

УДК 821.161.2-31 Шевчук

Саєнко В.П.

кандидат філологічних наук, доцент
кафедра української літератури
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова
Французький бульвар, 24/26, м. Одеса, Україна, 65058
minichnatf@rambler.ru_

**ПОВІСТЬ-ПАРАБОЛА «МІСЯЦЕВА ЗОЗУЛЬКА
ІЗ ЛАСТІВ'ЯЧОГО ГНІЗДА» ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА**

У статті висвітлено міфотворче осмислення духовної та морально-філософської багатозначності світу сучасної людини в повісті-параболі «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда». У статті сполучаються теоретичний та прикладний підходи до художньої інтерпретації інкорпуючого мислення, явленого у творі письменника.

Ключові слова: *інкорпуюче мислення, цикл інтимно-ліричної прози, повість-парабола, екзистенціалістський підхід, міфопоетичні мотиви, індивідуальна міфологія Валерія Шевчука.*

Твори В. Шевчука занурюють у вбивчий для людського духу розчин суспільного життя й дають зразки виживання душі шляхом несподіваних мутацій, перероджень і відроджень. У його прозі виступає внутрішня конфліктність, психологічна поліфонія, морально-філософська багатозначність. У бесіді з Л. Тарнашинською автор слушно вказав на необхідність універсальної ерудиції письменника: «Коли ти прийшов в літературу, то треба вчити її від самого початку і до кінця, знати її на рівні професора. Перший пласт – це національний, – необхідний для розвитку таланту. Другий пласт – це західноєвропейська література. Свою естетику я будував на поєднанні цих пластів» [15, 175].

Така виважена естетика завжди давала переконливі результати, але у творчості 1990-х рр. письменник здійснив ще одне коло піднесення, особливо в циклі *інтимно-ліричної прози*, до якої ввійшли стилістично пов'язані повісті «Чортиця» (1992), «Жінка-змія» (1994), «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда» (1997), «Закон зла (Загублена в часі)» (1999). Ця Шевчукова художня система прикметна не лише подібністю проблематики, пафосу й мистецької логіки, а й збереженням суверенності кожної текстової одиниці, якою є взаємопов'язані, і водночас самобутні повісті про кохання – передусім тілесне (ерос), як і духовне (агапе).

В інтимно-ліричному циклі, органічним компонентом якого є «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда», прозаїк своєрідно розвинув жанрову модель філософського твору зі значущими екзистенціальними варіаціями. Засновуючись на ідеях книжки В. Баррета «Ірраціональна людина. Дослідження над екзис-

тенціальною філософією», Романа Багрій у низці цікавих публікацій про творчість митця дошукується, чому саме ці мотиви й тема абсурдності посідають таке вагоме місце: «Марксизм, подібно як і його попередник позитивізм, філософічно нездатний справлятися з унікальними фактами людської особистості і тому представляє спрощений образ її. Екзистенціальна філософія натомість є спробою схопити цілу людську особистість, навіть те, що в ній темне, складне і неоясниме. Тому екзистенціалізм є більш автентичним висловом сучасного життя» [1, 18]. Унікальні факти людського життя, до опису котрих В. Шевчук має хист, як і до складних і неояснимих сторін буття, він трактує з погляду екзистенціалізму, чия художня переконливість стає фактом доконаним у контексті міфопоетики й параболічності.

Предмет цієї розвідки – художня інтерпретація міфу як «особистісного буття, даного історично» [8, 199], власне, аналіз граней підсвідомого, явлених у повісті В. Шевчука «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда», що відчутно впливають на жанрову форму. Зв'язки міфологічного відчуття світу з реальним життям, взаємодія свідомого і підсвідомого постають уповні крізь призму героїв твору, розкриті в діалектиці їхніх думок і почуттів, у мові, хронотопі, у задіяних у ньому культурологічних матрицях. Дослідникові належить виявити ці зв'язки й дізнатися, як саме міфологічне, інкорпорує мислення виражено в художньому світі, чому за кожним символом, за кожним штрихом проглядає певний бік підсвідомого і вічного. Саме тому важливо простежити символіку, якою просякнута повість. Адже художній твір, за О. Ф. Лосєвим, має дві конструкції, одна з них – «нульова образність», друга – «безкінечна символіка, яка виявляється ще багатшою, коли символ стає міфом» [9, 443]. Тим більше, що символ – та сторона міфу, котра подає його смисловий вираз. Звідси – «тотожність міфу і символу в розгорнутій єдності особистості. Символ є здійснення міфу, й особистість є здійснення символу» [9, 461]. Отже, символіка – спресована пам'ять міфу, такий собі код міфологічного (інкорпорує) мислення людини.

Ось чому розгляд символіки повісті дає змогу пізнати культурну пам'ять народу, його духовність і ментальність. Відомо, що в поезії будь-якого твору, а саме в техніці художньої творчості, у цілісній системі мистецьких засобів письменника, що ними він послуговується, завжди наявна символіка, за котрою стоїть міф – духовна пам'ять народу, і яка має, крім зовнішнього зображеного тіла, ще й внутрішнє, й це виявляється на рівні інтуїції народу.

Наше завдання – висвітлити як зовнішній вираз, так і внутрішнє ядро міфу в поезії Шевчукового твору, що дається взнаки в жанровій його специфіці; важливо зосередитися на тому, як у героїні «Місяцевої зозульки...» прозирає «діалектика первісної доісторичної особистості» [8, 199], виявляючись у реальному часі у реальному світі. Це вможливить студію художнього світу прозаїка в контексті вираження й інструментовки міфопоетичних мотивів, наявних у повісті. Та спершу слід коротко зупинитися на природі міфу як інкорпорує

мислення людини, досвідом котрого глибоко опанував прозаїк та своєрідно втілює на рівні поетики «Місяцевої зозульки».

Відомо, що у філософії та культурології ХХ ст. вирізилися історичний і психологічний погляди на міф. Згідно з першим, міф – це певна світоглядна система, характерна для певного історичного часу. За другим, започаткованим ще Ф. Шеллінгом і продовженим Е. Кассіроном, К. Г. Юнгом, К. Леві-Строссом, міф тлумачать як своєрідну константу людської психології, котра існує порівняно незалежно від історичних чи економічних інфраструктур; у цьому контексті міф вирізняється принципово іншою семантичною структурою. За твердженням К. Г. Юнга, «міф – передусім психічні явища, що виражають глибинну суть душі» [22, 99]. Відповідно до цієї теорії, міф – насамперед прикмета певного психологічного (інкорпоруючого) мислення (О. Ф. Лосєв). Сприймаючи певну річ, таке мислення не розрізняє її саму та ознаки, їй властиві, тобто «дана річ є присутньою цілком і абсолютно субстанційно у всіх своїх виявах» [8, 258]. Отже, тут маємо, за О. Лосєвим, «субстанційну присутність цілого в окремі частині – зі знищенням або усуненням якоїсь частини усувається й саме ціле» [8, 259]. Виходить, що ціле наявне в частині не лише зовнішньо, а й внутрішньо, і такий зв'язок властивий лише живому організмові. В інкорпоруючому мисленні всі логічні категорії, пов'язані з дійсністю, «подані у злитому, неподільному і взаємоототожненому вигляді» [8, 258] – «чуттєве і матеріальне необхідним чином сприймається як міфічне, а все міфічне – тільки як чуттєве і матеріальне». Усе присутнє в усьому і взаємопроникає одне в одного. Це і є «логіка міфології» – розуміння всього неживого як живого і всього механічного як органічного. Сюди належить також одухотворення, й особисть. Тому міфологія – це й «розуміння безособистісного як особистісного» [9, 259-260].

