



Час *перепетий*

Олександр Брайко

**РОМАН ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА “СРІБНЕ МОЛОКО”:
КУЛЬТУРНА ТОПОГРАФІЯ ТЕКСТУАЛЬНОГО ПРОСТОРУ**

Валерій Шевчук належить до авторів із доволі усталеними, добре напрацьованими й відносно передбачуваними у вітчизняному літературному контексті тематикою, проблематикою й поетикою. Тому в нових авторських сюжетних комбінаціях читацьку увагу привертають передусім закладені в них можливості модернізації, реактуалізації та семантичного збагачення культурно закоріненого жанрово-стильового арсеналу митця, моделювальна смислопороджувальна “робота” поетикальних засобів, латентних і декларованих дискурсів. Роман “Срібне молоко” прикметний поєднанням різнорідних, подекуди взаємно протиставлених жанрових матриць аж до ледь не свідомого заниження читацьких очікувань на догоду перипетіям сюжету з використанням фантастичних і пригодницьких елементів.

Фабульні схеми твору, суголосні новелам “Декамерону” й зразкам сороміцького фольклору, а також крутійському романові, сполучені з демонологічними мотивами й свідомо сугерованою автором матрицею барокової трагікомедії — дійства, покликаною канонічними поетиками “повчати, хвилювати й розважати”¹, — з одного боку, спонукають до класично сформульованого Р.Бартом та посилено експлуатованого сучасною літературною індустрією “задоволення від тексту” й нівелювання рецептивної активності читача. З другого боку, оперті на культурну традицію авторські моделювальні зусилля прагнуть виробити узагальнену екзистенційну формулу з широкими можливостями тлумачення сюжетної моделі як новочасного й новітнього антропологічного дискурсу. Сплав елементів традиційної і професійної культури, простір значущих смислових зміщень і взаємодії означувальних практик, реконструюючи панораму барокового світогляду, створюють багатомірну семіотику тексту. Авторська увага до міфологічних та архетипних образів, до культурних наративів, що претендують на універсальність свого значення, спонукає до міфологічної інтерпретації символічних топосів та дискурсів роману. Йдеться про дослідницьку реконструкцію семантики міфологічних і культурних символів як складників єдиної авторської жанрової моделі. Це дає змогу з’ясувати структурні механізми збагачення рецептивного досвіду читача.

Міфологічна символіка й універсальна значущість профанної дії, одивненої гумористичною пісенною матрицею — означником грайливої свободи індивідуального духу щодо життєвих спонук і перипетій, — закладаються на різних рівнях художньої структури вже з перших сторінок роману. Топонім “Троянів”, який маркує початок тексту, зокрема роздумів дяка Григорія Комарницького, окреслює часопростір універсального панування космічних і

¹ Див.: Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний). — К., 1973. — С.41.

соціальних законів, яким підвладна окрема людина. “Троян — це володар трьох сфер: території, дороги й часу”. “З цим божеством пов’язували також світлоносну троїсту силу найважливіших пір року: весни, літа та зими, себто періодів засівання, збирання та споживання земних плодів”². Отже, у соціальному часопросторі й у власній життєвій долі (метафорично означеній бароковим топосом “дороги”) людина приречена грішити, згнічувати принцип задоволення під владою принципу реальності. Ліс як місце втечі й порятунку від “чортового Троянова”³ — акультурний простір безособового тривання, рятівне лоно Великої Матері, символ несвідомого⁴, в якому “всі непередбачені клопоти щезнуть самі собою” (15).

Гротескне зображення школи-голови, яка дме в обличчя дякові, семантично відокремлене як від “чортового Троянова”, так і від рятівного лісу, символізує досвід, імператив набуття й витлумачення якого формує індивідуальну духовність. Бароковий алегоризм гротескної фігури у сприйнятті героя, позбавлений однозначності, перетворюється на сугестивний стимул антитетичних очікувань. В українській традиції вихор має диявольське походження⁵. Натомість “у Біблії поняття “вітер” означає також дух, дуновіння й дихання... Вітер символізує дихання Бога”⁶. Раціоналізація життєвого досвіду індивідуальним духом, розщепленим між знанням Божого закону й владою ірраціональних потягів, може виявитися як рятівною, так і фатальною. Відчуття власної нікчемності, увиразнене християнським бароковим топосом *volvenda dies* (течія дня), довершує безвідрадну модель “впійманості світом”, незахищеності, “бездахості”; в цьому світі виявляються марнотними й зусилля культурного становлення індивіда, і грайливе, уявне донжуанство — занурення у простір безособових, інстинктивних, не рафінованих культурою несвідомих бажань — “червоний сутерен” еротичної пристрасті. Така гра уяви — духовне одмінництво — християнською етикою однозначно тлумачиться як гріх: “А Я вам кажу, що кожен, хто на жінку подивиться із пожадливістю, той уже вчинив із нею перелюб у серці своїм” (Мт. 5:28).

Образне оречевлення уявних еротичних переживань (20) засвідчує не так їхню інтенсивність і насиченість, як ціннісну нетотожність переживань та самого суб’єкта. В образі “червоного сутерену” (підземелля) актуалізований несвідомий потяг постає для героя й читача як простір можливого екзистенційного досвіду. Суб’єктом цього досвіду виступає одмінець — носій абстрагованої чуттєвості героя, вивільнений із психологічної цілісності персонажа. Саме ця абстрагованість, самодостатність підсвідомих прагнень і зумовлює демонічні властивості одмінця. Образи одмінця, срібного молока, червоного сутерену суголосні з бароковою естетикою: алегоричні постаті й предмети в старовинному театрі мусили увиразнювати, концептуалізувати психологічну сутність персонажа чи сюжетної ситуації. У Шевчука амбівалентність картини вказує на те, що сновидне бажання містить приховану небезпеку. “Семеро чорних свинопасів із розпаленими вугляними очима, із розверстими червоними ротами” (20) засвідчують свою належність до демонічного світу. “Червоного кольору бувають очі, ... шкіра, все у відьом, чортів...”⁷. Підпадаючи несвідомим бажанням, людина стає здобичкою диявола. Свиня — поганський символ плодючості⁸, а водночас — християнська

² Скурлатівський В. Русалії. — К., 1996. — С. 64 — 65.

³ Шевчук В. Срібне молоко. — А.; К., 2002. — С. 15. Цитуючи далі це видання, зазначаємо сторінку в тексті.

⁴ Див.: Керлот Х.Э. Словарь символов. — М., 1994. — С. 289.

⁵ Див.: Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. — К., 1993. — С. 264-266.

⁶ Бидерманн Г. Энциклопедия символов. — М., 1996. — С. 40, 41.

⁷ Войтович В. Українська міфологія. — К., 2002. — С. 474.

⁸ Див.: 100 найвідоміших образів української міфології. — К., 2001. — С. 255 — 256.

