія) зі світу смерті у світ життя; “стрибок поза межі часу” [135, с. 151]. У цьому контексті Н. Фрай наголошує на кореляції *воскресіння – сон*, яка полягає в помежів’ї двох світів.

Знаменно, що значна частина дослідників художнього мислення акцентує на кореляції *сновидна творчість – поетична уява*. Зокрема І. Франко стверджував, що кожна людина уві сні до певної міри поет: “студіюючи психологію сонних візій та галюцинацій, ми будемо мати важні причинки до пізнання поетичної фантазії і поетичної творчості” [137, с. 71; 26]. Н. Фрай цікаво окреслив вагомість онейричних (від гр. – мрія, сон) механізмів: “титанічне лібідо пробуджується тоді, коли сонце спить, а світло дня – часто темінь бажань” [134, с. 167]. В поетичній “онейрії” Н. Зборовська вбачає вивільнення несвідомих передчуттів та бажань людини, яке становить “інтерпретацію власної невротичної ситуації” [55, с.105]. Ю. Лотман переконаний, що сон – це “семіотичне дзеркало”, в якому кожний вбачає власну мову. Тож це ідеальне себе-розповідання (“ich-Erzahlung”) постає “батьком семіотичних процесів” [87, с.125, 126]. А для К.-Ґ. Юнга сон є особливо доступним приватно-універсальним джерелом дослідження архетипності [181, с. 143].

Важливо, що однією з найяскравіших модифікацій архетипної транзитності в збірці “Панна квітів” Вал. Шевчука є образ сну. У романі “Зачинені двері нашого “я”: історія зі сну” письменник називає сон кривим дзеркалом живої дійсності. Вал. Шевчук формує казковий образ Сну як художню деталь-символ чи як другорядний персонаж, відзначаючи його нумінозною тональністю зображення. Відтак образ сну в авторських казках постає художнім простором проявлення нумінозного (по-той-бічного), який необхідний транзитним для їхнього становлення. Адже герой, якого торкнувся Сон, здебільшого росте або “воскресає”. Сон у казках Вал. Шевчука постає межею, якою рухаються персонажі в по-той-біччя. Також Сон рухається через межі персонажів, проходячи крізь груди героя, які як алюзія серця репрезентують поріг сфери Духа: “щось солодке-солодке входить у груди, аж хочеться звестися навшпиньки, витягти вгору руки і, позіхаючи, рости й рости, скільки можна за один вечір” (казка “Золотий стіл”) [164, с. 5]. Образ сну в збірці “Панна квітів” Вал. Шевчука виступає речником по-той-біччя, виявляючи дітям довколишню регресію та можливість трансгресії.

Мотив онейричного воскресіння легко простежити в казках “Місто без квітів” і “Панна квітів” Вал. Шевчука. У першій казці дівчатка прямують від і до рідного краю

– міста, позначеного маркером сірості як атрибутом знебарвлення. Після кольорової візії транзитні вже не можуть залишатися такими, як були, і в тому, що є. Сон ініціює їхній вихід, контрастно відкриваючи дійсність міста. Завважмо, що художній прийом контрасту, на думку І. Франка, є “одним з наймогутніших способів поетичного мислення” [136, с. 67]. Кольоровий сон виявляє, що місто дівчаток є сірим і має межі. Остання міська вулиця закінчується стіною, яка затуляє незнаний нікому світ. Саме туди вирушають героїні, щоб здобувти насіння рослин і засіяти рідне місто.У казці “Панна квітів” Вал. Шевчука Сон, здійснюючи функцію посланця, звіщає дівчинці-сиротині страшну таємницю сумних тюльпанів, яка зворохоблює транзитну: “думала, думала, а очі її блимотіли в ранковому світлі так прегарно, що, коли б побачили її в цю хвилю Димко та Вуж, стали б вони дівчинці довічними друзями” [164, с. 100]. Сиротина, наснажена сновидою вісткою, трансформується в могутню Панну квітів: “вона й не відчула свого дивного перетворення. Здалося тільки, що виросла й набралася сили, якої не знала раніше. Все в ній співало й нуртувало, а невпевненість і безпорадність, що їх відчувала досі, зовсім пропали. Очі її стали ще більші і гарніші і почала вона ними незвичайно бачити світ. Прозирала не тільки те, що твориться в повітрі і на землі, але й під землею: бачила коріння, що п'є земні соки, і земних істот, що здивовано поспинялися і повернулися до неї” [164, с.112]. Дівчина заступається за жовте сумне поле: “тисячі тисяч ротів виплюнули раптом проросли з рота жовті тюльпани, і ті злетіли вгору, наче водограй. Тисячі тисяч рук прорвали нарешті землю, і дощ полив по їхніх почорнілих тілах. І здавалося від того, що всі вони плачуть чорними слізьми, і це був найрадісніший плач, що його колись чула Зеленоочка. Адже знову вони стали людьми, знову могли рухатися і радіти сонцю. Можливо, через те підвели вони руки вгору, назустріч дощу, і той мив їх і мив — відтак затанцювали всі разом, викидуючи щасливо руками й ногами, і зі щасливим сміхом та плачем жадібно пили і дощ, і сонце, що щедро на них лилися” [164, с. 116].

Знаменно, що міць, якою володіє суперлімінальна, не належить їй: “Хмари, хмари! […] Дайте мені трохи своєї сили і свого розуму!”, “Хмари! Хмари! […] Злийте на це поле свою воду. Лийте воду, а ти, сонце, печи! Збудіть цих людей, і хай ті, хто не хоче тут залишатися, хай усі ті встануть!” [164, с. 111, 115]. Опісля здійснення

довіреної функції сиротина одразу повертається до вихідного стану, дозволяючи мурахам себе кусати:

“ – То як ти гадаєш, Муньку, – сказав перший мурах, – вона таки фея?

– Думаю, що ні, – сказав другий мурах, – І знаєш, Вуньку, чому?

– Скажеш, – мовив Вунько.

– Тому що надто убога на ній сукенка. Бачиш, травою зашита...

– А коли так Муньку, – мовив Вунько, – то, може, її і вкусити можна?

– Давай спробуємо, – відповів Мунько, – Сьогодні нам зовсім нічим хвалитися...

Зеленоочка наставила їм пальця, і вони вкусили його, гадаючи, що завдали смертельного болю” [164, с.119].

Важливим також є те, що Вал. Шевчук зображає більшість онейричних персонажів як речників по-той-біччя за допомогою антропоморфізму. У текстах зустрічаємо образ Солодкого Дядечка, що приходить потішити засмучених дітей (казка “Золотий стіл”), образ Місячного Хлопчика, який учащає до тих, що вдають із себе сплячих, і смутить їх, викриваючи денний фальш вдаваної радості: “він пройшов крізь її груди і вступив у серце. Згорнувся там клубочком і почав висвистувати найсмутнішу із смутних мелодію” (“Дівчинка, котра шукала маму”) [164, с. 132]. Сон також має довгі й тонкі ноги та руки-крила як посланець по-той-бічної дійсності. Завдяки онейричним образам у казках самобутньо зображено двобічність архетипної транзитності: Сон, що рухається персонажем, і герой, що рухається сном. Відтак казці “Чотири сестри” Вал. Шевчука Сон видається непомітним і скромним господарем Блакитного палацу, в якому воскресає краса Сестер-Правительок. Сон виступає речником нумінозної статики: витає білими сувоями над Сестрами, затуляє їм вуста й загортає Правительок у “прозорі полотниська”, щоб забрати до свого світу й повернути їх готовими до автентичної динаміки на царському троні.

Знаково, що образи Сестер автор формує в контексті архетипного благовісту (в розумінні Н. Фрая). Ці образи складають враження суцільного великого дзеркала, яке наближається до поневоленої Білокосої. Сестри вербально відображають Зиму, щоб запевнити її у потребі й можливості відновлення. Діалогічну активність визволитильок у “боротьбі за сестрине обличчя” можна окреслити трьома векторами. Через образ

Зеленокосої в тексті проявлено почварну трансформацію Білокосої (Зеленокоса повідомляє про розбите люстерко Білокосої). Через образ Синьокосої акцент в оповіді зміщено на тому, хто звів Зиму (Синьокоса повідомляє поневолену про потребу відновлення та виношує таємницю повернення Білокосої – “любити її, щоб вона змогла на себе подивитися” [164, с. 58]). Через образ Золотокосої, яка прийняла належно сестринські повідомлення, зображено звитягу над колонізатором. Важливо, що Золотокоса не покладається ні на виснажених сестер, які потребують відновлюються в Блакитному Палаці, ні на себе, щойно відновлену. Адже за законами автентичного ладу в казці звіряння лише на себе призводить до Старості. З цього приводу визвольний образ Золотокосої автор витворює комплексно, через опис її по-той-бічного війська: Золоті Хлопці-Дударі та безстрашний Жучок-Черв’ячок, який “павутину виплітає в Бабине літо”, тож має найближчий доступ до поневоленої. Жучок-Черв’ячок провисає біля вуха Зими, нашіптуючи її серцю “слово оживлення”. І в співпраці з ним Золотокоса звіщає, виношений Сестрами-люстерками, ключ архетипного благовісту: “люблю сестру. […] Вона приходить мене змінити, коли я втому відчуваю. […] Не дає мені постаріти” [164, с. 70]. У кінці казки старенька Зима, болюче впізнавши себе в дзеркалі Осені, ступає на стежку до Блакитного Палацу просити прощення. Казка завершується піснею Весни, яка вийшла назустріч Сестрі, розсипаючи насіння квітів, що одразу проростало, пробиваючи сніг: “від того й виникала чарівна музика” [164, с. 71].