Прикметно, що міф відрізняється від символу й метафори як його смислових виражень, тим, що «всі ті образи, якими послуговуються метафора й символ, розуміються <...> буквально, реально; усе, що умовно трактується в метафорі й символі, стає в міфі дійсністю в буквальному значенні слова» [9, 444]. Фактично йде «переоцінка» самого себе як частини неживої природи, проектування рис, властивих людині в певні проміжки часу й у певному психічному стані, на речі неживої природи, які за певними критеріями відповідають внутрішнім переживанням і виражаються зовнішньо. Це ототожнення себе зі світом, проектування на різних етапах існування, у різний час іде свідомо, але виникає з підсвідомого прагнення бачити навколишній світ уповні, відчувати його так, як відчуваєш самого себе, живучи в ньому, відчувати певну взаємодію саме на психологічному рівні, бо спочатку міф – акт пізнання світу й себе в доісторичному періоді, коли людина ще не виділилася з колективу як особистість, коли вона лише починає вирізняти себе з-поміж інших на такому, міфологічному, рівні, – тоді, коли ще має силу безумовна залежність окремого індивідуума від стихійних сил природи й суспільства, але крок в осягненні себе в колективі як частки природи, і себе в собі як частини колективу вже зроблено.

Колективне начало ще тримає, воно буде тримати й далі, не один раз зупинятиме, застерігатиме, перешкоджатиме, але розвиток особистості вже почався, і

почався він саме в такій послідовності: пізнання навколишнього світу – осягнення себе як частки цілого через ототожнення себе зі світом, проекція своїх психологічних почуттів на світ і навпаки – осягнення себе як особистості й вирізнення зі спільноти, живучи в ній і співвідносячи її зі світом і собою.

Чи осмислює міфологічну символіку сучасний письменник у добу постмодернізму та як вона виражена в художній своєрідності «Місяцевої зозульки»?

Утримуючи в собі діалектику первісної доісторичної особистості, «міф не є вимислом, він є <...> логічна, необхідна категорія свідомості й буття загалом» [7, 395-396], що не суперечить думці про наявні в ньому рівні підсвідомого. Отже, міф – те, що живе в кожній людині на певному психологічному рівні, на стику свідомого і підсвідомого: інкорпорує мислення, з'являючись у кожного в дитинстві, потім відходить у глибинні шари свідомості, спираючись на здобуті результати ототожнень, проекцій і фольклорні традиції, вірування, уявлення, що вже закріплені в прапам'яті народу і проростають у глибокій пам'яті особистості з її розвитком. Чому ж інкорпорує мислення «живе» в людині на певному психологічному рівні? Що переважає: раціональне чи інкорпорує мислення, і як воно дається взнаки?

Дошукуючись відповіді на ці питання, варто звернутися до думки про те, що в основі результатів дій у структурі міфу лежить «сформована у фольклорній пам'яті циклічна концепція світу, вічне повернення, вічний кругообіг ідей і форм» [14, 128]. Отже, час, який здійснює кругообіг, циклічний, рухається по спіралі: через певний період опиняється в тій самій точці, але вже на іншому рівні. У дитинстві світ пізнається так, як пізнавала його доісторична людина: через ототожнення, через перенесення своїх психологічних процесів і станів на довкілля. Ось чому на початку свого існування як роду і як особистості людство пізнавало світ через міф – особистісну форму, у котрій здійснюється необхідна діалектика індивідуальної свідомості і буття. Особистість, на думку О. Лосєва, як самосвідомість і, відповідно, суб'єктно-об'єктне взаємопізнання, – це виражальна категорія: у ній обов'язково містяться два різних плани, що певним чином ототожнюються в одній неподільній єдності. Бо ж особистість – завжди вираження, а тому «принципово і символ <...>, тілесно здійснюваний символ» [7, 461].

Тому саме в інкорпорує мисленні відбувається психологічний процес поєднання безкінечного і кінечного й навпаки: «...ейдос явлений у символі. Міф явлений у світі. Символ явлений в особистості. Ейдос є тим, чим стала нерозрізнена сутність у своєму самовиявленні й формуванні, міф є тим, чим став ейдос у своєму смисловому самовиявленні і становленні» [7, 461]. Отже, міф – форма символічного здійснення, вираження ідеї. А звідси міф – закодовані смисли людської свідомості, певна інформація, світобачення, що виражене в символах, бо тут смисл існує в самій речі, а не поза нею. І якщо міф – виражальна категорія людського мислення, то індивідуальна міфологія певної людини – «індивідуальна оповідна структура, тотожна її авторові» [11, 15].

У зв'язку з таким підходом до сутності міфу сформувався й підхід до аналізу художніх текстів як виявів індивідуальної системи світосприйняття й відтворення, за якими «можна осягнути приховані символічні смисли, закладені у внутрішній структурі особистості» [11, 4]. Ці смисли складають авторську (індивідуальну) міфологію. І створення художніх міфоструктур залежить від індивідуального сприйняття. Але виявлена в тексті авторська свідомість завжди динамічна, як і людське мислення й духовні пошуки, що постійно змінюються водночас із еволюцією світу. Неоміфологізм у мистецтві ХХ ст. «виробив свою новаторську поетику, ознаками якої є активне включення семантики міфологеми, історично спресованого культурного досвіду в сучасний художній потік і форми сучасного естетичного мислення. В результаті виходить складне співвідношення різних точок зору на художній об'єкт і контрастних ліній розповіді, що призводить до колажної, на перший погляд, структури нарації, яка, врешті, обертається універсальною моделлю життя людського духу» [14, 128].

Отже, аналіз художнього твору орієнтований на вивчення міфомотивів, – певних інформаційних кодів, які виражають свідомість автора. Не менш важливо осягти способи їх вияву у творі як певній структурі спрямованого мислення митця, а тому з'ясувати взаємозв'язок міфологічної символіки з реальним світом на рівні поєднання свідомого і підсвідомого.

Символіка повісті В. Шевчука «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда» напрочуд багата, що спостерігаємо на рівні втілення в персонажах хронотопічних ознак. Уже сама назва насичена підтекстом, закодованою інформацією, вираженою в системі функціональних символів – *місяць, зозулька, Ластів'яче гніздо*, семантично навантажених уже з перших рядків тексту. Номінативна система, прикметна не лише одним опорним словом «зозулька», а й контекстуально зближеністю всіх, що входять до заголовка, починаючи з епітета. Цікаво, який саме епітет, виражений прикметником, увійшов до заголовка. До опорного слова «зозулька» припасована не традиційна прикметникова форма «місячний», а саме «місяцева», що вказує на приналежність особі більшою мірою, ніж на рису предмета, хоч тут явно спостерігаємо взаємодію смислів, перехрещення полів сем. «Місяць» і «зозуля» створюють матеріальне (тілесне) і духовно-інтимне поле героїні як уписаної в просторові параметри її буття, виражені такими символами: *кімната, вікно, двері*.