емблема похоті⁹. Число сім “символізує космічний і духовний порядок і завершення природного циклу”¹⁰. Отже, порушення божественного закону тягне покару або попередження про покару. Сексуальна енергія підлягає етичному й соціальному контролю. Показово, що демонізм “свинопасів” постає як багатозначний каральний чинник: ці постаті символізують як руйнівну для особи владу несвідомого, так і невід’ємний інструмент божественного правосуддя. Враховуючи негативне ставлення середньовічної й барокової християнізованої свідомості до сфери еротичного¹¹, а також те, що “народне християнство”... є “судова релігія”, де співмірність кари й провини далеко не завжди відповідає узвичаєним “земним” уявленням”¹², слід убачати в цьому онейричному сюжеті модель межового досвіду ціннісної свідомості, який потребує закріплення можливого екзистенційного переходу символічним потенціалом культури. Втеча з “червоного сутерену” несвідомого (означеного топосом сновидіння) у сферу свідомості (пробудження) уможлиблює етичну відповідальність людини. У сцені суду ірраціональне переживання несвідомого єства трактується в орації дяка як зовнішня демонічна сила; ця риторична об’єктивація небажаного, згнічуваного досвіду дозволяє зняти відповідальність і за гріховні думки, і за скоєний дівчиною переступ, водночас звільняючи людський життєвий світ від його питомого джерела становлення. Така знебожена мудрість увиразнюється й своєрідним “антинімбом” – тютюновим димом довкола голови – знаком добровільного самозасліплення.

Інтелектуальна перемога дяка в суді увиразнює його метафізичну “бездахість” на тлі об’єктивованої, здегуманізованої реальності. Метафори “поліна” й “тесаної дошки” позначають людський життєвий світ як продукт дії невідомої сили, позбавлений ознак духовності. Образ “білих хробачків зі свинячими писками” натякає на розпад духовної цілісності індивіда, зумовлений не стільки владою статевого потягу, скільки браком приязного людського товариства. Залишене власне сім’я як знехтувана можливість достотної родової самореалізації – вкорінення в часопростір родинного життєвого світу – постає смисловою антитезою до небезпечного “червоного сутерену” несвідомих бажань. Прочування своєї мети як поновлювача роду й захисника наймолодшого, невинного покоління – це перша, ще особистісно не зорієнтована форма втілення Божого задуму про людське буття. Переживання власного одмінництва як утрати глибинного зв’язку з “рідним краєм” – варіант екзистенційного жаху, нетотожності свого існування з рухом родової життєвої енергії – спонукає до втечі “змієподібним шляхом”, “вглиблюючись у простір, як у глибоку воду” (31). “Занурення під воду символізує падіння в доформальне, повернення в непрявлену модальність добуття...”¹³. Заглиблення в “глибоку воду” простору – сюжетна метафора втечі від власного гіркого досвіду, пов’язаного з певною просторово закріпленою людською спільнотою, у позаісторичне царство безсвідомого. Захитане сонце над головою Григорія символізує жах і нікчемність індивідуального розуму й водночас утрату ним божественних орієнтирів. Повзучий змії-шлях із виразними хтонічними характеристиками й алюзійними метафорами руху-страждання з

⁹ Див.: *Тресиддер Дж.* Словарь символов. – М., 1999. – С. 329.

¹⁰ Там само. – С. 327.

¹¹ Див.: *Ушкалов Л.* Світ українського бароко: Філологічні студії. – Х., 1994. – С.75-88.

¹² *Забужко О.С.* Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу. – К., 1997. – С.82. Див. також: *Гуревич А.* Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. – М., 1990. – С.158.

¹³ *Еліаде М.* Священне і мирське // *Еліаде М.* Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. – К., 2001. – С. 69.

притаманною цьому міфічному образу символікою чоловічого начала й гріховної спокуси виразнює безнадійність поцейбічного тривання.

На початку другого акту в контексті індивідуального персонажного топосу “світової скорботи” (34) — психологічного варіанта біблійного топосу марноти існування вітальна енергія, символізована сонцем, набуває несподіваних рис еманції диявольської влади над світом. Психологічний топос постає як екзистенційне “доволі фігурно уладнане” одкровення, наративно обрамлене авторською іронією. Антитезою до топосу світової скорботи постає спрофанований, значною мірою знеосіблений народно-гротескним сприйняттям (закоріненим у несвідомому або згніченому бажанні насолоди) топос раю — “Чучманської землі”. Така хисткість песимістичного ціннісного контексту посилюється текстуальною грою в нагромадження паремій — анонімних дискурсів колективного досвіду, який може стати рятівним для індивіда. Паремії — топоси загальнонародної культури — покликані зняти суперечність між відчуттям світової скорботи й жаданням раю. Прислів’я, представляючи топос каяття й заступаючи аналіз конкретної психологічної ситуації, через свою значеннєву універсальність, множинність і навіть взаємовиключність ціннісних настанов, здатні перетворити їхнє осмислення (в авторському контексті) на розумову гру з симулякрами — презентантами колективного етосу.

Новий цикл екзистенційного досвіду Григорія Комарницького відкривається образом троїстості людського єства (37) як прочування самосвідомості. Остання з ігрової пісенної моделі перетворюється на явлення індивідуальному духові його сутнісного визначення: відчуття нестачі опори індивідуального існування перед непереборною владою несвідомого. Туга за психосоматичним доповненням індивідуального буття фіксується в несвідомому бажанні, здатному зруйнувати особистісні настанови.

Сцена спокуси, символічно виражена образом Змія, акцентує протистояння еротичного потягу й соціального порядку. Будівля, покликана своїми дверима “перепилати” тіло Змія, символізує довершеність і сакральність універсальної космологічної побудови. Водночас майбутні коханці “в цьому вечорі таки ставали поступово спільним тілом, були-бо поміщені в одному Змії, а отже, й пахнути мали однаково” (40). Мотив поглинання людини Змієм вказує на ініціативне випробування, проходження якого звільняє від певних обмежень у правах і діях.

Сакральний вимір топосу миру й злагоди утверджується й водночас профанується в авторському зображенні, позаяк сфера родинних стосунків Пошивайлів, дякової хтивості й Гапчиної мстивості — чужа сакральним імпульсам. Втрата дяком жупанця — ознака гріховності й незахищеності людини. Адже “кожух та похідний од нього одяг (*свита, жупан...* та ін.) виконували важливу магічну роллю — убезпечували од пропасниць, символізували статки й добродійність”¹⁴. Профанність світу підкреслена й авторським нагромадженням різних персонажних ціннісних контекстів. Приміром, Гапка, переживши парадоксальний взаємоперехід Еросу й Танатосу, тлумачить цей катарсичний досвід не як стимул до каяття, а як спокусу гордовитого викриття чужих гріхів. Образ Змія в персонажних наративних контекстах варіює від гротескної карикатурності й грайливості до метафізичної навантаженості. В образі панотця акцентування тілесності набуває хтонічного виміру завдяки зниженню топосу змія-диявола до рівня “злоїдних живчиків, чи пуголовків, ачи черви” (62). Черви — це “образ загрози і першому народженню і “другому” — воскресінню”¹⁵. Апокаліптичний підтекст виразнює всеохопну гріховність об’єктивованої,

¹⁴ Скуртатівський В. Цит. праця. — С.489.

¹⁵ Топоров В.Н. О “поэтическом” комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. — М., 1995. — С.622.

механізованої духовності, заступленої знебуттєвленими психосоматичним екзистенціалом болю й реаліями, які підтримують індивідуальне тривання.