Отже, образ Сну в казках Вал. Шевчука, експлікуючи внутрішні переживання героя, знаменує безсилля героїв (але не безпомічність) – їхню потребу архетипного Іншого. Це пояснює те, що в досліджуваних текстах прихід Сну передбачений нумінозним хронотопом, який поєднує час прийняття архетипної пасивності з місцем безпеки-затишку, який реалізується в образах рідної кімнати (“Золотий стіл”, “Місто без квітів”), Блакитного Палацу (“Чотири сестри”), власної печерки (“Бігунець і Котило”). Тільки така пасивність транзитного є ініціацією архетипної активності. У казці “Бігунець і Котило” Вал. Шевчук вдається до онейрії в зображенні Бігунця напередодні двобою з Котилом. Сон наче медитаційно завойовує Бігунця: “і поки дійшов він до свого ложа, заснули його *ноги*, коли ж ліг, заснули й *руки*. Він дихнув

якнайглибше, і заснули його *груди*, зирнув у просвіт з печерки туди, де тремтіли зорі, і заснула його *голова*” (курсив мій – К. В.) [164, с. 95]. Говоримо про медитаційне завоювання героя, зважаючи на етимологію цього слова. Адже з латинської “meditor” знаменує роздумування, споглядання як звернення погляду від себе на Іншого. Бачимо, що в цій казці “Бігунець і Котило” Вал. Шевчука Сон рухається суперлімінальними від ніг до голови. Символічно, що переживають першими архетипну статику Бігунцеві ноги – атрибут винятковості та переваги транзитного, адже “його маленькі п'яточки миготіли швидше від спалахів на воді у вітряний сонячний день, а тільце його аж невидиме ставало. Отож, той, хто спостеріг його біг, міг тільки й побачити, що оті дивні, лискучі спалахи” [164, с. 95]. У спостереженій “послідовності засинання” вбачаємо алюзію на відмову транзитного від егоцентризму та культивування власної унікальності та сили.

Нумінозний хронотоп у казках Вал. Шевчука презентує суперлімінального як втаємниченого спостерігача чуда. Адже транзитний, досвідчивши нумінозну зустріч, стає носієм архетипного Іншого – посланцем у/з по-той-біччя. Тому в оповідях зазвичай все вершиться за законами автентичного ладу. У цьому контексті цікаво спостерегти, що щасливі розв’язки казок Вал. Шевчука полягають у зображенні повсюдного Сну, який доповнює, продовжує та звершує благовіст знесилених дітей. Відтак у казці “Місто без квітів” Вал. Шевчука знесилених доньок беруть на руки матері, витріпують їхні сукенки, в кишенях яких було здобуте насіння, його підбирає та розсіває містом Вітер: “була то ніч величезного сну – не залишилось у місті жодної людини, котра б не спала. […] Заснула й королева, яку перед тим тиждень мучило неспання. І приснилося їй, що вдягає барвисту сукню, а прислужники несуть їй величезні букети. […] Була впевнена в тому, що прислужники задовольнять її забаганку, і востаннє всміхнулася лихою усмішкою: хоч про добре вона снила, недобрі мала думки. Заснув також і Вітер, який розсіяв насіння трави й дерев. […] Отак усі позасинали, через це ніхто й не бачив, що вдіялося тієї ночі у місті” (“Місто без квітів”) [164, с. 86].

Важливо також не оминути увагою троїчного образу по-той-біччя в казці “Місто без квітів” Вал. Шевчука, якого формують образи сестер: Матір трави (зелена бабуся:

“мала вона зелені коси, зелені очі, зелену одежу й тіло. Дивилася ж на дівчаток лагідно й тепло” [164, с. 37]), Мати дерев (Деревничка-Лісовичка: “стояла перед ними така висока жінка, що вони зовсім мацюпими поробилися, а її зелені очі були як озерця. Але жінка всміхалася до них привітно” [164, с. 40]), Матір квітів (“вони побачили зелене хвильне море, а там, де воно кінчалося, уздріли й замок, який палахкотів і мінився барвами. На його стінах вигравали всі кольори й відтінки. Із замку вийшла в пишній сукні королева із короною на голові — квіткою тюльпану. Вся ж земля довкола палацу палахкотіла цвітом, і дівчатка скрикнули зачудовано, бо кожній здалося, що та королева дуже подібна обличчям до її мами” [164, с. 47]). Образи нумінозних Матерів, позначені зеленим кольором (знаком життя), витворюють у тексті обличчя архетипного Іншого. Знаменно, що топос по-той-біччя в казці “Місто без квітів” Вал. Шевчука пронизаний винятковою пісенною тональністю: у домах зелених сестер грають на скрипках поважні цвіркуни, заплющивши очі від натхнення; співають дівчатка (“їхні голоски дзвеніли аж під стелею і були такі чисті й срібні” [164, с. 39]). Зелені Матері по-дитинному плескають в долоні, милуючись дітьми. Також топос по-той-біччя в казці постає локусом нескінченного життя, яке не знає навіть натяків смерті: “палац був дерев'яний, але не з мертвих стовбурів складений – просто зійшлося тут докупи сто сосон і сто дубів. Кронами вони затулили небо, а ще поселилося на кожному дереві по сто пташок” [164, с. 41]. Діти, наснажені дивовижною піснею життя, яка іманентно ллється з їхніх сердець, сміливо ступають назустріч жахливому воїнству, тихенько співаючи – “ведмеді й вовки здивовано зупинилися. Роззирнулися зніяковіло, бо ніколи-ніколи не чули, щоб хтось так гарно співав […]. Відтак напав на те жахливе воїнство сон – не сон, а якийсь правець, і вони закам'яніли на місці. […] Вовки й ведмеді залишилися стояти під височезною сірою стіною і тільки здивовано водили очима. Вуста їхні при цьому шепотіли чудні слова, з яких складалася пісня дівчаток, ніби й вони збиралися заспівати” [164, с. 46].

Важливо наголосити, що також у казках “Бігунець і Котило” та “Дівчинка, котра шукала маму” Вал. Шевчук презентує топос по-той-біччя, вдаючись до жіночих образів, зокрема, до образу трансцендентної матері як особливо близької, турботливої та всемогутньої. У тексті “Бігунець і Котило” Вал. Шевчука Сонячна матір ходить біля

Землі віддалік, бо інакше від її потужного сяйва все би згоріло: “йде по голубій дорозі осяйна Золота Жінка. Вона так світилася й палахкотіла, що Бігунець був змушений примружитися і прикласти руку до лоба, як козирок, щоб можна було дивитися. Відтак схопився на ноги і зірвав з голови шапку-бирку” [164, с. 76]. Саме ця Жінка дає Бігунцеві цілющу воду, яка повертає поневолену Берізку до автентичного життя: “в ім'я Сонця, сином якого я ледве не назвався, – дзвінко сказав Бігунець, – я вертаю тобі, Берізко, колишню подобу!” [164, с. 83]. Також Золота Жінка звіщає Бігунцеві слово звільнення, символом якого в тексті постає вогненний меч.

У казці ж “Дівчинка, котра шукала маму” Вал. Шевчука Небесна Матір є володаркою осяйного небесного краю – Хмари. На цій Хмарі є цілющі криниці, срібний палац і лискуча стежка, якою поспішає назустріч сиротині висока та гарна цариця: “була в неї така *чарівна усмішка, що дівчинка заплакала від щастя,* бо цього разу вона напевне знала, хоч і спала, що не помилилася, адже йде їй назустріч таки ***та,*** *котру вона так довго й безнадійно шукала і кращої й добрішої за яку нема й не буде в усьому великому й широкому світі*” (курсив мій – К. В.) [164, с. 161]. Дитина беззаперечно впізнає та приймає Небесну Матір, яка дарує дівчинці архетипну певність не сходити зі стежки: “знаю, що, прокинувшись, я знову виглядатиму стежку до тебе і знову буду тебе шукати, але трохи ще біля мене побудь. Знаю, нелегко тебе в цьому світі знайти, тож дай я на тебе трохи подивлюся, дай надивлюся, мамо,— не зникай!..” [164 с.168]. Таке звернення знаменує завершення збірки “Панна квітів” Вал. Шевчука, надихаючи читача шукати архетипного Іншого, який продовжує життя: “а стежка вела її все далі, адже бувають у цьому світі такі стежки, яким немає кінця, зате не піти по них також годі” [164, с.163].

Бачимо, що в проаналізованих казках Вал. Шевчука топос по-той-біччя є самобутньою художньою репрезентацією архетипної транзитності. Цей топос в архетипному мисленні письменника завжди особовий – його очолює винятково владний й водночас близький Інший, до роду якого насправді належить суперліміналотні. Звідси й повернення автентичного ладу в казках можливе лише за умови зустрічі зі забутим чи “захованим” Іншим: “він поза всякою думкою й a fortiori поза словами” [135, с. 41]. Тільки така зустріч дозволяє суперлімінальному

1) усвідомити свою автентичну належність, 2) відновити архетипну гідність, 3) тривати в нумінозній компетенції. Адже архетипна туга казкових суперлімінальних корениться в потребі дешифрувати слід архетипного Іншого як винятково щасливого. Цьому Іншому хочеться належати, бо він опікується навіть найслабшими як рідним. Саме туга в казках Вал. Шевчука дозволяє героям подолати страх, який заперечує трансгресію, пропонуючи перелицьовану альтернативу – параліч. Діти, долаючи страхітливих звірів (сторожів межі), усвідомлюють власну архетипну гідність. Належачи по-той-біччю, вони не можуть погоджуватися на безособовий етос буття, відтак сміливо відкриваються на архетипну Подію. У такому контексті зустріч з архетипним Іншим надає суперлімінальним певність, що іменем Небесної Особи, вони можуть звіщати по-той-біччя, перебуваючи в особливо тайній зустрічі, якій немає кінця [див. 17, с.187 – 194].