Головну героїню твору, названу Юлькою (саме в такому варіанті звучання), що водночас є «місяцевою зозулькою в Ластів'ячому гнізді», показано на початку твору в несподіваному і пластичному портреті, в інтер'єрі не власного житла, а найманої кімнатки. Жіночі принади героїні автор виписав скульптурно чітко і, сказати б, контрверсійно: «Юлька була мала, <...> із низькопосадженими клубами над карачкуватими ногами, з несподівано великими, аж випирали вони з одєжі, грудьми, а ще до того і з геометрично круглим, пласким, як *місяць*, обличчям, на якому, ніби закандзюбинка, був маленький (пипочкою) ніс. Сірі вуста майже не виділялися на обличчі, а очка були так само круглі, здивовані, сірі...» [20, 13]. (Тут і далі в цитатах із повісті курсив мій. – В. С.)

Одразу окреслюється символіка, пов'язана з колом, місяцем уповні: *кругле, як місяць, обличчя*. І далі: «лице її <...> робилося байдуже, ніби то *місяць* посірів, та й сів на підвіконня відпочити» [20, 14].

Ці зовнішні Юльчині форми привабили не тільки Шурку Куксу, який «побачив мимолітне видіння, маленьке чудо у вікні: блідого, сірого, *заснулого місяця* і розвалені біля того *місяця сніжні кучугури*» [20, 15], – такі гіперболізовані образи постають в уяві героя, хоч він звичайний роботяга, а не поет чи романтик.

Прикметно й те, що так пружно виявлена В. Шевчуком метафоризація в описі героїні швидко проростає, відбруньковуючись, символами. Що ж криється в такому простому, здавалось би, порівнянні жінки, її округлих, а не готичних, видовжених форм, із місяцем? Одразу ж відчутна багатозначність символу, товща нашарувань, що в ньому приховані, інкорпоровальне мислення – вияв зв'язку свідомого і підсвідомого. Спершу спадає на думку історична прапам'ять, яка витворила ці образи-архетипи, що мають фігуральне значення «клубка» і «лабіринту» водночас, котрий хочеться розплутати і з якого прагнеться успішно вийти на знання, на розкодування тексту.

Процес розкручування кокона в довгу нитку Аріадни, що допомогла б через аналіз твору піднятися до його синтезу, варто розпочати з давньої паралелі, закладеної в міфах народів світу: людина з найдавніших часів знала про зв'язок між місяцевим циклом і фізіологічним циклом жінки. «Коли на зміну матріархату прийшов патріархат, жіночий характер стали приписувати Місяцю, а чоловічий – Сонцю. Передусім місяць – істота, яка не зберігає свою тотожність, а терпить «болісні» зміни своєї форми» [5, 297]. Міфологічна риса місяця – переплавка форм та їх оновлення. Стан місяця тотожний стані людини. Згідно з космічним порядком, Місяць розглядається як двійник Сонця, але зменшеної форми. Завдяки своєму пасивному характерові, Місяць ототожнюється із символікою числа *два* і з пасивним, або жіночим, началом. «Інший важливий аспект Місяця стосується його зв'язку з ніччю (материнською, підсвідомою й суперечливою сутністю – бо вона одночасно і захищає, і становить небезпеку)» [5, 299]. Ще один важливий акцент: «Жінка символізує генетизм, світове коло, чоловік – структуру, світову вісь, довкола якої й відбувається весь світовий рух» [10, 34].

На думку філософів Давнього Сходу, будь-який рух, будь-яка зміна як безконечне породження поколінь речей і людей у кругових ритмах природи – це результат взаємодії чоловічого та жіночого начал (ян та інь). Це основна ідея родового світогляду: «Інь та ян виступають як дві сили, що перебувають у нерозривній єдності, у взаємодії і взаємоборотьбі негативного і позитивного, темного і світлого, пасивного й активного, слабкого й сильного. Ця боротьба і є джерелом руху і зміни світу» [19, 304].

Крізь призму цих міркувань увиразнюється потреба дістатися дна характеру Шевчукової героїні, а далі – тих ідей повісті «Місяцева зозулька...», що в ньому матеріалізовані, тієї авторської позиції, що прикликала до життя саме таку форму повісті-параболи, розгорнутої в безкінечність, заявленої

філософськи-екзистенційно, з непересічною ґрунтовністю знання мисленого дерева як українського, так і світового.

Розшифровуючи його вияв у повісті В. Шевчука «Місяцева зозулька», слід наголосити на такій грані: в авторській інтерпретації місяць, як утілення жіночого начала, впливаючи на психологічний і фізіологічний стан людини, діє й на чоловіків, маючи ту езотеричну силу, такий містичний вимір, який не вкладається в реалії буденності. Ось як цей прихований бік речей вимальовує прозаїк, удаючись до позірної простоти, котра виражає філософську глибину української душі, національної ментальності: «... може, цьому посприяв *місяць*, із яким у Шурки виникали відомо які асоціації: круглий плаский, що *не світив*, а *світвся*, трохи каламутний і ніби вкритий холодним перламутром; Шурка ж був такою людиною, на яку *місяць діяв* узагалі *збудливо*...» [20, 21]. Не менш «оперативно» впливав повний місяць, візуальним утіленням якого була Юлька, і на іншого героя – Колю-рибалку: «...перше, що він побачив, – незнайому особу жіночої статі; що стриміла у вікні, розливши по підвіконню пишні груди, із круглим, як *місяць*, лицем... Вона звела на нього очі й облила холодним перламутром, а може, це були якісь крижані мацаки...» [20, 51].

Хоча персонажі повісті – і Шурка Кукса, і Коля-рибалка – тягнуться до сонячного начала («чим йому (Куксі. – В. С.) перейматися, коли над головою світить ясне *сонце*» [20, 65], «Коля відв'язав човна <...> і виїхав на чудове, лискуче, *сонячне* річкове плесо» [20, 77]), – *але місяць (жіноче начало) діє на них, підкорює їх волю собі*. Автор повісті персоніфікацією явищ природи в системі символів *місяць-сонце* досягає ефекту як окреслення модусу чоловічої і жіночої поведінки, так і підтекстового занурення в гендерні тонкощі, художня інтерпретація яких здебільшого приписується сучасній жіночій прозі. Прикметно й те, що В. Шевчук удається в тексті до художньої гри, трактуючи непрості взаємини між Ним і Нею, передаючи властивий їм процес взаємопритягання / взаємовідштовхування, постійний паралелограм сил. Це підтверджують такі фрагменти тексту: «Шурка став лицем на місяць, <...> пильніше придивився: *місяць як місяць*, але цього акту стало досить, аби місячне проміння, хай і *каламутне, просвітило* Шурці його тугодумну макітерку, <...> вимело зайве» [20, 21]; «Шурка уже *трохи перейнявся містичною вірою у місяця*, <...> тимто став лицем до *світила*» [20, 23]; «Шурка боявся й зав'язнути у цьому *сірому перламутрі очей*» [20, 23]; «...щось його (Колю-рибалку. – В. С.) при цьому схвилювало, збаламутило, схопило залізною п'ятірнею за серце» [20, 51]; «Шурці здавалося, що до нього протягуються *світляні руки*» [20, 73].