Натомість у сприйнятті Григорія Змії постає владною щодо поцейбічного світу силою: "...Змії у цьому просторі був, він і досі влазить, втягуючись через вікно, ... та обплітає, заплутує всіх у ... кільця свого тлустого тіла, а може, червом цього Змія і стала тепер попова хата, а вони всі, навіть паньматка у дверях, тихо в ньому варяться" (69–70). Тут Змії символізує знебожений розум, який дозволяє впорядковувати людський світ і окреме існування в царстві об'єктивації. Сприйняття образу Змія Григорієм свідчить про перехід героя від грайливого до серйозного модусу світовідношення. Владі Змія протистоїть фольклорний образ Лиса; останній у казкових сюжетах має риси хитрого героя-трикстера – іронічного гравця із соціальними й етичними конвенціями. Крутість трикстера водночас і протистоїть серйозності диявольської ("зміїної") влади у світі, й руйнує боговстановлені форми офіційної лицемірної моралі (в даному разі – статевої, шлюбної). Безперспективність грайливої постави увиразнюється образами "сімох чорних дядьків" – варіацією "сімох чорних свинопасів". Тут вони символізують *часову* тотальність переживання жаху, яке зумовлене *просторовою* тотальністю влади світу. Альтернативою символічно втіленого страху постає образ журавля в польоті. За українським повір'ям, "побачити його летючим – на щастя, а сидячим – на нещастя"¹⁶. Рух у небесах асоціюється зі спрямуванням до сакрального простору. Причетність журавля до божественних об'явлень зафіксована і в поганській, і в християнській традиціях¹⁷. Сум побаченого Григорієм журавля має міфологічне тлумачення: "З сумним "кру-кру" відлітають у вирій журавлі, бо несуть з собою грішні душі"¹⁸. Рух услід засмученому журавлеві увиразнює топос каяття й надії на спокуту, на віднайдення особистісного раю-вирію, "Чучманської землі". В авторській художній моделі гострота сюжетної екзистенційної колізії (засаднича непевність буття) врівноважується навіюванням настрою туги за невідомим, потребою іманентних психологічних і соціокультурних самовизначень героя.

Згадка про перебування в тілі Змія на початку третього акту вказує на тривання й незавершеність духовно-ініціаційного процесу. Ключовий інтертекстуальний код сюжету – пісня про комара – розщеплює й нарощує свій екзистенційний сенс у персонажних наративних ціннісних контекстах. У роздумах Григорія "комарина" сюжетна колізія набуває вигляду грайливої естетичної сублимації відбутих пригод, засвідчуючи гротескну невичерпність карнавалізованої вітальної енергії як основи індивідуального самоствердження, подолання можливого відчаю. У трактуванні Явдохи – жінки, сповненої бажання життєвої стабільності в традиційній культурі й жіночої сутнісної самореалізації – пісенна модель постає як вияв *внутрішнього* фатуму, а саме існування, руйнівного для себе й інших, підлеглого осудові й оновленню. У п'яному співі Івана Пошивайла чужа ігрова модель перетворюється на індивідуальне оскарження лихого *зовнішнього* фатуму; це маніфестація розпачу, в якій нівелюється топос каяття і власної відповідальності. Безособовості мовлення взорованої на фольклорні зразки пісні автор протиставляє особистісну забарвленість її сприйняття. Цим акцентується особистісний, а не функціонально-рольовий характер взаємин між персонажами, виокремленість їхніх позицій із поведінкових стереотипів спільноти.

У другій сцені третього акту індивідуальна позиція персонажа протиставляється вже сакральному досвіду родового колективу – поминальному ритуалові. Якщо

¹⁶ Гуфа А.В. Символика животных в славянской народной традиции. – М., 1997. – С. 652.

¹⁷ Див.: Бидерманн Г. Цит. вид. – С. 87; Тресиддер Дж. Цит. вид. – С. 102.

¹⁸ Войтович В. Цит. праця. – С. 105.

цей ритуал у системі християнського світобачення постає нагадуванням про спільноту смиренних грішників, то Гапка, позірно захищаючи християнські цінності, через демонстративне проголошення індивідуальної етичної позиції підпадає спокусі гордощів і відбуває своєрідну диявольську ініціацію. Одержимість індивідуального духу диявольськими спонуками — зворотний бік новочасного самоутвердження особистості. Бароковий трансцендентний телеологізм має цю заангажованість за марнотну. Твереза реакція громади унаочнює профанну сутність Гапчиних домагань. Натомість сюжетно й наративно суміжне зі сценою поминок жартівливе обігрування взаємовиключних паремійних настанов Григорієм (83) свідчить про непідвладність його психологічної ситуації вимогам колективного етосу. Надмір паремійних означників унаочнює роботу мови як репрезентанта й форманта життєвого світу спільноти. Така репрезентація увиразнює безвладну позицію індивіда щодо мови. “Мова говорить героєм”, розщеплюючи і стираючи ледь зароджене еротичне почуття Григорія. Натомість у судовій “орації” Івана Пошивайла етологічні прислів’я, замінюючи оприлюднення індивідуального досвіду, означають підсвідоме бажання помсти нецнотливій дружині. Численні згадки про особливості жіночої вдачі — “пливки означники” — розчиняють індивідуальний вчинок у колективному етосі, стираючи події і психологічні “сліди” непідвладного Еросу, навіюють іронічне сприйняття ситуації як театрального видовища, спланованого зловмисницею Гапкою. Вигадлива форма судової промови приховує брак *творчої, продуктивної форми* людських стосунків у родині Пошивайлів.

Перетворення етологічних прислів’їв у мовомисленні персонажів на засіб самодостатньої розумової гри засвідчує ціннісне спустошення традиційних означувальних практик, їх автономізацію стосовно конкретного існування персонажа та його сюжетних колізій. Паремійні констатації й імперативи, тобто сфера вербально закріпленого екзистенційного досвіду, не втрачаючи цілком статусу безсумнівних соціально-онтологічних характеристик, перетворюються на складники розумової гри, до якої спонукає саме розмаїття формул-порад; їх антитетичний колаж увиразнює досвідне походження й водночас досвідну спрямованість цих означувальних практик. Перетікання апологетичних тез у риторичку звинувачень у невласне прямому мовленні Григорія унаочнює ненастанну мінливість екзистенційних станів героя й потребу їх ціннісного усталення вагомими сенсожиттєвими принципами. Любовна пригода, на рівні профанної свідомості трактована як одержимість Змієм, у глибшому, символічному тлумаченні виявляється початком ще не усвідомленого героєм очисного випробування, подібного до випробування “святенника Йони”. Авторські нагадування про “комариний рід” і “заячу душу” героя, спроектовані на барокові топоси “зблуклого у світі” й “вогню у глибині ночі”, увиразнюють екзистенційну значущість пригоди. Проте, вбачаючи в еротичному потязі до Явдохи свідчення ефективності її демонічної магії, Григорій засвідчує невиробленість, невідрефлектованість особистого почуття, базованого на принципі насолоди. Похідний від фольклорних зразків образ будинку, складеного зі страв, являє собою модель мікрокосму індивідуальної душі, не очищеної вимушеною аскезою від влади світських спокус.

Інший варіант самоусвідомлюваного жіночого демонізму, Гапчин, похідний від неословленого, не компенсованого у спілкуванні почуття фатальної самотності й незахищеності в цьому світі, виявляється гіпертрофованою потребою утвердження власної значущості. Риторика “урікання” — своєрідної “антимолитви”, в якій об’єктивується згнічений інстинкт руйнування (антитеза Божого плану довершеної вибудови світу) з її анонімним прагматизмом занурює індивідуальну свідомість у

владу її власної архетипальної тіні. Змістом тінювого боку особи виявляється тотальне відчуження егоїстичного духу.