Отже, топос супертранзитного в казках Вал. Шевчука полягає в триєдиному образі Туга-Межа-Інший, який реалізується образі близької та одвічної матері. Вона, і небесна, і сонячна, і золота, постає воплоченням архетипної туги як любовного “сяйва-палахкотіння”: вона неодмінно любить, тому діти не можуть її не любити. Вона долає межі, торкається сердець, виявляючи регресію звичного порядку та можливість архетипної трансгресії – виходу з безладу в материнські обійми. У збірці “Панна квітів” образ матері постає промовистою антропоморфізацією метафори *дерево пам'яті*, властивої постколоніальному дискурсу Вал. Шевчук. Казкова архетипна Інша сповіщає сиротам їхню забуту “списану славу”: вони – спадкоємці Небес, де нема біса (нуди). Відтак близька присутність Небесної Матері постає запорукою безстрашності транзитних. У моменті архетипної пасивності (віч-на-віч на руках у Матері) діти починають вірити в перемогу – добачають ціль і стратегію архетипної активності, неодмінно залишаючись втаємниченими спостерігачами чуда.

ВИСНОВКИ

Завдяки рецептивному баченню письменника крізь призму свідомості героїв і глибинного занурення в душено-духовний простір людини мала проза та казки Валерія Шевчука стали вдячним матеріалом для дослідження архетипності художнього мислення в контексті “зміни світів” (за Н. Фраєм). Зважаючи на існування взаємосуперечливих підходів до розуміння архетипності художного мислення, у дисертації запропоновано власну інтерпретаційну модель, яка враховує різні аспекти трактування архетипу завдяки інтеграційному елементові, виявленому в результаті аналізу численних концепцій архетипності. Адже в богословських працях архетип означено як образ Бога в людині, в психоаналітичних – як взірець людської цілісності, в ритуально-міфологічних – як універсальну модель становлення людини. Але всі дослідники архетипності в різних наукових дискурсах неодмінно постулюють феномен трансгресії людини за архетипом. З цієї позиції богословський аспект архетипності акцентує на образі Ісуса Христа, який постає дорогою любові до Отця та межею між смертю – життям, грішним – святим. Психоаналітичний аспект наголошує на процесі індивідуації, яка полягає в переході людини від власного “Я” (свідомого ядра індивіда) до внутрішніх незнаних і затінених глибин. За К.-Г. Юнгом, індивідуація, позначена маркером хресної ходи, є осердям автентичного себе-розповідання. Ритуально-міфологічний аспект описує трансгресію людини за архетипом, оперуючи образами ініціації, яка “уприсутнює початок” (автентичність). Цей феномен в архетипному аналізі малої прози Вал. Шевчука називаємо “*архетипним ходом*”.

У контексті проблематики архетипності вивчено звичайно й літературознавчий дискурс. Виявлено, що літературознавці здебільшого вбачають в архетипові ядро художньої потенції, яке генерує метасюжети як напрями мисленнєвих пошуків людини. Щоправда, деякі вчені настільки спрощують архетипний аналіз творів, що

надають архетипним образам статусу самого архетипу, вдаючись до психоаналітичної, ритуалістської, езотеричної та інших редукцій. Тобто зводять зміст і витоки літературних образів і сюжетів до кореляції свідоме – несвідоме, до обряду (смерть-відновлення) чи до закономірності стихій. Щодо внеску української гуманітаристики в архетипну проблематику, то важливо зазначити, що в цьому контексті вітчизняні вчені наголошують на рубежі духовного та фізичного світів, спостерігаючи "неперервну рухомість найтайніших струн душі". Знаменно, що деякі постулати Г. Сковороди, О. Потебні та І. Франка хронологічно випереджають теорію К.-Г. Юнга й архетипну критику Н. Фрая. Концепції архетипності сучасних українських учених здебільшого акцентують на менталітетному аспекті реалізації архетипу. Важливо, що дослідники погоджуються з тим, що немає жодного механічного способу, який здатний розкрити емпірично недосяжний архетип. Цим і зумовлена метафорична мова архетипного аналізу, яка зосереджена на описі закономірностей розгортання архетипної полісемії в конкретних образах, що постає можливістю людини побачити себе в стосунку до архетипного.

Щоби структурувати розгалужену термінологічну систему архетипного аналізу художніх текстів, у дисертації подано лаконічні визначення магістральних понять:

- *Архетип* – це емпірично недосяжний, генетично одержаний потенціал людини сягати одвічних смислів; онтологічне ядро художньої образності та запорука нумінозної діалогічності;
- *Архетипний образ* – конкретна художня реалізація архетипу; мінімальний репрезентант архетипності;
- *Архетипність* – багатогранна та гетерогенна реалізація архетипу, яка розгортається універсальним метатекстуальним контекстом, охоплюючи повноту мистецьких модусів антропологічного досвіду.

Метатеорія архетипу полягає в аналітичній *моделі архетипності*, яка ґрунтується на спостереженій у науковому дискурсі кореляції *архетип – транзитність*. Тому стрижнем запропонованої теорії є *поняття архетипний хід*, який споріднює магістральні постулати тенденційних концепцій архетипу. Семантичний обшир

цього поняття описують *архетипні фрейми* – визначальні концепти актуалізації антропологічного досвіду. Завдяки аналізу концепцій архетипності виявлено й описано архетипні фрейми за допомогою кореляції *туга – межа – Інший*. Ці фрейми послідовні, несуперечливі та визначальні. Вони, словами Вал. Шевчука, як "життєві пружини", не мають відповідних означників у мові, однак їх "добре впізнає той, хто переживає щось подібне".

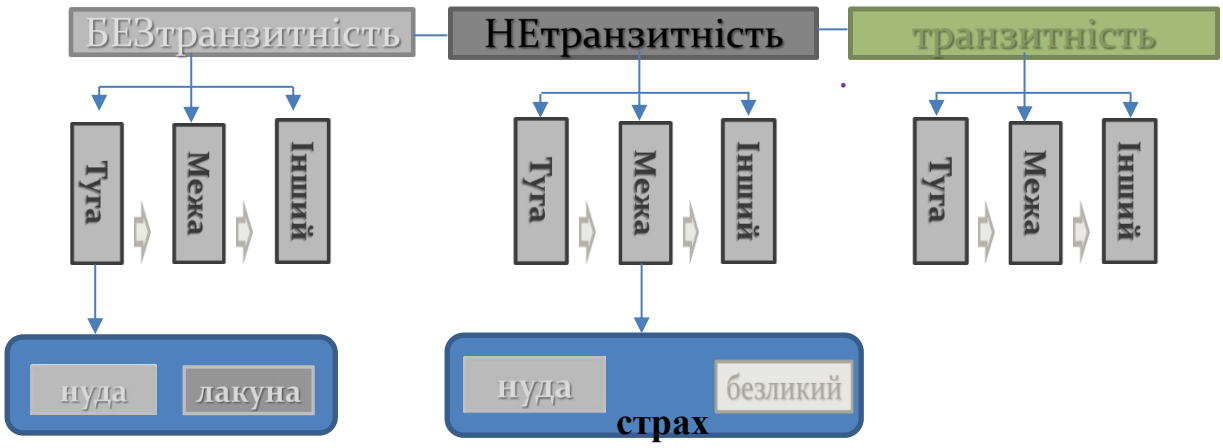
Богословський дискурс у цьому контексті постулює феномен архетипної туги за Богом як автентичним Іншим, яка долає межі відчуження-роздвоєння, передбачаючи метаною. У психоаналітичному дискурсі архетипна туга знаменує людське прагнення цілісності, межа – прийняття неприйнятного (освітлення затемненого), а Інший – того, хто відображає людську автентичність. У ритуально-міфологічному дискурсі сказано про архетипну тугу за втраченим буттям, без якого людство губить себе; про архетипну межу як смерть заради життя, вихід зі звичного назустріч архетипному Іншому – тому, в кому можливе "друге народження". Архетипна критика в літературознавстві також підтверджує виведену кореляцію архетипних фреймів: архетипна туга передбачає образність людського бажання (потреби благовісту), архетипна межа – "суцільну метафору пробудження" як метаною (стрибок з рівня часу-простору на рівень вічності – "дійсної присутності" в "дійсній теперішності"), архетипний Інший – бажаний адресант і адресат риторики благовісту (прихильності, зближення), в якій кожна особа – "вінець усієї громади".

Кореляція архетипних фреймів туга – межа – Інший стала визначальним орієнтиром для виокремлення *архетипних топосів* (магістральних комбінацій архетипних образів і мотивів) у новелах, оповіданнях і казках Вал. Шевчука. Адже архетипний хід – "руху душі", словами письменника, – в Шевчуковій прозі розгортається простором артикуляції людського прагнення повернути автентичність у присутності Іншого, долаючи відстані між дійсним і бажаним, буднем і святом. В оповіданнях і новелах Вал. Шевчука завдяки жанровій специфіці асоціативної експансії архетипні топоси презентують широчезну панораму образів "руху душі" за "дружньою рукою". Розмаїті трансформації архетипної туги в коротких наративах Вал. Шевчука можна лаконічно вкласти в промовисту предикативність світовідчуття

протагоністів: *нехіть (недотуга) – похіть (нетуга) – хіть (туга).* Тож аналітична модель реконструкції архетипності художнього мислення полягає в дослідженні *архетипних топосів* – комбінацій архетипних образів, які презентують варіативність кореляції архетипних фреймів. Звідси три типи архетипного ходу:

- *транзитність* як реалізація архетипних туги, межі, Іншого
- *безтранзитність* як деформація архетипних туги (в нуду) та межі (в лакуну), що зумовлює регресивну модель архетипності "*нуда – лакуна*"
- *нетранзитність* як деформація архетипних туги (в нуду-млость) й Іншого (безликого-ніякого): регресивна модель "*нуда – безликий*".

Модель топосів архетипного мислення в малій прозі Вал. Шевчука можна зобразити схематично:



За цією топосною кореляцією (безтранзитність – нетранзитність – транзитність) у художньому мисленні Вал. Шевчука закріплена відповідна семіотична колористика. Безтранзитний топос, який художньо репрезентує імітацію архетипного ходу (нестачу архетипного ходу), позначений у творах ахроматичною барвою (здебільшого сірою). У нетранзитному топосі, який полягає в запереченні архетипного ходу, переважає чорний колір. А транзитний топос, який знаменує реалізацію троїчної кореляції архетипних фреймів (туга, межа, Інший) як здійснення архетипного ходу, в малій прозі Вал. Шевчука, як правило, зелений.