Приклади можна й далі наводити, підтверджуючи багатоаспектність Шевчукового тлумачення жіночого характеру героїні, позбавленої стандартної логіки, але природної й мудрої у своєму естві, у прихованій стороні своєї місяцевої натури, що здатна зачаровувати, здавалося, без підстав, але з містичною силою прагнення сповнити свій обов'язок на землі, самореалізуватися у своїй глибинній суті. Що це – ерос, явлений у формі параболи, чи екзистенційний модус жіночого начала, філософія буття людини-в-собі і -для-світу, езотерич-

ності духу, що живе в матеріальній оболонці? Бо хто сказав, що жіноче начало пасивне? Б. Шоу вважав, що сильна стать – жіноча, а її «слабкість» – маскування, потрібне жінці для того, щоб здійснити веління інстинкту продовження роду й завоювати чоловіка: «...у результаті чоловік перестав бути, подібно до Дон Жуана, переможцем у поєдинку статей» [21, 121]. Аналогічну думку впроваджує у свідомість читача В. Шевчук параболічною повістю «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда».

І Шурка Кукса, і Коля-рибалка – місцеві донжуани. Вони вільні, незалежні й нічим не зобов'язані оточенню, суспільству. Цілком можливо, що ці персонажі повісті не дотягують до рівня класичного Дон Жуана, але паралель з образом героя драми Лесі Українки «Камінний господар» усе ж запрошується. «... той тільки вільний від громадських пут, кого громада кине геть од себе» [18, 104] – каже Дон Жуан Анні. Він не зв'язаний нічим, його заперечення суспільства як вияв свободи – абсолютне. Анна також сприймає суспільство як силу, ворожу людині, як неволю. Але саме тому, що суспільство є всюди і від нього нікуди не втечеш, Анна не піддається спокусі всамітнитися з Дон Жуаном. Спосіб досягнення свободи в неї інший – здобуття влади [див.: 6, 136-137].

Дон Жуан, в інтерпретації Лесі Українки, зрадив свою «анархічну натуру», свободу, бо він – покохав, пішовши за Анною в камінну клітку, хоч його чекали там неволя і смерть. Він тільки не знав, як «помре», тобто зміниться. Але Анна «вбила» його, замінивши ідеал волі ідеалом влади, змінність – стабільністю, простір морів – камінними стінами. Жіноче прагнення до сталості і змінність чоловічого начала мали прийти до зіткнення. Дон Жуанові належало відмовитися від кохання, визволяючи душу, або погаснути духовно, скорившись любові [див.: 18, 136].

Чи можна заперечити схожість у стосунках Юльки із Шуркою Куксою та Колею-рибалкою і героями «Камінного господаря»?

Юлька використовує чоловічі любові, щоби збудувати собі гніздечко, яке вона прагне ще й упорядкувати. А тому – один вставляє двері, інший робить сінці. До речі, проблема будівництва, прямо залежна від жіночого характеру Юльки, – не випадкова, а становить цілком виразний «поверх» питомої структури повісті-параболи, своєрідного ребуса й чарівного ключа до нього, як це прикметно для Шевчукового нарративного простору.

Міфологема будівництва співвідноситься з образом Трояна – богом місяця, ночі й будівництва, котрий саме вночі виступає володарем трьох стихій – неба, землі й підземелля [див.: 13, 50]. Але в інтерпретації В. Шевчука жіноче начало керує будівництвом, а чоловіче – йому підпорядковується. Шевчукова словесна версія цього одвічного модусу протиривень і діалектики взаємодії чоловіка і жінки звучить так: «Шурка ж Кукса був *істотою нічною*, <...> коли бачив якийсь *вогник*, кидався туди стрімголов, <...> часто *припікав собі крильця*, <...> знову *кидався сторч головою у темінь*. Темінь його хвилювала, наливалася йому в груди, темінь його п'янила, *місячне світло збуджувало*, <...>

п'ятьма наливала його силою й відчайдушністю, і все, що він чинив незаконне (ніколи в компанії, а завжди все сам), відбувалося з її благословення» [20, 71].

Тут знову на думку спадають постулати східної філософії – своєрідна форма пізнання й оцінки світу, його пояснення й розуміння, виявлена й в українському національному світовідчутті, утіленому в символі яйця-райця. Ось що із цього приводу сказав на засіданні круглого столу «Літературної України» на тему «Автор у художньому творі: «деміург» чи «фантом»?» літературознавець Анатолій Ткаченко: «...первень **ци** графічно зображається у вигляді яйцеподібного овалу; в ньому постійно розвиваються Інь і Ян, жіноча і чоловіча первини, бінарна опозиція циклічних модусів **ци**, що взаємоперетворюються у процесі визрівання. Згадаймо й українську казку про яйце-райце, з якого постає матеріальний світ. Ядро – заперука КОСМОСУ, що протистоїть ХАОСОВІ» [16, 3]. Ця одвічна боротьба і єдність суперечностей чоловічого і жіночого у східній філософії трактується аналогічно: «Цянь (гексаграма Неба) і Кунь (гексаграма Землі) – ворота Змін. Цянь – ян-річ (світле, чоловіче начало), Кунь – інь-річ (темне, жіноче начало). Інь та ян обмінюються якостями, де і твердий та м'яка (ян та інь) одержують тіло» [10, 64].

А що ж відбувається з героями параболічної повісті В. Шевчука? Чи дотримується взаємодія жінки і чоловіків, у його змалюванні, класичних канонів? І так, і ні. Автор «Місяцевої зозульки» акцентує увагу на тій зміні, що настає, коли Шурці вдається звільнитися від жіночого начала, коли він усвідомлює, що Юлька може підкорити його, як це усвідомлював Дон Жуан, покохавши Анну. Автор повісті детально випишує, *що* відчував герой, який виявився на роздоріжжі своїх бажань та усвідомлення чоловічих пріоритетів і покликів власної натури. Його стримувало небажання стати приймаком, статус котрого в народі здавна не був шанованим: «...коли Шурка Кукса прикладе до того гнізда рук, то легше зможе прижитися в ньому, адже в такий спосіб воно стане трохи і його – <...> вона хотіла зробити з нього наймита-приймака» [20, 46]. Прикметно, що мовою символів В. Шевчук добре передає через паралель «чоловік – жінка» і «сонце – місяць» перипетії притягання / відштовхування, симпатія / антипатія, любов / байдужість – одвічну амбівалентність стосунків, дуалізм взаємин. Тоді, коли чоловіки віддаляються від Юльки, в Шурки «над головою світить ясне *сонце*, <...> потім стане вільний, нікому нічого не винний і не зобов'язаний» [20, 65], а Коля на човні виїжджає на «лискуче, *сонячне* річкове плесо» [20, 77]. Отже, повернення до чоловічих пріоритетів пов'язане не тільки з міфологеєю Сонця, а й з образом Часу, котрий переживається як іще один поворот долі, неминучий життєвий цикл. Герої «Місяцевої зозульки...» (Шурка, Коля-рибалка), реагуючи на місячне світло («Місяць пасивно приймає світло Сонця, але водночас випромінює його» [2, 154]), ставали часткою нічного життя, підпорядковуючись його законам. Саме тому й наступала для них фаза будівництва й утихомиреного ритму, коли вони розуміли Юльчині прагнення до власного гніздечка, та й самі, спілкуючись із нею, мінялися, по-