Незбагненний психологічний механізм витворення цілісності знебоженого людського світу алегорично представлено в четвертому розділі третього акту. Гротескна ненажерність судового писаря Терентія Бовкуна символізує подібність владця до міфічного дракона – руйнівної іпостасі Змія – носія загрози всьому живому Божому створінню внаслідок своєї гріховної пропачості. Промова Бовкуна про спиртні напої з типово ренесансним культом розуму й витонченої насолоди увиразнює марнотну спокусу новочасної людини – поєднання розкутих тілесних і духовних сил із пануванням над ними інтелекту, здатного осягати й визначати принципи матеріально-тілесної та психічної сфер існування. Ненажерство владця – ознака незреалізованості вищих екзистенційних потреб, отже, цілковитої безплідності (у прямому й переносному сенсі). Гладка Солоха постає ніби втіленою “телеологічною причиною”, формально викінченим сенсом зусиль писаря. Фольклорна гротескність образу Солохи трансформує своїм життєствердним пафосом символіку тілоцентризму, стираючи у свідомості Бовкуна естетичні регулятори вибору й оцінки (у людини доби бароко й в українській етнічній психіці ґрунтовані значною мірою на античному ідеалі гармонії). Натомість Солоха увиразнює зміст індивідуального несвідомого – варіант аніми. Солоха добачає в поведінці писаря активне урухомлення власних незреалізованих спонук і водночас об’єкт піклування, тобто сутнісного покликання жінки як джерела любові, як втілення архетипу Великої Матері. Солоха вбачає особливу цінність у власній тілесності і власній невизначеності у відповідях (ці настанови *інакші* стосовно екзистенційного, зокрема мислительного, досвіду Бовкуна). За протилежністю суджень жінки приховується зяяння спокусливої психосоматичної реальності *жіночого*. Інстинктивний відруховий жест самозахисту од диявольської “скуси” свідчить про важливий об’яв самості Бовкуна – страх перед небезпекою марнотних бажань, який стає вагомим чинником самозбереження. Цей інтермедійний епізод, демонструючи незнищенність трансцендентних уявлень на найнижчих щаблях духовного розвитку, відкриває барокову топіку варіативності, взаємного відображення констант світового процесу, взаємовиключності і взаємопов’язаності їхніх різних екзистенційних виявів, кожен з яких може стати досвідом будь-кого з персонажів.

Альтернативою до інволюції у світську марноту стає імпресіоністично відчутий дяком образ світу як завершеного Божого творіння (розділ 5 третього акту). Відпускаючи учнів, Григорій звільняє себе від ролі носія суду й покари; авторське нагадування байки про милосердного покупця відсилає до християнського топосу милості – спасенного Божого дару, що звільняє від потенційно гріховної влади поцейбічного обов’язку стосовно себе й інших. Світ серпневого дозрівання плодів асоціюється з апокаліптичними очікуваннями: небесні замки із хмар нагадують образ Граду Божого, екзистенційного об’явлення Царства Божого, здатного долати руйнівну колотнечу Змія – спотвореної гріхом вітальної енергії. *Тверда* блакить символізує явлену людському зорові небесну твердь як місце перебування божественного абсолюту й водночас образ духовно-онтологічного фундаменту, вічної тожсамості. Мінливість повітряних замків увиразнює історичний динамізм Божого задуму про світ і долю людини в ньому. “Засніжені гори” хмарин, викликаючи смуток у душі Григорія, символізують горній світ і важкий шлях духовного вдосконалення. Серпень – місяць, коли святкується Преображення Господнє – явлення мети й історичного сенсу присутності Сина Божого (див.: Лк. 9: 28–36). Поєднання білого снігу й “тлінного продику” (95) нагадує про

скінченність існування всього живого. Водночас сліпучі білі хмарини можуть асоціюватися з “білою й блискучою” одежею жертвовного Спасителя (Лк. 9:29). Звільнений від земного клопоту Григорій Комарницький також відбуває момент духовного переображення – невинності бажання; символом цього потягу стає “солодкооке і солодкодишне, білої барви звіря...” (96). Знаком наближення до абсолюту може вважатися новий образ Чучманської землі – царства птахів, де Григорій має намір “будувати собі хату з лободи, з дурману, в якій ніхто на нього не нападе, ніхто не ловитиме, не врізуватиме поли...” (97) – тобто своєрідний аналог гнізда. Птаство небесне – аналог мешканців раю. Імовірно, ці образи відсилають до відомого місця Нагорної проповіді (Мт. 6:26). Водночас хата “з лободи, з дурману” символізує індивідуальне буття, що в ньому відкинута болісна влада свідомості на користь солодкої омани. Домінанта світобачення Григорія – радше язичницька (вкорінена в космічно-природному циклі), аніж християнська. У величній красі серпня являє себе божественний сенс поцейбічного буття людини і світу, який прочувається, хоч іще не усвідомлюється Григорієм через множинну плернерних вражень і сумовите замилювання природою.

У сюжетно значущий серпневий хронотоп – образ ентелехійного стану світу – автор вписує й Гапку Дмитриху. Але, прочуваючи вітальну енергетику архетипу Великої Матері, Гапка виокремлює як об’єкт бажання не *красу*, а *силу* світу, його хтонічну потугу задля утвердження власної самості. Остання для самотньої жінки (добровільна абстиненція – це, по суті, форма свідомої самокастрації), що усвідомила себе як “нікчемну комаху цього великого світу” (104), втілюється в почуття “правди” – індивідуальне переживання етичного закону. Але етичний пафос, позбавлений еросу, біофільного спрямування, обертається для Гапки спокуюю гордині щодо інших. Ригористичний етичний пафос відкидається канонічною християнською настановою (див.: 1 Кор. 13: 1–3). Чи не тому вищий вимір осягнення божественної присутності у світі – почуття *краси*, котра являє собою “досконале й гармонійне буття” й “кінцеву мету буття”¹⁹, – залишається неприступним для Гапки. Натомість для Григорія Комарницького явлення божественної краси одночасне із прочуванням еросу, оскільки обидва переживання сприймаються як дві форми Божої благодаті. Автор зводить у риторичному двобої на вершинах двох могил – у символічному просторі, котрий постає ніби сценою до *teatrum mundi*, полем випробування “надземних”, надемпіричних ідеалів конкретних екзистувань – позиції персонажів-антагоністів. Апологія любові й життєвої енергії перетворюється в монолозі дяка на віталістичний фаталізм, якому підпорядковуються особистісні вольові та інтелектуальні первні. Протиставлення позицій Гапки й Григорія можна сюжетно співвіднести й осмислити в контексті попередньої сцени розмови Солохи й Терентія Бовкуна. Еротична сублимація вітальності, притаманна дякові й знівельована в Солохи, виявляється потенційною втратою самого себе; стримувальна влада етичного закону, до якого апелює Гапка, з одного боку, цілком відсутня в поведінці Солохи й Бовкуна, а з другого, – виявляється диявольською пасткою для знедушеного існування “кам’яної баби”. Таке іронічне авторське трактування омовлених культурних позицій спонукає романний дискурс до пошуку достотних ціннісних самовизначень персонажа. На потребу віднайдення екзистенційного опертя вказує використання топосу людини-комахи, “комара”. Цей топос суголосний засадам барокової антропології²⁰. Для свідомості Григорія він постає в контексті двох інших топосів:

¹⁹ Бердяев Н. О назначении человека: Опыт парадоксальной этики // Бердяев Н. О назначении человека. – М., 1993. – С. 131.

²⁰ Див.: Паскаль Б. Мысли. – М., 1994. – С.65, 68; Ушкалов А. Цит. вид. – С.65.

сакралізованого телеологічною Божою ідеєю світового руху, розвитку топосу родючості, з одного боку, а з другого, — пов'язаного з гріховною розщепленістю існування топосу одмінництва — руйнування власного життєвого світу.