Ці архетипні топоси, будучи стрижневими сув'язями архетипних образів, дозволили простежити видозміни архетипності малої прози Вал. Шевчука в контексті "зміни світів" (за Н. Фраєм) – з перспективи колоніального та постколоніального

дискурсів. Протагоністи творів Вал. Шевчука наснажені особливою предикативністю, яку влучно означити як “походячість” (за В. Шевчуком). Ця предикативність дозволяє оповідачеві стати очевидцем зникнення одного світу й народження іншого. Виявлено, що в необароковій прозі Вал. Шевчука художній маркер топосів архетипної транзитності модифікує: “походячий” протагоніст стає “бездахим” – тим, який перестає шукати дім, як це було в неореалістичних творах Вал. Шевчука. Дім бездахого – це небо як часопростір архетипного Іншого. Тому бездахий прагне стати домом для Іншого. Це спостереження спонукало вивести дві кореляції архетипних топосів у Шевчукових творах:

№ 1. Для колоніального дискурсу Вал. Шевчука

№ 2. Для постколоніального дискурсу Вал. Шевчука

Здебільшого інертні (безтранзитні та нетранзитні) протагоністи у творах Вал. Шевчука нездатні на себе-розповідання – про них говорить оповідач, часто тавруючи їх химерними прізвищами як алюзіями на буттєву регресію (Каліцький, Пісоцький, Шпанюк тощо). Така оповідна манера сигналізує про неперехідну суб’єктивність людини, її загублену індивідуальність.

Виявлено, що *топоси безтранзитності (недопоходячого / бездихого)* в архетипному мисленні прозаїка репрезентують історію того, кому забракло життя. Історію “поганого подорожнього”, який звертає з архетипного шляху, бо не має снаги (туги-тяги) йти далі. Безтранзитного знекровила нуда (як відчуття тотальної “нічогості”) та обірвала лакуна (симулякр переходу, який у творах Вал. Шевчука зображений як безладний і відчайдушний ривок). В архетипному мисленні прозаїка запорукою деформації архетипної туги в нуду є художня деталь “лихослова” – слова-прокляття, так званого фатумвісту як антитези благовісту (діалогу з архепним Іншим).

Тому архетипний хід безтранзитного в колоніальному дискурсі Вал. Шевчука є втечею від *“нічогості” в кудись*, що розгортається в образах буттєвого тупцювання недопоходячого. Тоді як у постколоніальному дискурсі безтранзитний втікає від *“нічогості” в щось*, про що свідчать образи розкладання бездихого в череві апокаліптичного звіра. Образ нуди в колоніальному дискурсі прозаїка сигналізує про невільне “недорозуміння” архетипної туги безтранзитного, зумовлене тоталітарною інсинуацією (лихословом). Ця фатальна необачність звужує межі буттєвого часопростору, зумовлюючи “нічогість” – задушливу порожнечу (лакуну). У постколоніальних наративах Вал. Шевчука нуду зображено як вибір безтранзитного – його захисний механізм, що перешкоджає усвідомити посилену тоталітарну інсинуацію. Оповідач у цьому топосі, нанизуючи в оповіді репліки-”цвяшки”, вправно демонструє, як антитезу благовісту (за Н. Фраєм, риторики прихильності та зближення), знекровлює-задушує протагоніста: “я народився для того, щоб бути паскудою”, “мені не може полегшати”. Цей фатумвіст, від якого у світі “стає тісно”, спричинює буттєвий напрям інертного – “від туги до печалі”. Топос бездихого в архетипному мисленні зображає часопростір безликої безособовості через боязнь “когось полюбити”, аби не боліло.

У топосі бездихого апокаліптичний звір постає антропоморфізацією архетипного образу нуда-лакуна як результат необарокового накладання архетипних фреймів регресивної моделі нуда – лакуна. За допомогою готичного хронотопу, в якому розмито межі між фіктивним і реальним світами, письменник репрезентує задушливий локус втрати буттєвого голосу. Адже в готичних обертонах топосу бездихого туга за домом, будучи бажаним екзистенційним вектором, приглушена містичним жахом. Вона стає “недотугою” – нудою, яка “задимлює та затьмарює душу”.

Топоси нетранзитності (непоходячого / бездухого) в архетипному мисленні Вал. Шевчука репрезентують історію того, хто не прийняв життя: став безісторичним і фригідним. Важливо, що історію як буттєву процесуальність в художньому мисленні письменника завжди таять образи архетипного обличчя. Рух нетранзитного – це судома самозбереження; рух проти власної волі. Архетипний хід нетранзитного в колоніальному дискурсі прозаїка є втечею *від “нічогості” в нікуди*, що зображено за

допомогою образів “зони” (лакуни), в якій застоюється життєва сила (архетипна туга). Відтак нетранзитні зображені як маріонетки страху. Роль образу страху в прозі Вал. Шевчука полягає в притьмарені лімінальної дійсності людського буття, його полярностей. Тому страх генерує відбитки архетипного Іншого в негативі. Звідси образи когось безликого, залізного, ніякого, зі шпарами й протягами. Непоходячі погоджуються на власну “ущербність”, боячись ступати по той бік межі, в якій примоститися й звикли “халтурити”. Цю регресивну предикативність демонструє художня деталь “нитки-пуповини” – знак безликості як псевдосинонімії архетипного Іншого. У постколоніальному дискурсі Вал. Шевчука цю деталь модифіковано в образі “нитки-нуди” – трупного черв’яка як знаку розкладання. У необарокових творах нетранзитний втікає від *“нічогості” в ніщо*. “Недотикальне” існування бездухого, будучи спробою знайти власну сутність поза архетипним Іншим, приречене на загибель в лоні апокаліптичного звіра.

Архетипний аналіз дозволив виявити, що в постколоніальному дискурсі Вал. Шевчука антитезою до необарокової “любовної” туги (бажання архетипного Іншого) є образ нуди як насилля над людською природою, як буття проти волі. Адже стосовно колонізатора поневолений не має права на бажання та волевиявлення, тому “його заведено якимсь ключиком, бо він їде туди, куди й не збирався їхати”. Нетранзитному в архетипному мисленні Вал. Шевчука дозволено лише тихо опускатися “у твань власного безсилля”. Звідси й промовистий образ людини-жаби, яку втягнув сірий вуж. Спостережено, що архетипні образи нуди в малій прозі Вал. Шевчука ґрунтуються на метафорах, які знаменують плазування-обволікання: біла нитка, хробаки, нитка-пуповина, змій. Відтак топос нетранзитного в архетипному мисленні Вал. Шевчука знаменує паралітичний етос: усе “нерухоміє і ніщо не пом’якшує застиглості”.

Якщо в колоніальному дискурсі Вал. Шевчука нетранзитного презентують образи відкинутої щербатої маріонетки, яка знехтувала архетипну тугу. То в постколоніальному нетранзитний – це манекен, вагітний нудою. Він лігво-оболонка апокаліптичного звіра. Нуда виходить за межі індивідуального простору бездухого: він заражає нею, стає лакуною-безликим для себе та інших, а головно – для своїх дітей.

Тому безбатченки, щоби знайти власне місце у світі, змушені шукати свого батька, який нудить світом. Вони успадковують руїну дому (храму). Тому намагаються затулити буттєву лакуну собою. Безбатченки, витіснивши біль, щоб могти іти далі, не знають куди іти, для чого та до кого. У регресивній моделі архетипної нетранзитності усунено фрейм межі, який в архетипному мисленні Вал. Шевчука позначає долання страху – необхідний буттєвий переступ для віднайдення власного архетипного ходу в контексті колективної транзитності.

Транзитні топоси (походячого / бездахого) презентують контекст “зміни світів” у семіотичному просторі метафори пригадування батьківської святині, де “кінчається темінь, а починається світло”. Ця метафора знаменує онтологічний перехід як повернення дому (походячий йде до дому Іншого в колоніальному дискурсі) та додому (бездахий йде назустріч Іншому в постколоніальних творах). Колоніальний дискурс Вал. Шевчука репрезентує архетипну транзитність у горизонтальній площині, адже образи туги визначені антропологічним часопростором: походячий тужить за домом – сув’яззю найрідніших. Тому описи батьків автор часто вкладає у вуста дорослих дітей, які виходять з дитинства, з батьківського дому в інший світ, щоб “навчитися жити”. Неореалістична проза Вал. Шевчука здебільшого презентує той знаменний момент, коли юний походячий повертається до дому, щоб домашні засвідчили-підтвердили, що юнак уже дорослий. Архетипний хід у колоніальному дискурсі Вал. Шевчука розгортається образами звільнення від проминального, піднесення “над буднями”, що можливо, за Вал. Шевчуком, лише тоді, коли транзитний долучається (“приростає”) до світу Таїни – непроминального нумінозного буття. Тоді ж як постколоніальні наративи зображають транзитного у вертикальній площині – в сходженні архетипного Іншого, для якого людський хронотоп – не перешкода. Топоси архетипно транзитного в малій прозі Вал. Шевчука репрезентують споглядальницько-статичний хід, який полягає в пізнанні найріднішого та триванні в подібності (цікаво, що в регресивних топосах переважають образи хаотично-судомного ривка).