іншому дивлячись на деякі речі, часом задумуючись над тим, хто вони в цьому житті й чого хочуть. Пов'язана з Місяцем символіка змін торкнулася і їхнього ества, вони відчули потребу в повноті, у рівновазі переживання свого «Я», які можливі в процесі усвідомлення, що ти не один у Всесвіті, а космос поділений на пари протилежних одне одному явищ. Юльчин «місячний синдром» в інтерпретації В. Шевчука цілком логічний і впливає з архетипної моделі світу: «Упорядкування Всесвіту в дуалістичні системи ще в стародавніх філософських поглядах має, очевидно, архетипний характер і поширене в усьому світі. Дуалістичні (двоїчні) системи – символічні структури, котрі демонструють силу завдяки взаємозв'язку двох своїх компонентів, кожен із яких сам по собі не наділений такими властивостями» [2, 77]. А Шевчукові герої вийшли із цієї двоїчної системи, і кожен із них демонструє свою силу і слабкість, що разом укладені у вічні та скороминущі якості буття, що рухається по колу.

Отже, міфологеми Сонця і Місяця опрозорюють прикметні для героїв аналізованої повісті екзистенціали, за якими живуть Юлька та її партнери: кожен із них має не лише свій життєвий простір, а й спільне поле для сходження / розходження.

Параболізм у цьому творі пов'язаний із багатоплановістю змісту, із гостротою етичних висновків, із місткістю ситуацій та образів, зокрема символів, із проекцією людських почуттів і помислів у майбутнє, з описовим аскетизмом і з розкриттям багатства діалектики душі. Переваги ціннісних акцентів у творі досягли нового рівня звільнення ідеї з-під реалій самої дійсності й водночас максимального наближення до неї. Головні жанрові особливості «Місяцевої зозульки із Ластів'ячого гнізда» продиктовані установкою на умовність, яка надає універсального сенсу художній суперечці про духовну сторону взаємин людини і світу.

Умовність виявляється й в авторському використанні символів, що виражають чоловічу й жіночу психологію, у їх своєрідному схрещенні. Так, здавалося б, дивне те, що не тільки Шевчукова героїня полюбляє *воду*. Вона притягає й Шурку Куксу, і Колю-рибалку (прізвисько вказує на його улюблене заняття і професію, пов'язану з водою). Вода відіграє важливу роль у їхньому житті, дає спокій, сили, але вода – за космогонічними поглядами давніх українців – «первісна матерія жіночої статі, що, поєднавшись з первісною матерією чоловічої статі (Світло, Вогонь), утворила струмки, ріки, ліси, трави та інші речі на землі» [13, 18]. Не випадково Юлька, сидючи в улюбленій позі біля вікна, «зирила на прирічкові красвиди із верболозами» [20, 14]. Не випадково вода після зустрічі Шурки з Юлькою не заспокоїла його вогню: «...він купається, як студить *перепалене, перетліле тіло*, як поринає у воду, знову з'являється на поверхні, а *вода* довкола нього закипає; і він у тій воді *не холодиться, а вариться*; а *сонячні спалахи стріляють* йому просто в очі... Він, хотів чи не хотів, відчував на голому тілі холодні присоски тих оченят, а *вода* біля нього *закипала*, бурунячись і булькаючи (Курсив мій. – В. С.)» [20, 20].

У художньому мисленні автора повісті й в естетичній матерії тексту розставлено ще низку дуже важливих акцентів за допомогою образів-символів, що паруються й відштовхуються, розбиваються на відтінки і сходяться в цілісну мозаїчну картину. Художні сигнали, які зчитуємо на багатьох рівнях поетики твору, вельми різноманітні й палімпсестні за своєю структурою. Тому що – більше занурюєшся в силове (себто – смислове) поле Шевчукової символіки, то неозорішим воно постає, хоч на поверхні все гладенько і просто – еротичний сюжет про одвічну боротьбу статей.

Так, бачимо в чоловіків взаємодію двох начал, до того ж – в обох, на підсвідомому рівні – ще до знайомства з Юлькою: «Шурка був людиною, на яку місяць діяв узагалі збудливо – можливо, тотемом його первісних предків був кіт» [20, 21], а Коля за фахом – рибалка. І вже після їхньої зустрічі з Юлькою зримо простежується взаємодія двох начал і подальша еволюція одного з них, а саме – жіночого. Коли Шурка ніс уночі двері Юльці (після першої зустрічі з нею), на нього «налетіла хмара комарів і почала його обкусювати, тож він змушений був витягнути цигарку й запалити, комарі в паніці розлетілися, хоч найлютіші ще дзвеніли над його вухом. <...> Вряди-годи зупинявся, щоб перепочити й витерти піт, кілька разів умився: раз із кринички, а вдруге із водогінної колонки» [20, 25]. У другому епізоді, коли Шурка доправляє Юльці толь, після тривалого спілкування з нею, – «приліг, слухаючи миле зумеріння комарів, які теж були нічними істотами і свого брата майже не кусали – його кров для них була більше отруйна, ніж поживна» [20, 71]. Поки Шурка з Юлькою, – жіноче начало перемагає, хоча Шурка зі свого боку теж віддає Юльці частку вогню: «...він (Шурка. – В. С.), вибрєдаючи, ніби й тягнув на спині <...> оту пекучу й в'їдливу, чарівницькими очима збурену річку» [20, 20]. Тому ні Шурка, ні Коля-рибалка заради інстинкту самозбереження не зможуть одружитися з Юлькою: живучи з нею, вони асимілюються, утратять частину чоловічих пріоритетів. Рівноваги, необхідної для гармонійної завершеності сім'ї й Дому, в загальному плані немає – пропорції дуже різні. Юлька ж доволі успішно досягає мети, далі будує свій Дім, «користуючись, як зозулька, чужою працею. Їй і самій це бридко, але іншого виходу вона не має, бо, як та ж таки зозуля, будувати сама собі гнізда не вміє – для цього їй конче треба помічч» [20, 74].