Телеологічну взаємодію різних вітальних первнів увиразнює оригінальна трансформація православного символу переможного явлення божественної сили. “Білий вершник на чорному коні” символізує єдність свідомого й несвідомого, розуму й бажання, індивідуальної волі й Божого образу. Таку єдність (за визначенням автора, — це “шифр” трансцендентного закону) Явдоха прагне увиразнити бодай у магічно-символічному акті утвердження індивідуального слова-тіла. Прагнення сфокусувати еротичний потенціал у предметній інакшості горщика постає не лише як потужна, здатна до об'єктивації енергія індивідуального переживання, а й як безвідрадна перспектива інверсії волі, її вичерпання у фантазмах згнічуваних бажань. Натомість Григорієві зафіксоване на місячному дискві символічне зображення Авеля й Каїна вказує на те, що його пристрасть — руйнівна для заповіданих Богом людських зв'язків і для самого його життя. Причина ворожнечі Каїна проти Авеля — гаданий брак Божої любові до Каїна. Брак любові відчують і Явдоха, приречена бути дружиною байдужого чоловіка, і Григорій. Тому зображення міфологічного сюжету — це засторога від гріха, зумовленого вічним повторенням ситуації людської самотності й відчуття власної непотрібності. Згадки про “корінь” і “стебло” індивідуального існування відсилають до закоріненості в божественній і світовій першоосновах буття.

Розумінню людського існування як гріховності протиставлене в романі тлумачення його як екзистенційного пошуку. Герой-блукач, homo viator — визначальний топос барокової антропології²¹. Основою такого пошуку проголошуються різноспрямовані в сакральному просторі “корінь” і “стебло” — образи, пов'язані з символікою дерева світового. Корінь увиразнює заглиблення у хтонічну енергію роду, зв'язок з архетипними змістами, котрі увиразнюють відчуття людиною своєї причетності до соціокультурного “дому”-континууму. Стебло унаочнює прагнення самореалізації. Оскільки стебло (стовбур) — основа світового дерева, носій усіх можливих ієрархічно конструктивних, вагомих для існування світу відгалужень, то можна ототожити стебло зі спінозівською субстанцією — носієм атрибутів протяжності (тобто множинності самореалізацій особи) і мислення (здатності їх оцінки).²² Стебло — втілення ідеї розвитку, майбутнього насіння (тобто плідності життєвої настанови), отже, пов'язане з Божим приписом. Втілення в поцейбічному світі ідеї існування — *доля* — символізується в образі *дороги*, що на ній у сонних видіннях зустрічаються закохані персонажі. Дорога, сповнена “злостивих тіней”, — простір публічної дії, перетину індивідуальних волей. Натомість ідилічний хронотоп поля — місце випадіння з соціально-історичного континууму, долучення до космічних стихій. Автор зображає кохання Григорія і Явдохи подібно до античних уявлень про *космогонічний* процес²³. Водночас у цьому зображенні актуалізується ключова подія міфічного *соціогонічного* процесу — сутичка Каїна й Авеля. Це можна зінтерпретувати як вказівку на те, що інтенсивна любовна пристрасть, порушуючи соціальні табу, викликає агресивну реакцію, основувану не так на обстоюванні справедливого закону, як на згнічених заздрощах до чужої втіхи. Згадка про “хвостатих тіньових істот” вказує на хтонічні корені лібідозної енергії, яка

²¹ Див.: Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII — первой половины XVIII в. Польша, Украина, Россия. — М., 1981. — С. 98, 101.

²² Див.: Спиноза Б. Этика // Спиноза Б. Избранные произведения. — М., 1957. — Т.1. — С.404, 411, 412.

²³ Пор.: Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. — М., 1963. — С. 416.

сублімується в понадісторичних, вічнозначущих і повторюваних естетичних формах.

Найменування “злостивих тіней” на початку четвертого акту (116) підтверджує хтонічну передісторію зв'язку Григорія з Явдохою: пташині голови тіней асоціюються зі слов'янською міфологією згубного блуду²⁴ й демонічною невловністю. Їх перетворення в рослини вказує на зв'язок з енергетичним потенціалом Великої Матері (“нічної” влади несвідомого), розчаклованим у “денному” світлі розуму. Ця передісторія, спроектована на сучасність і можливу перспективу, викликає символічну антитезу – образ хати. Хата, родинне вогнище символізують звільнення (шляхом свідомого індивідуального чину) від лихого нескінченності відновлюваних бажань і розчарувань у їх досяжності. Погляд Григорія на власне минуле як на театральне видовище унаочнює не лише барокову топіку світу-театру, а й авторську настанову на ціннісне, повчально-очисне трактування життєвого досвіду.

Пригоди в Синичому, Сорочому й Одудячому розгортають попередні, недовершені, але не позбавлені внутрішнього сенсу стадії-префігурації гендерного проекту. Зміст цього проекту увиразнюється в символічних образах, ключових для кожної сюжетної ситуації. У стосунках із Настею її “хата, порожня, як душа!” (124) символізує нижчий щабель розвитку свідомості: порожнеча самотньої “душі”, брак чужої любові зумовлює порожнечу індивідуального соціогенічного проекту (“хати”) й водночас потребу взаємності. В історії з Хвенною жупанець символізує накидання Григорієві освяченої профанною ціннісною свідомістю ролі доброзичливого компенсатора чужої втрати, виконавця правил взаємної гри, конвенції спільного добробуту, творення єдиного соціального тіла й догоджання йому як ідеальному образу власного існування. Але з позицій ортодоксального платонізму (частково сприйнятого християнством) наслідування чужої поведінки – це “тінь тіні”, спотворення образу сутнісного змісту – ідеї – людського єства. Пародіювання Божого задуму про людське призначення – любов – перетворює індивіда на “мавпу Бога” (тобто спрофанований, вульгаризований варіант диявола). Тому таке самоприниження викликає природний відрух і небажання підкорятися накиданню подружньої ролі з боку жінок.

Фрагмент сюжетної дії в селі Одудячому, з одного боку, через символічне дійство моделює сенс вітального гендерного існування, збережений колективною пам'яттю як архетипний хронотоп вічного оновлення й розгортання сил родючості, а з другого, – у профанному мовленні персонажів демонструє зведення чоловіка до ролі простого біологічного “знаряддя”, засвідчуючи оспалість людського світу, занепад вищих регулятивів поведінки внаслідок гріхопадіння. Така опозиція, а водночас взаємопов'язаність ідеального образу-плану земного природного призначення людства й похідного від цього плану нівеляційного звичаю спільноти увиразнює міфологічну потребу людини віднайти в поточних життєвих процесах сакральний зміст, безпосередньо відчути й утримати у свідомості як естетичну цінність непроминальний сенс минулих переживань й екзистенційних станів, перетворити окремішне індивідуальне тривання на повноту екстатичного єднання з іншими та зі світом.

Весняний обряд в Одудячому позначений багатою символікою дії та образів. Пісенні означники “мосту” і “яворових людей” (146) окреслюють тему ініціаційного переходу²⁵. Міфопоетичний сюжет про подорожніх суголосний бароковому топосу

²⁴ Див.: *Гнатюк В.* Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків // *Українці: народні вірування, повір'я, демонологія.* – К., 1991. – С. 392.

²⁵ Див.: *Еліаде М.* Священне і мирське. – С.96.