У Шевчуковій ранній прозі архетипна статика витворена за допомогою образів “підпільної” транзитності (переступ химерних заборон) – руху проти течії, наперекір колоніальній системі. Походячий обирає позірну пасивність задля буттєвої трансгресії

в присутності Сонячного Переможця. Натомість у постколоніальному дискурсі архетипна статика полягає у внутрішній експлікації – протагоніст очікує архетипного Іншого. Бездахі не здатні прийти до Іншого, якщо він не вийде їм назустріч. Цю імплікацію зумовила специфіка образу архетипного Іншого в Шевчукових необарокових творах. Архетипний фрейм Іншого реалізується в образах Отця над отцями, Творця-Відкупителя та Духа, що обволікає любих. Постколоніальний дискурс Вал. Шевчука насичений біблійними алюзіями та мотивами. Тому архетипний хід зображений в образах містичного спогаду, який виявляє приватну історію з перспективи тривання людства. Тому архетипний Інший постає супертранзитним. Тобто у ньому накладаються архетипна туга, межа й Інший. Цей трансцендентний супертранзитний є запорукою, можливістю та ціллю архетипного ходу героїв. Тому їхній хід – це себе-переступ – споглядання архетипного Іншого, яке перетворює героїв в "ходячий" кивот. Преображений благовістом необароковий транзитний вагітніє архетипним Іншим. Тому "йде на хрест" – роздається (не розкладається!), щоб зібрати. Важливо, що на тлі сутінного (безликого) світу транзитний у необароковій прозі Вал. Шевчука зелений. Ця кольористика символізує, окрім "молодої крові" й "нового життя", ще й буттєву малість людини – її іманентну потребу причаститися до рідно-величного (того, Хто обдаровує собою). Тож архетипний хід у художньому мисленні Вал. Шевчука неодмінно передбачає деструктивний момент – втрату звиклої визначеності. Бездахий – "малий і нікчемний" для себе, тому йому легко "виступити зі себе", "вимкнутись зі світу". Відчувши себе Іншим, транзитний стає повсюдним пришляком – зеленим новаком. Тому архетипна статика бездахого, будучи станом "застиглості, коли та набирає вищих вимірів", полягає в повсякчасному вслуханні-вгляданні-вчуванні в архетипного Іншого: "дай я на тебе трохи подивлюся, дай надивлюся".

Якщо в ранніх оповідях Вал. Шевчука архетипний хід позначений прийменником "від", що сигналізує про пошук дому (від порога, від батька), то в постколоніальній прозі – транзитні йдуть "до" (до Іншого). Припускаємо, що відмінність транзитних послідовностей зумовлена тим, що в ранніх творах прозаїка дім символізує приватне становлення людини в умовах довколишньої "зони", а в пізніших – нумінозно-

спільний поступ споріднених. Звідси й необароковий образ храму як світового дому, спільної пристані, “начала начал, притулку радостей і печалей”. У цьому контексті важливо, що безтранзитний топос в архетипному мисленні необарокової прози Вал. Шевчука зображає архетипний хід очевидців повалення храмів. Їхня травма, завдана жаским минулим, обриває сьогоденні спроби відбудувати храм. А нетранзитний топос у постколоніальному дискурсі Вал. Шевчука презентує звиклих до безхрамового етосу – тих, що викинуті з історії, бо їм “допомогли викинутися”.

Архетипний аналіз магістральних топосів малої прози Вал. Шевчука в контексті “зміни світів” виявив, що постколоніальні оповіді, витворені в традиції необарокового дискурсу, пропонують архетипні образи-злитки, в яких накладаються архетипні фрейми. Відтак архетипна кореляція туга – межа – Інший у постколоніальному дискурсі Вал. Шевчука трансформується в архетипному образі супертранзитного. Також елементи регресивних моделей архетипності (нуда – лакуна; нуда – безликий) у необарокових творах накладаються. Про це свідчать архетипні антропоморфічні образи *нуда-лакуна* та *нуда-безликий*, які реалізуються в образах апокаліптичного звіра (демона печалі). Зважаючи на цю специфіку реалізації архетипу в малій прозі Вал. Шевчука, для архетипного аналізу його казок використано третю модель топосів *(дитини, паралітика, по-той-біччя)*, яка виразно демонструє архетипні образи-злитки. Відтак виявлено, що топос дитини акумулюється довкола архетипного образу суперлімінального протагоніста, який завжди на межі двох світів. Він іде від “цей-біччя” до “по-той-біччя”: від антропологічного часопростору до архетипного Іншого. І повернутися воскреслим свідком буттєвої негентропії – трансформацію храмової руїни в ясла воплоченої туги. Топос паралітика в Шевчукових казках презентує образ суперрегресивного як “паразита” (автономно не рухається) – безликої нуди, яка сама собі лакуна. Топос по-той-біччя акумулюється довкола архетипного образу супертранзитного, який уможливлює буттєву негентропію. Супертранзитний у казках діє через своїх улюблених і без них, і попри них.

Архетипний аналіз малої прози відкрив також архетипну перспективу ґендерної тематики в художньому мисленні Вал. Шевчука, зокрема образу *жінки-змії*. Виявлено, що образ жінки чи жіночого обличчя у вивчених творах виконує індикаторну функцію

– розмасковує тип буттєвої транзитності (або трансгресія, або регресія). Відтак у ранніх творах Вал. Шевчука, які зображають повоєнний побут, домінантним образом жінки є страсно-статична осиротіла матір-вдова. Цей образ в оповідях (“Сама в хаті”, “Міст у те” тощо) розгортається вмістилищем болісної пам’яті. Така жінка-матір в архетипному мисленні Вал. Шевчука йде “на хрест”, щоб жили її домашні, та живе попри повсюдну смерть. З огляду на це в дослідженні наголошено на самобутньому образі – тіні померлої матері, яка в пестливому звертанні “Ванечко!” повідомляє читача про справжнє ім’я “нетребуваного” (оповідання “Людина украла волю”). За допомогою цього образу матері як речника домашнього етосу оповідач розгортає нові горизонти сприймання регресивних – вони не дегенерати, просто в їхнє буття вгризлося лихослово, яке спотворює-заперечує їхню подібність-спільність з архетипним Іншим. У нетранзитному та безтранзитному топосах Вал. Шевчука жінка зображена як знак імітації автентичного буття – образ-амулет, в якому регресивний вбачає алюзію-ілюзію дому. Звідси й промовиста художня деталь халабуди. Вплутуючись в жінку, протагоніст погоджується на “ідоловірство” (поневолення). Він намагається забитися-забутися в жінці, втекти до неї від страху й “сутінності” (“Дзеркало”, “Поглинач запахів”, “Хмари” тощо). Або ж навпаки – втекти від жінки. Від стосунків і відповідальності в жіночі “знадності”, в “трикутну ніч”, у “поділ халату” (“Хтось із дитинства”, “Жінка-змія”, “Біла нитка печалі” тощо). У транзитних топосах малої прози Вал. Шевчука образ жінки знаменує “гру первнів”, яка наснажує на тишу як спогад-споглядання архетипного Іншого. Така жінка – не “лакуна”, не “шпара”, не “чемериця”, а транзитна: створена “за образом його й подіб’ям” (“Зелений тесля”, “Казка для малого листоноші” тощо). А в казках Вал. Шевчука архетипний Інший реалізується в образі близької Матері (Небесної, Сонячної, Золотої) – це промовиста антропоморфізація необарокової метафори “дерево пам'яті”.

Архетипність художнього мислення Вал. Шевчука постає художнім триванням виняткової миті благовісту, яку неможливо впіймати та присвоїти, а лише, спостерігши відбитки, знаходити безмежність подібностей. Сподіваємося, що вивчення архетипності художнього мислення малої прози Вал. Шевчука в контексті зміни культурно-історичних парадигм стане імпульсом для наступних

літературознавчих праць, зокрема для дослідження архетипності його великої прози, яка розгортається самобутнім плетивом архетипних ходів, де кожен крок з перспективи світової транзитності – визначальний.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев, С.С., 1970. Аналитическая психология К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии. *Вопросы литературы*, 3, с.113-143.
2. Аквинский, Т. 2002. *Сумма теологии*. Киев: Эльга-Ника-центр; Москва: Элькор.
3. Андрусів, С. 2000. *Модус національної ідентичності: львівський текст 30-х років XX ст*. Тернопіль: Джура; Львів: ЛНУ ім. І. Франка.
4. Антисери, Д. и Реале, Дж. 2003. *Западная философия от истоков до наших дней. Античность и Средневековье*. С-Петербург: Пневма.
5. Барабаш, М., 2010. Жанрові особливості та образно-стильові домінанти готично-притчевої прози Валерія Шевчука. *Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем,* 20, с.6-22.
6. Барт, Р., 1987. Критика и истина. В: *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.* Москва: Изд-во МГУ. с.349-387.
7. Бахтин, М. 1975. *Вопросы литературы и эстетики.* Москва: Художественная литература.
8. Бахтин, М. 1979. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство.
9. Бахтин, М. 1979. *Проблема поэтики Достоевского.* Москва: Советская Россия.
10. Башляр, Ґ., 1994. Дім (поетика простору). Переклад з французької О. Кузьменка. *Українські проблеми,* 4/5, с.92-96.
11. Бердяев, Н. 1993. *О назначении человека*. Москва: АСТ Москва.
12. Бергсон, А. 1998. *Творческая эволюция*. Москва: КАНОН-пресс.
13. Бичатін, С., 2002. Символи та міфи. Культурологічна концепція К. Юнга. *Людина і світ*, 1, с.60-65.
14. Бійчук, Г., 2005. Актуалізація архетипів національного підсвідомого засобами художнього слова: [На матеріалі творчості Григора Тютюнника]. *Дивослово*, 11, с.9-13.
15. Бовсунівська, Т., 2010. Міфлологема як резистентний складник. *Дивослово*, 8, с.49-52.
16. Веселовский, А. 1940. *Историческая поэтика*. Ленинград: Художественная литература.
17. Воїнська, К., 2012. Образ сну як метаморфоза архетипного ходу в казках В. Шевчука. *Spheres of Culture*, 2, p.187-194.
18. Воїнська, К., 2013. Архетипна рецепція екзистенціалу туги в малій прозі Валерія Шевчука. *Наукові записки. Серія Філологічна*, 41, с.97-102.
19. Воїнська, К., 2013. Художня репрезентація феномена ацедії в малій прозі Валерія Шевчука. *Мандрівець*, 6 (108), с.52-55.
20. Воїнська, К., 2014. Екзистенційна транзитність як пошук архетипної ідентичності в казці Валерія Шевчука “Чотири сестри”. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, 60 (2), с.293-300.
21. Воїнська, К., 2014. Образ ходу як метафора архетипного пригадування в ранній прозі Валерія Шевчука. В: Giger, M., Kosáková, H. a Příhoda, M., edt. *Slované mezi tradicí a modernitou*. Červený Kostelec, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. с.125-133.