Та за цим реалістичним планом будівництва власного житла відкривається параболічний. У літературознавстві визначилися два значення терміна «парабола»: жанровий різновид і один із типів образності, заснованої на принципі співвідношення одиничного і загального. Під параболічністю розуміють жанрову властивість, здатну проникати в епос, драму, лірику й виявлятися у змістовій місткості з акцентацією дидактичної мети, у раціоналістичній конструкції, у багатозначному інакомовленні та скромності описових засобів. Оскільки епіцентр параболічної літератури становить інакомовлення, що веде до багатоплановості, то автор розширює змістовий план параболи, уключаючи предметне зображення в різноманітні зашифровані й висловлені смислові контексти. Їх переносний зміст коригує генеральну моральну тенденцію твору,

спрямовану на підтримку духовності людини й гендерної рівноваги. Побутові деталі життя мешканців комуналки на околиці Житомира (своєрідного Макондо, як у романі «Сто літ самотності» Габрієля Гарсія Маркеса) набувають символічного й алегоричного значення, утворюють густий смисловий підтекст. Велике художнє навантаження несуть також образи *зозулі й ластівки* та її *гнізда*. Зозулю людина виділила із птаства, бо це – пташка-правдомовець, літній птах, саме її спів вістить про зміну весни на літо, дарує достаток і добробут. Загалом зозуля – символ жіночий, переважно матері, хоч означає часом одружену жінку [див.: 2, 91-92]. Найчастіше постає як провісниця смутку. У народній творчості цей птах став символом жінки-страдниці [див.: 17, 51]. У цьому контексті зрозуміло, чому Юлька – *зозулька*, котра будує житло чужими руками, бо не має родини: «Якби була вона Зозулею, то цілком дивною, тією, яка перестала літати по світі, перестала шукати чужих гнізд, а твердо вирішила влаштувати власне, хоч і в *зозулячий спосіб*» [20, 83], – так переосмислено цей образ у повісті. І бажання в неї зовсім не зозулячі: прорости, як квітка, закріпитися надійніше, а по тому – «ловити площинками листків *сонце*, аби згодом відчуті в собі народження великої таємниці» [20, 74]. І їй *смутно вже стає під місячним світлом*, «і *обличчя* в неї робиться теж *світляне*, вона *блідо* і *ненадійно світить собою в ніч*» [20, 74].

Отже, у цій жінці зображено одночасну взаємодію двох світових начал – активного і пасивного, чоловічого і жіночого. Є в неї, безперечно, риси, властиві чоловічому началу; вони й допомагають їй в опорядженні власного дому, досягненні стабільності – основної жіночої риси, а значить, – внутрішньої гармонії.

Отак використання символів *місяця* та *зозулі* увиразнює психологічну суть головної героїні твору, умотивовує амбівалентну систему, на якій тримається весь світ. Образ зозулі, що з давнини у слов'янських народів уособлював час, а також самотність (немає родини) і прагнення чужою працею забезпечити майбутнє, водночас (і передусім у творі) містить певну еноптимосемію – поєднання в одному понятті двох різних значень: Юлька одинока, сама не може збудувати собі житла, принаймні опорядити його, – як зозуля, але в неї одвічне прагнення до стабільності, до власного гніздечка, а впорядковує вона його за допомогою чужої праці – тих чоловіків, яких вона приваблювала й використовувала.

Автор не випадково номінує Юльчине помешкання метафорично – *Ластів'яче гніздо*. Фактично живучи в чужому «гнізді», де, крім неї, живуть «коза», «вівця», «собака» та інші люди-звірі, означені автором, усередині чужого гнізда вона будує власне, трудячись при цьому як та ластівка, котра своє гніздо приліплює будь-де і будь-що досягаючи мети. Аналогія з ластівкою та її гніздом виявляється в тому, як дається взнаки жіноча суть Юльки – її місячне ество. Місяць – відбиток сонячного сьйва (чоловічого начала), це символ ночі, яка захищає, проте містить небезпеку, – еноптимосемія в наповненні символу. Ці два образи складаються з контрастних полюсів, які, зливаючись в одне ціле, становлять дієву систему, що несе водночас і гармонію, і біполярність. Це

зумовлено свідомістю людини, яка світ сприймає через себе і як себе, а себе через світ. Межі між тобою і всім-що-поза-тобою нема, бо те, що є в тебе, що хвилює тебе, бачиш у навколишніх речах. А в сучасності це мислення, сприйняття й пізнання світу через себе, а себе через довколишній світ виявляється десь на підсвідомому рівні, бо йде із самих глибин тієї народної пам'яті, яка спресована дією століть і вкрапленнями з різних культур.

Будучи непостійним (нетотожним), місяць динамічно змінюється: від неповного прямує до наповнення себе, своєї форми, потім починає втрачати частину себе, доходить до висхідної точки – і знову починається той самий процес. Чи не є це метафорою, паралеллю до певних психологічних процесів людини? Перехід від одного стану до іншого не тільки болісний, а й швидкий, постійно відбувається переоцінка набутих цінностей, утрата чогось і здобуття нового. Ось як інтерпретовано цю думку в повісті: «Юлька твердо вирішила влаштувати власне гніздо, але не могла придумати, щоб їй тут упорядити; знову настали місячні ночі, але місяць був ще *неповний, бо молодий*» [20, 82].

Тоді й іде вирізнення людини (вона «мріє не про зозулячу долю, а про звичайну людську» [20, 83]) – як особистості, господині власного дому-«гнізда»; тоді прокидається в Юльці разом із жіночим началом чоловіче, яке вряди-годи поривалося, але залишалося десь на денці підсвідомості. Юлька почала молитися місяцеві, небу й землі, бо «вони починали помаленьку вмирати» [20, 83], разом із ними й вона сама почала вмирати. І тоді стали з'являтися слова «такі чудні, *стародавні*, хвилюючі й нуртуючі» [20, 83], що вона не розуміла їх до кінця, бо «*то були не її слова*», а того таємного в ній, якого безвідмовно слухалася [20, 83]. І це жіноче начало, впливаючи з глибинної пам'яті інформаційного мислення, віщувало, що на все «є воля Місяця і Зірок (цього ж таки жіночого начала. – В. С.), і вона повинна лишатися *слухняна*, має *впокоритися й чекати*, і *слухатися таємного в собі*, тоді, можливо, вона буде в цьому житті й благословенна, а непокора й занепад – була *зрада самій собі*» [20, 84]. Жіноча натура героїні виявляється набагато сильнішою за синдром мужності, притаманний чи то Шурці, чи то Колі-рибалці. Тому героїня асимілює їх, підкоряє собі, тому повного злиття цих контрастних сил Усесвіту, які, сполучаючись, мають становити єдину систему, гармонію, у цьому випадку не реалізовано.