людини-мандрівця; топос “Гірської землі” — символ духовного (горнього) світу, тобто трансцендентної мети кожної людини. Натомість поцейбічним неодмінним етапом індивідуального розвитку виступає родова ініціація, символізована в образі мосту (соціального порядку), який може бути зруйнований, зокрема, індивідуальним поривом до Абсолюту чи його об’явленнє.

Пасіонарна енергія надій, повноти індивідуальних сил — вітальних і духовних — символізована образом Весни, залишеної подорожніми “яворовим людям”, розчиняється у структурах повсякдення, традиційного побуту.

Друга пісня про “мизиннеє дитя” в контексті обрядового дійства розвиває тему психологічних і соціокультурних знакових змін духовного світу індивіда, пов’язаних зі сферою еротичних переживань. Дитя в червоному чобітку, символізуючи невинність і водночас увиразнюючи архетипне значення зміни, перебуває під божественним захистом від можливих негативних наслідків еротичної ініціації. “...Червоні чоботи оберігали людину від “негативної енергії””²⁶. Наявність одного чобота увиразнює перехід від батьківського захисту до невідомості шлюбних стосунків і нагадує про відомий обряд гадання про судженого.

Освячення часу дії відбувається й у пісні “про якогось Володаря, в якого просили відчинити ворота слугам великого Пана, котрий несе ярії бджолоньки, а до того додадуть “мизиннеє дитя”” (147). Образ Пана символізує “божественну силу” природи; слово “Пан” є ім’ям самого Бога, сутнісно явленого через природу (пор. 153). Бджола у віруваннях українців — “святе створіння”²⁷, символ плідності ненастанної праці у згоді з природним порядком і втіхи з її здобутків, символ гармонійної організації індивідів; отже, така праця — сенс людського існування, заповіданий великим Паном. Натомість Володар — символ соціального закону, чинного в межах спільноти. У співанці про дитя привертає до себе увагу символіка кольорів і предметів. Срібло та золото пов’язані із сакральною сутністю індивіда й роду та їх невразливістю: “Ортодоксальне християнство (православ’я)... вважає золото символом небесного світла й досконалості”. “В народних віруваннях срібло цінувалося як метал, що захищає від демонів”²⁸. Червоний колір яблука й чобота навіює тему вітальної енергії й еротичної пристрасті. Це тимчасовий добровільний перехід індивідуального духу в царство невідомого, а окремої особи — в зону, не захищену енергією родової (батьківської) турботи. Золотий ніж і червоне яблуко — предмети з виразною еротичною (відповідно чоловічою й жіночою) символікою²⁹. Розчленування яблука на множину скибочок позначає природну невичерпність еротичної енергії.

Переживання Григорія Комарницького (148) свідчать про неможливість ініціації, втрату відчутної перспективи здійснити обряд переходу, перспективи наближення до сутнісного центру індивідуального світу й повноцінної інтеграції в соціальну структуру. Символічним знаком світової впорядкованості постає явір, із яким тотемічно пов’язуються “яворові люди”. Фольклорно-міфологічна символіка явора неоднозначна. ““Явір” — прекрасне сумне дерево, присвячене в малоруській поезії нещастю людському”³⁰. Водночас в українському фольклорі явір — варіант древа світового³¹. Згадка про явір і яворових людей у веснянках вказує на включеність людського існування в космічний вітальний ритм, онтогенетичний зв’язок людини з

²⁶ Скуратівський В. Цит. праця. — С. 490.

²⁷ Там само. — С.384.

²⁸ Бидерманн Г. Цит. вид. — С. 99, 242.

²⁹ Див.:Тресиддер Дж. Цит. вид. — С.239, 427.

³⁰ Костомаров М. Об историческом значении русской народной поэзии // Костомаров М. Слов’янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. — К., 1994. — С.77.

³¹ Див.: Войтович В. Цит. праця. — С. 142.

божественним першообразом світу. Проте в епізоді суду над дяком цей образ відсилає до аристотелівських уявлень про рослину душу — найпримітивнішу форму психічного розвитку: “І вони всі в тому диму й у тому світлі цілком подобали на такі кущі чи дерева” (154). Явір-рід стає монстром, поглиначем енергії чуттєвості окремих індивідів. Семантика мікрообразу модифікується в різних наративних партіях: фольклорному дискурсі та мовленні дяка. Фольклорний дискурс фіксує позачасове тривання суцього як належного, і порушення колективного етосу — формувальної засади цього тривання (метафорично означеної образом мосту) — вважається злочином. Натомість невласне пряма мова дяка оприявнює споріднені з бароковою естетикою узгодження антитез моменти тотожності й відмінності від архетипного топосу явора: підвладність родовим вітальним спонукам, світовому порядку й нездатність цілковито вписати своє існування в чужі екзистенційні ритми. Образ “перехожого”, асоціюючись у свідомості “яворових людей” із руйнівним впливом чужинця на розвиток роду, може водночас тлумачитися як знижений аналог засадничого барокового топосу *homo viator*. Уявне перевтілення покараного дяка в явір — своєрідна інволюція в матеріальний світ — увиразнює розпуку гріховної знебоженої свідомості. “Синя трутизна” неба, контрастуючи із християнським топосом небес — просторового носія божественної благодаті, трансцендентного визволення, втілює інвертовану тугу, котра з активно-формуальної спонуки до пошукування в собі та інших образу Божого перетворюється на фатальну констатацію екзистенційної невідбутості й самотності. Мотив “світової туги” — фатальне усвідомлення ураженості всього суцього конечністю й несвободою — знімається профанним буттям космічних потенцій людини-явора як простого знаряддя й матеріалу подальшого існування роду. У профанному історичному часопросторі покараний дяк здобуває свободу з рук кривдників, оскільки виявився таким придатним знаряддям. Отже, його засадничі індивідуальні інакшість цілковито нівелюється.

Включена в перебіг любовних пригод Григорія і Явдохи історія з отруєнням решетилівського панотця віддзеркалює гендерне протистояння подружжя Пошивайлів і свідчить про універсальність такого конфлікту за часів формування новочасної свідомості й початку вивільнення особи з-під тотальної влади корпоративних структур. Явдоха, позбавлена подружньої любові, долає конфлікт вітального потягу й соціального приречення в еротичній грі — часопросторі свободи, свідомого нехтування соціальних зв'язків і етичних приписів задля набуття досвіду повноти життєвого існування. Натомість позиція вороже наставленої супроти власного чоловіка паньматки — це ситуація розпачу й зневіри, отже, неспокутного гріха. Трагічний підсумок конфлікту в авторському зображенні сповнений засадничих культурно-міфологічних алюзій. Розбухлий труп панотця “посильно бажав розвалити гроба” (160) — зруйнувати межу між життям і смертю, процесами становлення й розпаду світу. Ця межа забезпечує світовий порядок, а тому її руйнування вказує на есхатологічну розв'язку історичного буття. Тут макабрична образність увиразнює варіант “малої есхатології” — індивідуальної провини і спокути. Пара “небіжчик — паньматка” постає новочасним аналогом історії Каїна й Авеля. Але решетилівська історія увиразнює не лише міфологічну *повторюваність* екзистенційної драми, а й її історичну й індивідуальну *скінченність*. Безпосередньо відчутний екзистенціаль жаху перед видимою смертю переосмислюється автором у цитуванні поетичних сентенцій Івана Орновського, котрі своєю раціональною риторичністю й узагальненістю, попри песимістичну настанову щодо тривання й знакового наповнення суцього, у контексті романної ситуації апелюють до пошуку глибинного сутнісного сенсу людського життя. Платонізований софійний дискурс має подолати екзистенційну ніщоту досвіду життя та смерті. Одним із варіантів утвердження такого загальнозначущого сенсу індивідуальних учинків