22.Воїнська, К., 2015. Топос транзитного героя в дебютних текстах В. Шевчука (“Осіння новела”, “Дрібниці”): реконструкція архетипності художнього мислення. В: Novikova, O., Hilkes, P., Schweier, U., hrsg. *Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht*. München: Open Publishing LMU. с. 296–306.
23.Воїнська, К., 2015. Концепт архетипного ходу в літературознавчому дискурсі. В: Giger, M., Kosáková, H. a Příhoda, M., edt. *Křižovatky Slovanů*. Červený Kostelec, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. с.135-147.
24.Воїнська, К., 2016. Топос безтранзитності в малій прозі Валерія Шевчука. *Мандрівець*, 4 (124), с.34-36.
25.Ворок, Х., 2008. Іван Франко – дослідник сновидінь. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, 44(1), с.255-263.
26.Гадамер, Г. 2000. *Істина і метод. Основи філологічної герменевтики.* Київ: Юнкерс.
27.Гайдеґґер, М., 2002. Навіщо поети? Переклад з німецької Ю. Прохаська. В: М. Зубрицька, ред. *Слово–Знак–Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів : Літопис. с.230-249.
28.Гайдеґґер, М., 2002. Гельдерлін і сутність поезії. Переклад з німецької Т. Возняка. В: М. Зубрицька, ред. *Слово–Знак–Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів : Літопис. с.250-261.
29.Галік, Т. 2012. *Терпеливість із Богом : Зустріч віри з невірою*. Переклад з чеської Н. Лобур та Л. Федик. Львів: Свічадо.
30.Геґель, Г.В.Ф. 2004. *Феноменологія духу*. Переклад з німецької П. Таращук. Київ: Основи.
31.Глива, Є. 2006. *Онтологічний образ людини в творчості Григорія Сковороди*. Київ: КММ.
32.Гнатишак, М. 1941. *Історія української літератури*. Прага: Видавництво Юрія Тищенка.
33.Гнатюк, М. 1999. *Іван Франко в літературно-естетичних концепціях його часу*. Львів: Каменяр.
34.Грабович, Г. 1997. *До історії української літератури*. Київ: Основи.
35.Греймас, А. 2004. *Структурная семантика: поиск метода*. Москва: Академический проект.
36.Гундорова, Т. 2009. *ПроЯвлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація*. Київ: Критика.
37.Гундорова, Т.Т. 2013. *Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї*. Київ: Грані-Т.
38.Гундорова, Т. та Матусяк, А. ред., 2015. *Постколоніалізм. Генерації. Культура*. Київ: Лаурус.
39.Ґрюн, А. 2008. *Віра християн*. Переклад з німецької Н. Лозинська. Львів: Місіонер.
40.Ґрюн, А. 2012. *Хрест*. Переклад з німецької Н. Лозинська. Жовква: Місіонер.
41.Ґрюн, А. 2003. *Раздирание от раздвоения к целостности*. Перевод с английского Е. Рерих. Москва: Фазенда.

42.Даниленко, В., 1994. *Архетип, монотип, стереотип як формотворчі структури художнього тексту (на матеріалі прози Г.Тютюнника)*. Кандидат наук. Інститут літератури ім. Т.Шевченка АН України.
43.Даниленко, В., 2000. У пошуках демонічної жінки (архетип Аніми у пізніх повістях Валерія Шевчука). *Слово і час*, 2, с.21-24.
44.Даниленко, В. Українська література здатна конкурувати з найсильнішими літературами світу. Доступно: <http://www.dnu.dp.ua/news/1369> [Дата звернення 12 Березень 2013].
45.Демчук, О., 2001. Архетип матері – єднальна ланка ранніх збірок Павла Тичини : [Урок-літературознавче дослідження. 11 клас]. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах,* 3, с.94-100.
46.Денисюк, І., 1981. *Розвиток української малої прози 19 – поч. 20 ст.* Київ: Вища школа.
47.Дереза, Л., 2009. Про неуникну єдність протилежностей: (Оповідання В. Шевчука "Жінка і змія"). *Рідний край. Полтава*, 2 (21), с.143-146.
48.Дерида, Ж., 2004. *Письмо та відмінність*. Переклад з французької В. Шовкун. Київ: Основи.
49. Ареопагіт, Д. *Містичне богослов'я*. Доступно: <http://xic.com.ua/peredannja-pro> [Дата звернення 25 Жовтень 2013].
50.Донченко, О. та Романенко, Ю. 2011. *Архетипи соціального життя і політика (глибинні регулятиви психологічного повсякдення)*. Київ: Либідь.
51.Дюрінг, С., 1996. Література – двійник націоналізму? В: М. Зубрицька, ред. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів : Літопис. с.565-566.
52.Еко, У. 1998. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*. Санкт-Петербург: Петрополис.
53.Элиаде, М. 1998. *Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость*. Перевод с французкого Е. Морозова, Е. Мурашкинцева. Санкт-Петербург: Алетейя.
54.Элиаде, М. 1994. *Священное и мирское*. Перевод с французкого Н. Гарбовський. Москва: МГУ.
55.Зборовська, Н. 2003. *Психоаналіз і літературознавство*. Київ: Академвидав.
56.Зубрицька, М., 2002. Архетипна критика і теорія. В: М. Зубрицька, ред. *Слово–Знак–Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів: Літопис. с.139-141.
57.Зубрицька, М., 2002. Карл Ґустав Юнґ. В: М. Зубрицька, ред. *Слово–Знак–Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів: Літопис. с.117-118.
58.Зубрицька, М., 2013. Про що мовчить Мнемозіна? (спогади С. Пшибишевського про В. Стефаника у контексті новочасної культури пам'яті). В: *Слово, яке тебе обирає: зб. на пошану Володимира Моренця*. Київ: Києво-Могилянська академія. с.111-118.
59.Ириней. 1871. *Сочинения Святого Иринея, епископа Лионского*. Москва.
60.Іваничук, Р. 2009. *Моя кунсткамера*. Львів: Срібне слово.

61. Іванчіч, Т. 2008. *Діагностика душі й агіотерапія*. Переклад з хорватської О. Гладкий. Львів: Свічадо.
62. Ізер, В., 1996. Процес читання: феноменологічне наближення. В: М. Зубрицька, ред. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. Львів: Літопис. с.261-277.
63. Ільницький, М., 2003. Образ нічного неба: [архетип місяця у поезії Б. І.Антонича, Ф.Г.Лорки та І.Калинця]. *Дивослово*, 10, с.2-5.
64. Каллер, Э., 2008. Природа символа. В: *Избранное: Выход из лабиринта*. Москва: РОССПЭН.
65. *Катехизм Української Греко-католицької церкви: Христос – наша Пасха*, 2011. Львів.
66. Кэмпбелл, Дж. 2002. *Мифический образ*. Перевод с английского К. Семенов. Москва: АСТ.
67. Кэмпбелл, Дж. 1997. *Тысячеликий герой*. Перевод с английского Н. Калина. Київ: Рефл-бук.
68. Кэмпбелл, Дж. 2006. *Пути к блаженству: мифология и трансформация личности*. Перевод с английского А. Осипов. Москва: Открытый Мир.
69. Копистянська, Н. 2005. *Жанр, жанрова система у просторі літературознавства*. Львів: ПАІС.
70. Клочек, Г. 2007. *Енергія художнього слова: зб. ст.* Кіровоград: РВВ Кіровогр. держ. пед. ун-ту ім. В. Винниченка.
71. Корогодський, Р. 2002. *У пошуках внутрішньої людини. І дороги. І правди. І життя. Про В. Шевчука*. Київ: Гелікон.
72. Рагнера, К. та Форгрімлєва, Г. ред., 2002. Переклад з німецької О. Авраменко. *Короткий теологічний словник*. Львів: НВМ Львівського поліграфічного технікуму.
73. Кошелівець, І. 1964. *Сучасна література в УРСР*. Мюнхен: Пролог.
74. Крат, М. *Я жив без читача більше, із ним: Розмова з В. Шевчуком*. Доступно: <http://vsiknygy.net.ua/interview/628> [Дата звернення 3 Грудень 2013].
75. Кримський, С., 1998. Архетипи української культури. *Вісник НАН України*, 7–8, с.74-87.
76. Кримський, С. *За межею щастя і нещастя*. Доступно: <http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/za_mezheyu_schastya_i_neschastya> [Дата звернення 30 Листопад 2013].
77. Крымский, С. 2000. Философия как путь человечности и надежды. Київ: Курс.
78. Кримський, С. 2008. Під сигнатурою Софії. Київ: Києво-Могилянська Академія.
79. Кунцлер, М. 2001. Литургия Церкви. Москва: Христианская Россия.
80. Купцова, Т., 2011. Проблема архетипів як діалог культур в творчості Т. Г. Шевченка. В: *V Міжнародні севастопольські кирило-мефодіївські читання. Збірник наукових праць*. Севастополь: Гитпак. с.188-196.
81. Курціус, Е.Р. 2007. *Європейська література і латинське.* Переклад з німецької А. Онишко. Львів: Літопис.
82. Лаба, Р. 2009. *Божий мед*. Київ: Сопричастя.
83. Лисюк, Н. 2006. *Міфологічний хронотоп: Матеріали до курсів "Міфологія", "Міфологія слов'янська і світова"*. Київ: Український фітосоціологічний центр.