А злиття це відбувається саме в ту ніч, коли світив молодий місяць, який зв'язав душу героїні зі Всесвітом, коли «*гніздо справді спало*» [20, 84]. Тоді й зустрічає Юлька чоловіка, який «безшумно рухався, облитий *місячним світлом*, а його *золота голова світилася*» [20, 84]. Йому не потрібне було запрошення, він «сам відчинив хвіртку й зайшов у двір» [20, 85]. І в цей момент відбувається поєднання двох противенств і цілісності водночас: «...чоловік знову зупинився, облитий *місячним світлом*, а може, *те світло відходило від нього – золота голова його під місячним світлом палала*» [20, 84-85]. Фактично з'єднання чоловічого і жіночого начал уже відбулося на вищому рівні, і прикметно, у який час це сталося: гніздо спало глибоким *сном*, «забувши про клопоти й гризоти, підозри, неприязнь та приязнь, облуду й доброчесність, співчуття до інших і

злобу до них; Гніздо спало, ніби хтось наслав на нього *безпам'ятство* навмисно для того, аби те, що відбувається, відбулося» [20, 85]. Автор змушує читачів звернути увагу ще на одну важливу деталь: «*Мертво спали люди, собаки, коти, <...>, цвіркуни – все живе й сутнє*» [20, 85]. Отже, саме в цьому з'єднанні людина виходить із суспільства – певної родової безособистісної сутності – як окремих індивідуум. У макросвіті – Усесвіті й у мікросвіті – суспільстві – ці індивідууми творять макросвіт-2, певним чином уже залежний від них, де кожна окрема особистість – окремих мікросвіт. Світорозуміння давніх предків, вираження їхньої філософії і пам'яті в міфологічному мисленні, у символіці проходить крізь час із покоління в покоління, але з новим століттям проникає все глибше у свідомість, залишається десь на межі між свідомим і підсвідомим і в сучасному світі виявляється саме на рівні підсвідомому, інтуїтивному. Це певний генетичний код, за допомогою якого людина починає вирізняти себе з маси як особистість: «*І собаки, і коти, і кури, нутрії, кози, пташки, їжаки, цвіркуни і всі люди-звірі Ластів'ячого гнізда спали (природа), а зустрілися саме чоловік і Юлька, яка «мріяла не про зозулячу долю, а про звичайну людську»* [20, 83], і чоловік прийшов саме для цього.

Щоб уповні розкрити цей процес формування особистості, вирізнити її серед спільноти, митець доцільно вводить образи часопростору, які складаються в Шевчукові топоси, що живуть і діють за внутрішніми законами естетичної завантаженості. «Топос це не просто штампований загальник, а естетична структура будь-якого розміру (від індивідуального образу чи мотиву до оповіді), яка повторюється і може бути прочитана як носій різних аргументів. Серед таких топосів у Шевчука ми зустрічаємо *символ сфери, мотив перетворення людини на тварину, біблійні та інші текстуальні алюзії, жанр притчі та поняття про циклічність часу*» [12, 144]. Хоч низка природних явищ (*сонце, місяць, тінь, туман, пил*) та абстракцій (*геометричні фігури*) використовуються як складники міфології, але в повісті В. Шевчука часово-просторові зображення вгадувані, наближені до життєво вірогідних деталей і водночас від них віддалені, невгадувані, втаємничені, спрямовані на створення містифікованого світу, що легко надається до художньої міфологізації. Так, Юлька планує збудувати власне гніздечко, облагородити свою кімнату, а кімната (хата), за слов'янськими віруваннями, – символ індивідуальності [див.: 5, 255]. Перше, що просить Юлька в Шурки, – зробити їй двері. «Двері – жіночий символ, саме двері дають доступ в отвір, їх значення – протилежність стіні» [5, 168].

Якщо провести паралель межі дверима і стіною та периферією і центром, то помітною стає їхня певна близькість і взаємозалежність, бо як центр визначає й відбиває периферію й навпаки, так двері відбивають і виражають стіну: маючи змогу зробити крок уперед, відкриваючи двері, пізнаємо неможливість цього, натрапляючи на стіну. Стіні, як зберігачу інформації («бо і стіни мають вуха»), може протиставлятися і вікно, яке є також певним виходом у світ, але й у цьому випадку значення дверей буде ширшим, бо, відчиняючи двері, робимо крок уперед до пізнання світу; вікно ж виражає ідею проникнення (філософського осягнення світу, перебуваючи не поза стіною). Вікно символізує свідо-

мість, можливість розуміння й виходу за межі [див.: 5, 359] (звідси розвиток фантазії), а також у будь-якій формі ідею комунікації [див.: 5, 255]. Саме з таким семантичним навантаженням В. Шевчук й увів *образи дверей та вікна*, неодноразово апелюючи до їх варіантів.

Виникає підозра, що автор «Місяцевої зозульки із Ластів'ячого гнізда» вступив в інтертекстуальний діалог із П. Загребельним, котрий аналогічний художній архетип не тільки використав у романі «Роксолана», а й пояснив його вагомість, художнє акцентування у книжці «Думки нарозхрист». Варто зацітувати комплекс тих ідей, які ще раз (уже в публіцистичній формі) осмислив письменник, наголосивши: «Жінка стоїть, як брама, при вході й при виході з цього світу. А коли й жінку кинуть за браму? Тоді по один бік воля, по другий – завжди неволя, хоч би як високо була ти вознесена. Коли ж винести браму в пустелю, то зусібіч воля, тільки сама брама, мов знак ув'язнення, наче Божа сльоза над недосконалістю світу. <...> Самотня (та брама), могутня, непробивна: <...> висока до самого неба – хмари зачіпляються за неї, птахи наполохано облітають її віддала, блискавиці жорстоко б'ють у неї, і дзвенить вона, стугонить, дуднить, самотня, як людина на світі, і темний плач стоїть над нею, і стогін, і схлип. «Клянуться мною ті, що проти мене лютують» [4, 107].

У поетиці повісті «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда» активно використана семантика міфу в розкритті сучасного естетичного мислення за допомогою символів *місяць, зозуля, ластівка* та просторових символів (*кімната, двері, вікно*), у яких історичні аналогії пов'язуються й ідентифікуються на художньому рівні з психологією сучасника. Ці символи – накопичення певних міфологічних асоціацій, котрі виникли й художньо «спресувалися» у сталі образи, що фігурують у мистецтві у формі готових матриць, виявляють глибинну семантику параболи В. Шевчука, у котрій органічно злилися давнє інкорпорувальне мислення і сучасна поетика, здатна відтворити це складне мислення.

Як доводить аналіз повісті, інкорпорувальне, міфологічне мислення – активний спосіб пізнання світу і себе в ньому, завдяки принципу аналогії, асоціації, усвідомлення себе як частки єдиного цілого щонайбільше виявляється воно на рівні підсвідомого, інтуїтивного. Кожний символ виражає єдність певних асоціацій із конкретикою й не тільки, але водночас він справді багатограний. Завдяки цій рисі символ виявляється дуже точним (по-науковому точним) вираженням конкретних реалій, що розпросторює зміст твору далеко за межі наявного в ньому сюжету чи змальованих характерів і ситуацій, не обмежуючись розкриттям постаті головної героїні – «місяцевої зозульки», її психології, особливостей внутрішнього світу. Це наклало відбиток на жанрову специфіку твору, бо міфотворче начало сформувало повість-притчу і параболу водночас; необарокова й готична поетика ведуть у ній присутній і філософський глибокий діалог із неореалізмом та неоромантизмом, що сплелися в нерозривне коло.

Прикметно, що символи, на яких тримається весь складний каркас твору В. Шевчука, не тільки зберігають семантику, надбану всім попереднім розвитком культури впродовж багатьох століть, але й виражають його новаторську

концепцію їх художнього переосмислення. Автор оригінально втілює філософські погляди на сутність людського буття і його проблеми. Зокрема йдеться про міру і способи впливу жіночого менталітету на розв'язання труднощів, перед якими опинилися сучасники, що прагнуть розібратися в гендерних стосунках.