шляхом свідомого вибору стає Гапчина викривачка діяльність. Показово, що варіанти межового досвіду трьох головних дійових осіб-жінок (смерть коханого, вбачання в чоловікові мерця, свідоме вбивство нелюбого чоловіка) перегукуються між собою як складники єдиної теми романного дискурсу, увиразнюючи невідворотну екзистенційну діалектику Еросу й Танатосу: небуття — зворотний бік і внутрішня потенція емпіричної реальності та індивідуального досвіду; це переживання радикальної нетотожності власного й чужого існування, розрив оприсутненого виявами тілесності часопросторового континууму людського буття. Через нетотожність із іншим відкривається досвід власної екзистенційної й психологічної нетотожності з координатами традиційного етосу. Нетотожність із іншими — це спонука до об'єктивації згнічуваних бажань, відкриття власної самотності; цей екзистенційний тягар веде до пошуків нетотожності з власною традиційною роллю. Топоси смерті й невідбутості долаються у трансцендувальному рухові до завоювання гаданої власної сутності: індивідуальної сваволі, реалізації лібідо, набуття етичної самоповаги.

Книжна культура, приходячи в кульмінації роману на зміну фольклорним сентенціям, увиразнює процес виокремлення індивідуальної аксіологічної свідомості з традиційних етологічних орієнтирів і потребу пошуку духовного опертя, рівновеликого зі спокусливими викликами життя. Планований Григорієм діалог про боротьбу душі і тіла, з одного боку, має стати завершенням — наративізацією осягненої сутнісної ієрархії детермінант людського існування. Ця книжна культура покликана увиразнити узагальнений, інтелектуально сублімований досвід і водночас ідеальний життєвий проект. З другого боку, інтертекстуальна орієнтація на чужий — еталонний — риторичний і мислительний досвід як джерело власної дискурсивної практики свідчить про недовіру до формотвірних (щодо індивідуального розуму) імпульсів — пережитих ситуацій. Орієнтація на культурний авторитет, канон і традицію — стійка риса середньовічної свідомості. Культурна вага такої орієнтації особливо увиразнюється в новочасну добу (у прескриптивних естетиках і поетиках Відродження, бароко й класицизму). Натомість розхитування вироблених мислительних матриць у мистецькій та епістемологічній практиці стало критерієм духовно-історичного поступу. Внутрішньо-сюжетний злам, який унаочнює в романі В.Шевчука епохальні зрушення свідомості (“відкриття людини і світу” й водночас їхнє барокове протиставлення) — це роздуми Григорія в останню ніч, проведену з Явдохою. Образ місяця в ситуаціях особливого психологічного напруження, зумовленого еротичним бажанням, увиразнює різні світоглядні домінанти героя: язичницьку (тут місяць постає джерелом “срібного молока” — несвідомої лібідозної енергії), іудео-християнську (де місяць зображає драму Каїна й Авеля — вічний міф про людське існування — й нагадує про трансцендентний зміст індивідуальних вчинків у сакрально-історичній перспективі) й цілком новочасну, для якої місяць “лише порожня і німа пустеля, хоч і освітлена сонцем” (170). Образ місяця в епізодах, присвячених найглибшій, найінтимнішій основі людських зв'язків, вказує на засадничі принципи самовизначення й самопокладання людини у світі: відповідно ототожнення своєї сутності з космічними енергіями чи спогад про засадниче передання етичної свідомості. “Місяць показує людині її справжній стан; себто до певної міри, людина дивиться на себе і знаходить себе наново у житті місяця. Тому символіка і мітологія місяця мають у собі елемент патосу і рівночасно певне потішення (консоляцію)” (М.Еліаде)³². Місяць, побачений “природничонауковим оком” — символ об'єктивованого духу, “скрижанілого мозку” та мінливого розуму, спертих на енергії життя й пафосі культури (представленої у свідомості Григорія реактуалізованою традицією). Образ

³² Цит. за: *Залеська-Онишкевич Л.* Роль Великодня у “Патетичній сонаті” М. Куліша // *Слово і Час.* — 1991. — №9. — С.52.

місяця як “порожньої і німої пустелі” вказує на новочасне “розчаклування світу” (за М.Вебером) свідомістю героя. У системі “спустошених”, позбавлених свого відчутного гуманістичного наповнення соціальних зв’язків і дискурсів людина покликана віднайти власну тожсамість поза перспективою знебуттєвлення. Натурфілософські й антропологічні одкровення Григорія включені в інтимну психологічно містку сцену, предметна образність якої перегукується з образом місяця й тому також набуває символічного навантаження. “Срібне молоко” — сугестивний образ статевого потягу — постає відбитком вагомішої духовної енергетики й онтологічної першооснови індивіда (символізованого сонячним світлом). Сюжетний аналог сонячного проміння можна впізнати в мікробразах “м’яких пестоців руки”, “теплого молочного дихання” (171). “Опука грудей” (тобто м’яч, куля, сфера; у виданні помилково вжито слово “опока”, значення якого не відповідає ситуації) символізує матеріальну субстанцію, аналогічну за формою із Сонцем, Місяцем і Землею. Спостереження персонажа, що опука “була не так тілом, як сферою” (171), увиразнює космологічну, архетипальну природу жіночої тілесності.

Наведена після зазначеної сцени притча “мудрагеля” фіксує амбівалентність кохання, закорінену в гедоністичній позиції, що її треба подолати або прийняти. Тут барокова антитетика атрибутів кохання в антропологічній перспективі увиразнює замкнутість індивідуальної свідомості на власних станах. За такої замкненості буття іншої людини не постає самоцінним трансцендувальним чинником. “Механістична”, “обчислювальна” позиція притчі фіксує втрату відчуття божественної присутності в напружених екзистенційних переживаннях. Богопокинутість (уже як трагічний досвід індивідуального трансцендування) увиразнюється, з одного боку, в сюжетно розгорнутій метафорі вовкулацтва, а з другого — у публічній самотності засудженої Явдохи. Сумовита краса Явдохи набуває культурної ваги через покутне страждання за позашлюбну любов, стаючи варіантом новочасного мучеництва. Дошкульні ляпаси Гапки зі знаків ганьби перетворюються на карнавальні жести оновлення вітальності й вітальної цінності індивідуального вчинку-переступу. Фінал судового засідання вказує на перехід профанного виміру жіночої сексуальності в демонізм (для позбавленої любові свідомості) і сакральність — для очищеної коханням свідомості. Краса Явдохи набуває достотної онтологічної значущості й сили порівняно із судовими декретами. Жіноча краса як ідеал переображеної коханням вітальності протистоїть чоловічій патріархальній владі закону. Естетичне зміщення аксіологічної шкали (відчуття суддями Явдохиної привабливості) свідчить про культуризацію несвідомого сексуального бажання. Естетизована жіноча вітальність переважає над абстракцією гріха й провини.

Вовкулацтво Григорія — це досвід вимушеного одмінництва, одночасного перебування в ролі жертви і ката, на яке приречена людина внаслідок реалізації власних бажань і зумовлених цим конфліктів з іншими. Кастрованість як незбагненна покара за справжні й уявні переступи увиразнює для персонажа межу остаточного переходу від несвідомих вітальних інтенцій до прийняття дискурсу культури; символами останньої постають екзистенційне письмо і сподівання на своє реалізоване батьківство. Через утрату ґендерної перспективи (внаслідок імпотенції) усвідомлюється цінність відбутого, непроминальний сенс минушого досвіду.