84.Лисюк, Н., 2001. Поняття архетипу в народній культурі. *Дух і література*, 7–8, с.262-276.
85.Лихачев, Д., 1968. Внутренний мир художественного. *Вопросы литературы*, 8, с.74-87.
86.Лосев, А. 1994. *Проблема художественного стиля*. Київ: Collegium.
87.Лотман, Ю. 1970. *Структура художественного текста*. Москва: Искусство.
88.Лотман, Ю., 1996. Текст у тексті. В: М. Зубрицька, ред. *Слово–Знак–Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів: Літопис. с.581-94.
89.Луцаж, С. *Ацедія і блаженство атакованих злом світу*. Доступно: <http://lucarz.narod.ru/10.html> [Дата звернення 23 Листопад 2013].
90.Майборода, Т. *"Інше звучання" в Любліні: Східний експрес у західному напрямку.* Доступно: <fhttp://www.chytomo.com/news/inshe-zvuchannya-v-lyublini-sxidnij-ekspres-u-zaxidnomu-napryamku> [Дата звернення 14 Липень 2013].
91.Маринович, М. *Цивілізаційні виклики християнським цінностям*. Доступно: <http://www.xic.com.ua/z-zhyttja/21-problema/37-myroslav-marynovych-cyvilizacijni-vyklyky-hrystyjanskym-cinnostjam > [Дата звернення 14 Квітень 2013].
92.Марсель, Г. 1999. *Homo viator*. Київ: Пульсари.
93.Мацяк, О., 2008. Трактат Івана Франка "Із секретів поетичної творчості" у контексті теорії синтезу мистецтв. В: *Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнар. наук. конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка*. Львів: Вид. центр Львів. нац. ун-ту ім. І. Франка. 1, с.435-444.
94.Мелетинский, Е. 1958. *Герой волшебной сказки. Происхождение образа*. Москва: Изд-во вост. лит.
95.Мелетинский, Е. 1990. *Историческая поэтика новеллы*. Москва: Наука.
96.Мелетинский, Е. 1994. *О литературных архетипах*. Москва: Рос. гос. гум. ун-т.
97.Мелетинский, Е. 1976. *Поэтика мифа*. Москва: Наука.
98.Минский, М. 1979. *Фреймы для представления знаний.* Перевод с английского О. Гринбаум. Москва : Энергия.
99.Мукаржовский, Я., 1975. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве. В: Е. Басин, ред. *Структурализм: "за" и "против*". Москва: Прогресс.
100. Нич, Р. 2007. *Антропологія літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду*. Переклад з польської О. Галета. Київ: Смолоскип.
101. Нойманн, Э. 1999. *Глубинная психология и новая этика. Человек мистический.* Перевод с английского В. Донец. Санкт-Петербург: Академический проект.
102. Ортега-і-Гасет, Х., 1994. *Дегуманізація мистецтва*. В: Вибрані твори. Київ: Основи.
103. Отто, Р. 2008. *Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным*. Перевод с немецкого А. Руткевич. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петерб. ун-та.
104. Павлишин, М. 1997. *Канон та іконостас: Літературно-критичні статті*. Київ: Час.
105. Павлишин, М., 1996. Постколоніальна критика і теорія. В: М. Зубрицька, ред. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст*. Львів: Літопис, с.531-535.

106. Панченко, В., 1988. Маленькі свята серед буднів. *Вітчизна*, 2, с.176-185.
107. Пивоварська, А., 1992. Дім на горі. Розмова з Валерієм Шевчуком. *Сучасність*, 3, с.54-59.
108. Платон. 2008. *Діалоги*. Харків: Фоліо.
109. *Послання Папи Франциска на Світовий День Молоді 2014 року*. Доступно: <http://catholicnews.org.ua/poslannya-svyatishogo-otcya-franciska-na-velikiy-pist-2014-roku> [Дата звернення 16 Червень 2013].
110. Потебня, О., 2002. Думка й мова (фраґменти). Переклад з російської М. Зубрицька. В: М. Зубрицька, ред. *Слово–Знак–Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів: Літопис. с.34-52.
111. Потебня, О. 1985. *Естетика і поетика слова: збірник*. Київ: Мистецтво.
112. Потебня, А. 1883. *Объяснения малорусских и сродных народных песен*. Варшава: Тип. Земкевича и Ноаковского.
113. Рябець, О., 1883. Валерій Шевчук: Ліпше бути ніким, ніж рабом. *День*, 17 Верес. с.8-10.
114. Рябчук, М. 2011. *Постколоніальний синдром. Спостереження*. Київ: К.І.С..
115. Саїд, Е., 1996. Орієнталізм. В: М. Зубрицька, ред. *Слово–Знак–Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів: Літопис. с.719-737.
116. Самсонюк, І. *Творчий доробок Валерія Шевчука на межі тисячоліть*. Доступно: <http://intkonf.org/ category/1-ukrayina-naukova-21-23-grudnya-2009-roku /filologichni-nauki> [Дата звернення 23 Травень 2013].
117. Сарна, А. *Трансгрессия*. Доступно: <http://www.slovopedia.com/6/210 /771258. html> [Дата звернення 20 Квітень 2013].
118. Августин, 2008. *Сповідь.* Переклад з латинської Ю. Мушак. Львів: Свічадо.
119. Семенюк, О. *“Місто без квітів” (фольклоризми у казках В. Шевчука*. Доступно: <http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/17/04.htm> [Дата звернення 29 Квітень 2013].
120. Сковорода, Г.С., 1973. *Повне зібрання творів*. Київ: Наукова думка.
121. Сліпушко, О., 1995. Давньоукраїнський бестіарій. *Дніпро*, 9–10, с.124-135.
122. Строс, К.-Л. 2001. *Структурная антропология*. Перевод с французкого В. Иванов. Москва: ЭКСМО-Пресс.
123. Тайлор, Э. 1989. *Первобытные культуры*. Москва: Политиздат.
124. Тарнас, С. 1995. *История западного мышления*. Москва: КРОН-ПРЕСС.
125. Тарнашинська, Л., 1995. Бути митцем, а не його тінню. Розмова з В. Шевчуком. *Всесвіт*, 7, с.168-174.
126. Тарнашинська, Л.Б., 2001. В: *Закон піраміди: Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї*. Київ: Пульсари. с.164.
127. Тарнашинська, Л., 1991. Ліпше бути ніким ніж рабом. *Дніпро*, 10, с.69-80.
128. Тарнашинська, Л. 2002. *Валерій Шевчук: “Мав дерзновення бути самим собою”. Бібліографічний нарис*. Київ: Гелікон.
129. Тарнашинська, Л. 2008. *Презумпція доцільності: абрис сучасної літературознавчої концептології*. Київ: Києво-Могилянська академія.
130. Тарнашинська, Л. 2013. *Сюжет доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі XX століття*. Київ: Академперіодика.

131. Тарнашинська, Л., 2008. До питання народження художнього образу в інтерпретаційному полі Івана Франка та Олександра. В: *Іван Франко: дух, наука, думка, воля : матеріали Міжнар. наук. конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка*. Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. 1, с.409-421.
132. Тарнашинська, Л., 2009. Текст як спроба виходу за межі самотности: модуси авторового оприявлення в креативному просторі феноменології Романа Інґардена. В: *Teka Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych / PAN, Oddział w Lublinie*. Lublin. 4, с.59-65.
133. Александрийский, Ф. *О творение*. Доступно: <http://khazarzar.skeptik.net /books/philo> [Дата звернення 9 Вересень 2012].
134. Фрай, Н., 2002. Архетипний аналіз: теорія мітів. В: М. Зубрицька, ред. *Слово–Знак–Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів: Літопис. с.142-172.
135. Фрай, Н. 2010. *Великий код: Біблія і література*. Переклад з англійської І. Старовойт. Львів: Літопис.
136. Франко, І. 1969. *Із секретів поетичної творчості*. Київ: Рад. письменник.
137. Франко, І., 1984. Мислі о еволюції в історії людськості. В: *Зібрання творів у 50 т.* Київ: Наукова думка. 45, с.76-138.
138. Франко, І., 1983. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. В: *Зібрання творів у 50 т.* Київ: Наукова думка. 41, с.194-471.
139. Франко, І., 1983. Теорія і розвій історії літератури. В: *Зібрання творів у 50 т.* Київ: Наукова думка. 40, с.7-22.
140. Франко, І., 1980. “Тополя” Шевченка. В: *Зібрання творів у 50 т.* Київ: Наукова думка. 28, с.73-88.
141. Фрейд, З. 1990. *Психология бессознательного*. Москва: Просвещение.
142. Фрейденберг, О. 1997. *Поэтика сюжета и жанра*. Москва: Лабиринт.
143. Фрэзер, Д. 1998. Золотая ветвь: исследование магии и религии. Перевод с английского М. Рыклин. Москва: АСТ.
144. Фридлендер, Г. 1971. *Поэтика русского реализма*. Москва: Наука.
145. Хазагеров, Г. *Топос и концепт*. Доступно: <http://www.khazagerov.com> [Дата звернення 8 Червень 2013].
146. Хайдеггер, М. 1987. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* Москва: МГУ.
147. Хмельовський, О. 2000. *Теорія образотворення*. Луцьк: Луцький державний технічний університет.
148. Хороб, М., 2008. Дискурс колористики в малій прозі Валерія Шевчука (на матеріалі оповідання “Профілі на камені”). *Історико-літературний журнал*, 15, с.65-74.
149. Хороб, М., 2010. Художній світ Валерія Шевчука: мистецтво творення оповідання. *Волинь-Житомирщина*, 20, с.78-89.
150. Цурганова, Е., 2004. Феноменология. В: *Западное литературоведение XX века: энциклопедия*. Москва: Intrada. с.419-421.
151. Черемных, М.П., 1990. О лирической прозе Б. Окуджавы как системе. В: *Проблема автора в художественной литературе: Тезисы докладов межвуз. научн. конф*. Ижевск: Удмуртский гос. ун-т. с.122-126