У «Місяцевій зозульці із Ластів'ячого гнізда» вагоме місце посідають і «авторські медитації над житейськими ситуаціями, навіть нібито ординарними, набувають міри філософського заглиблення в проблематику буття. Можливо, на цьому позначилися й уроки філософування Григорія Сковороди, і вплив великої школи барокової літератури з її мислительними плетивами, яку Валерій Шевчук пройшов дослідником. Він немовби здійснює «імплементацию» барокової культури в нашу сучасність, у своє її сприйняття, що зовсім не означає архаїчності його мислительних стратегій, оскільки його «барокова образність» та надихана не в останню чергу українським фольклором фантазмагорійність <...> густо насичені екзистенцією, а це те, що не старіє. Роздуми про Життя і Смерть, про марне й немарне, про світ як арену дії невідомих сил, про недосяжне невідоме, про велике *Ніщо* – все це перекидає чуттєвий і мислительний місток між напругою бароко і сучасним екзистенційним світопочуванням. І хоч «тематично» ці мотиви не нові, але, вплетені в людські долі або з них виведені, вони здатні давати нам глибоке особисте пережиття їх у багатстві нюансів» (І. Дзюба) [3, 204-205].

Шевчукові символи, безперечно, обросли новими підходами до їх трактування, набувши неповторних рис, виявляючи могутню здатність увести читача в підтекст твору, а також у приховані пласти пам'яті минулого. В естетичній системі В. Шевчука параболічність виправдана тим, що інакомовлення стає алгоритмом художнього пізнання й оцінки дійсності. А тому притча про зозулю і ластів'яче гніздо увиразнює сюжетну мікроструктуру твору, що надає йому багатозначності й соціально-етичної цілісності у витлумаченні особистісних і громадянських аспектів долі людини. Завдяки цьому авторові повісті вдалося синтезувати низку глибинних проблем буття простої людини, показавши їх в історичному зрізі, через код міфів і народних переказів, через уведення фантастичних елементів. Глобальний підхід до всіх виявів приватного і громадського життя людини, прискіплива увага до перспектив земної цивілізації – таке підґрунтя художньої думки, котра підносить зображені явища буття через код гендерних стосунків до символу. Саме тому В. Шевчук у творі зумів художньо акцентувати постійні і змінні величини в гуманітарних і планетарних цінностях. Максимальна узагальненість і скупість описових засобів за умови метафоричності естетичного мислення зумовлені законами жанру параболи.

Список використаної літератури

1. Багрій Р. Мотиви екзистенціалізму і абсурду у творах В. Шевчука та М. Осадчого // Сучасність. – 1988. – № 11.
2. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М. : Республика, 1996.
3. Дзюба І. Невтомний і невичерпний: Про нові «скрипти» Валерія Шевчука // Кур'єр Кривбасу. – 2015. – № 302, 303, 304.

4. Загребельний П. Роксоланство // Загребельний П. Думки нарозхрист. – К. : Академія, 1998.
5. Керлот Х. Э. Словарь символов. – М. : REFL-book, 1994.
6. Кузякина Н. Б. Леся Украинка и Александр Блок: Литературно-критический очерк. – К.: Рад. письменник, 1980.
7. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. – М. : Правда, 1990.
8. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. – М., 1987.
9. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. – М. : Изд-во МГУ, 1982.
10. Лукьянов А. Е. Становление философии на Востоке. Древний Китай и Индия. – СПб.: Изд-во УДН, 1989.
11. Мейзерська Т. С. Слово Шевченка: міф, метафора, історія. – Одеса: Астропринт, 1996.
12. Павлишин М. Міфологічне, релігійне та філософське у прозі Валерія Шевчука // Павлишин М. Канон та іконостас. – К. : Час, 1998.
13. Плачинда С. Словник давньоукраїнської міфології. – К.: Укр. письменник, 1993.
14. Саенко В. П. Міфопоетична природа і народнопоетичні алюзії в структурі художніх текстів Ліни Костенко // Мова та стиль українського фольклору. – К. : ІЗМН, 1996.
15. Тарнашинська Л. Бути митцем, а не його тінню... // Всесвіт. – 1995. – № 7.
16. Ткаченко А. Автор у художньому творі: «деміург» чи «фантом». Круглий стіл «ЛУ» // Літ. Україна. – 1999. – 22 квітня.
17. Токарев С. А. Религиозные верования восточнославянских народов XIX – начала XX века. – М.: Изд-во АН СССР, 1957.
18. Українка Леся. Камінний господар // Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т. – К. : Наук. думка, 1977. – Т. 6.
19. Философская энциклопедия. – М. : Сов. энциклопедия, 1962. – Т. 2.
20. Шевчук В. Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда // Вечеря на дванадцять персон: Житомирська прозова школа. – К. : Генеза, 1997.
21. Шоу Б. Полн. собр. соч. – М., 1910. – Т. 11.
22. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К. Г. Архетип и символ. – Санкт-Петербург: Ренессанс, 1991.

Статтю подано до редколегії 19.09.2015

Саенко В.П.

Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова
кафедра украинской литературы
minichnatf@rambler.ru

ПОВЕСТЬ-ПАРАБОЛА «ЛУННАЯ КУКУШЕЧКА ИЗ ЛАСТОЧКИНА ГНЕЗДА» ВАЛЕРИЯ ШЕВЧУКА

Специальное проникновение в мифопоэтическое осмысление духовной и морально-философской многозначности мира современного человека в повести-параболе «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда» составляет предмет данной работы о творчестве патриарха украинской литературы, «неутомимого и неисчерпаемого» (Иван Дзюба) Валерия Шевчука. В статье объединяются теоретический и прикладной подходы к художественной интерпретации инкорпорирующего мышления, представленного в произведении писателя.

Ключевые слова: инкорпорирующее мышление, цикл интимно-лирической прозы, повесть-парабола, экзистенциалистский подход, мифопоэтические мотивы, индивидуальная мифология Валерия Шевчука.

Sayenko V.P.

Odessa I. I. Mechnikov National University,
department of Ukrainian Literature
minichnatf@rambler.ru

**PARABLE «MOON CUCKOO FROM THE SWALLOW'S NEST
(LASTOCHKINO GNEZDO)» BY VALERIY SHEVCHUK**

The article is on creative activities of 'tireless and inexhaustible' (according to Ivan Dziuba) Ukrainian literature patriarch Valeriy Shevchuk. It studies the way the writer uses myth-making to comprehend spiritual, moral and philosophic ambiguity in the world of the modern man in his parable «Moon Cuckoo from the Swallow's Nest (Lastochkino Gnezdo)». The researcher combines theoretic and application-oriented approaches to artistic interpretation of incorporating way of thinking, which is demonstrated in the narrative by Valeriy Shevchuk.

Key words: incorporating way of thinking, series of intimate and lyric prose, parable, existentialist approach, mythopoetic motives, individual mythology of Valeriy Shevchuk.