Внутрішній образ власного знехтуваного батьківства — це альтернативне бажання, яке манить своєю недосяжністю щодо віднайдення дитини й самореалізації відповідно до Богом даного ідеалу. Криза ґендерного самоусвідомлення виявляється в переході власних проєкцій від чужого соціальним конвенціям коханця до ідеалу батька, обтяженого етичним імперативом. Комплекс власного батьківства похідний від почуття провини перед іншим у собі й іншими поза собою й бажанням її спокутувати. Наративізація власного життя Григорієм через творення повчального

образу для майбутніх поколінь (на протипагу абстрактному діалогу про боротьбу душі і тіла), не обтяжена суворими літературними конвенціями, дотична до новочасної парадигми літературності з її орієнтацією на приватний хронотоп. Вірш про комара в романному сюжеті — це грайлива екзистенційна теза, трактат про душу і тіло — раціональна есенціалістська антитеза, котрі синтезуються в автобіографічній розповіді — свідомому знятті крайнощів уяви і розуму; екзистенційний біографічний досвід трактується як символічна культурна означувальна практика. Потреба передати власний досвід — це сублімація незреалізованого батьківського почуття. Можливість бути почутим і збагненим іншими дає змогу віднайти непроминальний сенс свого існування. Трансцендентний сенс пригод і віднайдених прагнень увиразнюється останньою деталлю — небесною блакиттю в очах — образом інтеріоризованої божественної благодаті, котра синтезує екзистенціали надії, терпіння й унутрішнього звільнення.

Історія взаємодії мимовільного сексуального гравця й цілеспрямованої жіночої лібідозної і танатозної (еротичної й антиеротичної) активності перетворюється на іронічну притчу, яка сюжетною дією підважує й екзистенційно переакцентує різні колективно-етологічні й культурні парадигми індивідуального ціннісного самовизначення. Іронія — засадничий мислительний принцип автора й персонажа; цей принцип постулює зміщення й нерозрізнення ціннісних значень у різних культурних кодах. Завдяки йому елементи християнського міфу переосмислюються в іронічній перспективі, унаочнюючи культурну та історичну детермінованість їх тлумачення. Водночас, насичуючи любовний сюжет архетипними значеннями (Змія, черево), автор увиразнює глибинні сенси пережитих ситуацій, можливість оновлення їхнього трансцендентного виміру. Переосмислюючи культурні коди, текст моделює значущі екзистенційні змісти. Через взаємодію поганської й християнської символіки навіюються містична сакралізація й історизація вітальності. Амбівалентність рослинної символіки увиразнює значущу нетотожність індивідуального існування з природним ритмом, протиставляється міфологемі гармонії людини і світу. Останній постає втіленням колективного несвідомого й знеосіблених форм існування — вітальності й соціальності, не переображених любов'ю.

Пісенне обігрування топосу *Номо viator* стає матрицею відштовхування-одивнення, сенс якого — стирання первісних спонукальних інтенцій топосу. Гумористична позиція оповіді протиставляє безсенсовість мовленнєвої практики потребі віднайдення етичної і трансцендентної значущості індивідуального тривання, а водночас виявляється стимулом для продукування екзистенційних дискурсів. Ігровий топос комара долається міфологічним топосом вовкулаки — символом утрати людського значеннєвого контексту, яка зумовлює переоцінку різних проявів індивідуального існування. Інтеріоризація хтонічної символіки образу Змія спричиняє балансування на межі іронії й міфологічної значущості, відображає потребу секуляризованої свідомості в культурному наративі, який би санкціонував понадісторичні вияви індивідуального існування й устійнював їх авторитетом культурної традиції. Така напруга між варіюванням ситуацій ігрової фабули й екзистенційною значущістю символічного сюжету осучаснює барокову амбівалентність зображення, надаючи їй новітнього антропологічно-онтологічного виміру.

Амбівалентність символів моделює руйнування й модифікацію усталених стереотипів сприймання новою — критичною — означувальною практикою. Обігрування, переосмислення значень і дискурсів, одверта й прихована антитетичність сюжетних ситуацій увиразнюють важливі складники авторського й оновлюють світоглядні засади колишнього культурного міфологічних моделювань:

топоси загубленості людини у світі й плинності її екзистенційних сенсів, зближення гріховного стану світу і страдницької дезорієнтованості людини. Ці одкровення долаються аксіологічною актуалізацією й індивідуальною трансформацією перманентної онтологічної ваги вітальних первнів, ігрових, мислительних і комунікативних спонук індивіда.



Ірина Борисюк

ПОЕЗІЯ КРАСИ, ЛЮБОВІ Й ЖІНКИ ("Велик гріх" Ігоря Маленького)

Нова книжка Ігоря Маленького "Велик гріх" – це своєрідний творчий підсумок поета, продовження й переосмислення накреслених у попередніх збірках тем і мотивів, а також послідовне розглиблення філософських засад його поезії. Грандіозність задуму (чого вартий поділ збірки на "Книгу зачину", "Книгу пророцтв", "Книгу зцілень" тощо), планетарність тем (спроба виписати власну історіософську концепцію, яка б охоплювала не лише історію України, а й історію світу) та розмаїтість форм (вірші, переклади, поезії в прозі) – це, без перебільшення, пошук нового слова, слова поетичного, філософського і навіть релігійного.

Безперечно, цікавою й оригінальною є спроба віднайдення східного первня України через занурення у світ східної філософії й культури (переклади віршів східних поетів, використання фрагментів малярства Мухаммада Фарч'яна в графічному оформленні книжки, східні мотиви у власних віршах поета), коли християнство, язичництво та іслам поєднуються у щільному й примхливому плетиві візій та метафор. Східні мотиви постають не дозованою екзотикою, а органічним вплетенням у смислові поля тексту, бо в кожній „книжці” збірки розгортається одна велика візія, одна містка метафора – тоді переклади східних віршів виявляються віддзеркаленнями суголосних поетові почувань і вражень. Еротика, фаталізм, минущість життя й підвладність часові, власне образ часу, повільного, мов пісок, – такі наскрізні мотиви у вибагливих, викінчених поезіях Алішера Кийяма, Ялчина Годжі, Бозора Собіра. Схід І.Маленького – не та духовна Мекка, якою бачиться він для цілковито інакшої західної культури, а питома, засвоєна зсередини реальність, частина власне українського культурного ландшафту, спадщина тих часів, коли Україна була набагато ближча до Сходу й Заходу, ніж до Півночі. Тому цілком органічно виглядає витворений автором міф української історії, посталої "з нащада світа", й України, оберненої, за висловом Є.Маланюка, "лоном на Схід".

Однак набагато зримішою та яскравішою за філософські роздуми І.Маленького стала його камерна, сказати б, поезія, поезія "малої батьківщини" (вірші "З родинного"). В історії роду, що пройшов крізь свої та не свої війни, голодомори, мандри чужими краями, віддзеркалено історію Землі, що постає в поезії І.Маленького то Марією-Богородицею, то неплодною відьмою. Опозиція святості/ гріховності утворює один семантичний ряд з опозицією плідності/ безпліддя, "свого"/"чужого" простору. Носіями хтонічного начала в поезіях І.Маленького виступають безплідні жінки (тут задіяні категорії гріха й провини), наділені потужною еротичною силою. Неплідність стає карою за гріх; очищає жінку лише материнство. Неплідність, еротичне шаленство, відьмацтво, прокляття перебувають на одному

Слово і Час. 2005. №9