152. Чижевський, К. 2011. *Чужий – Інша – Свої: розмова над берегом ріки*. Київ: Смолоскип.
153. Шевчук, В. 1986. *Барви осіннього саду*. Київ: Дніпро.
154. Шевчук, В., 1998. Біла нитка печалі. *Кур'єр Кривбасу*, 102, с.3-15.
155. Шевчук, В., 1991. Біль. *Сучасність*, 2, с.11-17.
156. Шевчук, В. 1989. *Мисленне дерево. Роман-есе про давній Київ*. Київ: Молодь.
157. Шевчук, В., 2003. На вступі до храму: Роздуми, факти і тексти. *Кур'єр Кривбасу*, 166, с.141-167.
158. Шевчук, В., 2003. На вступі до храму: Роздуми, факти і тексти. *Кур'єр Кривбасу*, 162, с.115-123.
159. Шевчук, В., 2003. На вступі до храму: Роздуми, факти і тексти. *Кур'єр Кривбасу*, 167, с.144-162.
160. Шевчук, В., 2003. На вступі до храму: Роздуми, факти і тексти. *Кур'єр Кривбасу*, 168, с.96-126.
161. Шевчук, В., 2003. На вступі до храму: Роздуми, факти і тексти. *Кур'єр Кривбасу*, 169, с.90-115.
162. Шевчук, В. 2002. *На березі часу. Мій Київ. Входини: автобіографічна оповідь-есе*. Кииїв: Темпора.
163. Шевчук, В. 1967. *Серед тижня: оповідання*. Київ: Рад. письменник.
164. Шевчук, В. 2014. *Панна квітів*. Тернопіль: Богдан.
165. Шевчук, В. 2015. *Порослий кульбабами дворик*. Тернопіль: Богдан.
166. Шевчук, В. 2007. *Сон сподіваної віри: готично-притчева проза*. Львів: Піраміда.
167. Шевчук, В. 2003. *Темна музика сосон. Роман. Сад житейський думок, трудів та почуттів. Автобіографічні замітки*. Київ: Акцент.
168. Шевчук, В. *Те, що роблю, за мене не зробить ніхто*. Доступно: <http://litakcent.com/2010/12/24/valerij-shevchuk-te-scho-roblju-za-mene-ne-zrobyt-nihto> [Дата звернення 23 Квітень 2013].
169. Шевчук, В. 2009. *Роман юрби; хроніка "безперспективної" вулиці* (1972–1991). Київ: Пульсари.
170. Шевчук, В. 1995. *У череві апокаліптичного звіра : Іст. повісті та оповідання*. Київ: Український письменник.
171. Шопенгауэр, А. 1971. *Мир как воля и представление*. Москва: Московский клуб.
172. Юнг, К.Г., 1993. Архетипи колективного несвідомого. Психологічні типи. Вибрані праці з аналітичної психології. В: *Зарубіжна філософія XX століття*. Київ: Довіра. с.167-179.
173. Юнг, К.Г. 1991. *Архетип и символ*. Москва: Ренессанс.
174. Юнг, К. 1998. *Бог и бессознательное*. Москва: Олимп.
175. Юнг, К.Г. 1997. *Божественный ребенок*. Перевод с немецкого Д. Дмитреев. Москва: Олимп.
176. Юнг, К.Г., 1994. *Воспоминания, сновидения, размышления*. Киев: Air Land.
177. Юнг, К.Г. 1997. *Исследование феноменологии самости*. Москва: Рефл-бук.
178. Юнг, К.Г. 1994. *О психологии восточных религий и философий*. Москва: Медиум.

179. Юнг, К.Г. 2002. *О природе психе*. Москва: Рефлбук.
180. Юнг, К.Г. 2001. *Психологические типы*. Цюрих: Муссагет.
181. Юнг, К.Г. 1994. *Психология бессознательного*. Москва: Канон.
182. Юнг, К.Г. 2002. Психологія та поезія. В: М. Зубрицька, ред. *Слово–Знак–Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів: Літопис. с.119-138.
183. Юнг, К.Г. 1997. *Сознание и бессознательное*. Москва: АСТ .
184. Юнг, К.Г. 2007. *Структура психики и архетипы*. Москва: Академический проект.
185. Юнг, К.Г. 1998. *Человек и его символы*. Москва: Серебряные нити.
186. Юнг, К. та Нойманн, Э. 1996. *Психоанализ и искусство*. Москва: REFL-book.
187. Юриняк, А. 1955. *Літературний твір і його автор*. Буенос-Айрес: Перемога.
188. Bachelard, G. 1998. *Poetyka marzenia*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
189. Baltazar, H. 1990. *Mein Werk Durchblicke*. Einsiedeln: Johannes Verlag.
190. Baltazar, H. 1985-1987. *Theologie*. Einsiedeln: Johannes Verlag.
191. Beck, M. 2004. *Der Krebs und die Seele: Gen, Geist, Gehirn, Gott*. Wien: Schöningh.
192. Bhabha, H. 1994. *The Location of Culture*. New York: Routledge.
193. Bodkin, M. 1934. *Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination*. London: Oxford University Press.
194. Brennan, R. 1940. The Philosophy of Beauty in the Enneads of Plotinus. *The New Scholasticism*, 1, p.1-32.
195. Chase, R. 1949. *Quest for Myth*. Baton Rouge: Louisiana Univ. Press.
196. Drewermann, E. 1997. *Psychoanalyse und Moraltheologie III. An den Grenzen des Lebens Liebe*. Mainz: Matthias.
197. Drewermann, E. 1988. *Strukturen des Bösen*. Paderborn, München, Wien: Schöningh.
198. Eco, U. and Migiel, M. 1988. An Ars Oblivionalis? Forget It! *PMLA*, 103 (3), p.254-261.
199. Frye, N. 1957. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Canada: Princeton University Press.
200. Heidegger, M. 1993. *Unterwegs zur Sprache*. Stuttgar: Neske.
201. Klein, F. 1962. *Die Lichtterminologie bei Philo von Alexandreia und in den hermetischen Schriften. Untersuchungen zur Struktur der religiosen Sprache der hellenistischen Mystik*. Leiden.
202. Lacan, J. 2006. *Ecrits: The First Complete Edition in English*. New York: Norton & Company.
203. Rahner, K. 1984. *Schriften zur Theologie*. Einsiedeln: Benziger Verlag.

ДОДАТКИ

Додаток А

Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію

1. Воїнська, К., 2012. Образ сну як метаморфоза архетипного ходу в казках В. Шевчука. *Spheres of Culture*, 2, p.187-194.
2. Воїнська, К., 2013. Архетипна рецепція екзистенціалу туги в малій прозі Валерія Шевчука. *Наукові записки. Серія Філологічна*, 41, с.97-102.
3. Воїнська, К., 2013. Художня репрезентація феномена ацедії в малій прозі Валерія Шевчука. *Мандрівець*, 6 (108), с.52-55.
4. Воїнська, К., 2014. Екзистенційна транзитність як пошук архетипної ідентичності в казці Валерія Шевчука “Чотири сестри”. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, 60 (2), с.293-300.
5. Воїнська, К., 2014. Образ ходу як метафора архетипного пригадування в ранній прозі Валерія Шевчука. В: Giger, M., Kosáková, H. a Příhoda, M., edt. *Slované mezi tradicí a modernitou*. Červený Kostelec, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. с.125-133.
6. Воїнська, К., 2015. Топос транзитного героя в дебютних текстах В. Шевчука (“Осіння новела”, “Дрібниці”): реконструкція архетипності художнього мислення. В: Novikova, O., Hilkes, P., Schweier, U., hrsg. *Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht*. München: Open Publishing LMU. с. 296–306.
7. Воїнська, К., 2015. Концепт архетипного ходу в літературознавчому дискурсі. В: Giger, M., Kosáková, H. a Příhoda, M., edt. *Křižovatky Slovanů*. Červený Kostelec, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. с.135-147.
8. Воїнська, К., 2016. Топос безтранзитності в малій прозі Валерія Шевчука. *Мандрівець*, 4 (124), с.34-36.

Закінчення додатку А

Відомості про апробацію основних положень дисертаційної роботи:

– Всеукраїнській науково-теоретичній конференції “Література на пограниччі. Амбівалентність, гібридність, долання кордонів” (Львів, 25 жовтня 2012 р. – очна участь – виступ із доповіддю);
– IX Міжнародній конференції молодих славістів “Slované mezi tradicí a modernitou” (“Слов’яни між традицією й сучасністю” Прага, 24–25 жовтня 2013 р. – очна участь – виступ із доповіддю);
– III Міжнародній науковій конференції “Українська філологія: школи, постаті, проблеми” (Львів, 12–13 грудня 2013 р. – заочна участь);
– Всеукраїнській науково-практичні конференції “Феномен шістдесятництва в контексті літератури XX століття” (Острог, 1–2 квітня 2014 р. – заочна участь);
– XXVIII Щорічній науковій франківській конференції “Чи маю вас ловити, тіні, сіттю слова?” (Львів, 24 жовтня, 2014 р. – очна участь – виступ із доповіддю);
– V Міжнародній науково-практичній Інтернет-конференції “Dialogue of Languages – Dialogue of Cultures. Ukraine from a Global Point of View” (“Діалог мов – діалог культур. Україна і світ” Мюнхен, 30 жовтня – 2 листопада 2014 р. – очна участь – публікація доповіді);
– X Міжнародній конференції молодих славістів “Křižovatky Slovanů” (“Перехрестя слов’ян” Прага, 6–7 листопада 2014 р. – очна участь – виступ із доповіддю);
– III Міжнародній конференції “Художня творчість у контексті проблем її вивчення: етномотиви, етноконцепції та етносимволіка” (Бар Подільський, 3–6 листопада 2016 року – заочна участь).