

*Валентина Саєнко*

**ПОЕТИКА ПОВІСТІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА  
«ДВЕРІ НАВСТІЖ»**

*Стаття присвячена присутнім граням художньої своєрідності повісті — дзеркальному принципу організації тексту, специфіці образної системи, наратологічній стратегії автора.*

**Ключові слова:** композиція, символи, образи персонажів, наратологічна стратегія.

*Статья посвящена существенным граням художественного своеобра- зия повести — зеркальному принципу организации текста, специфике об- разной системы, наратологической стратегии автора.*

**Ключевые слова:** композиция, символы, образы персонажей, нарато- логическая стратегия.

*The article deals with the essential features of the artistic peculiarity of the narrative — the smooth principle of the text's organization, specification of the image system, of the author's narratological strategy.*

**Key words:** composition, symbols, character's images, narratological strategy.

Одним із найцікавіших письменників у сучасній українській літературі є Валерій Шевчук. Його вважають модерним непередбачуваним шістдесятником, твори якого, інтерпретуючи, не можна вмістити в жодні усталені рамки існуючих концепцій та систем, бо є ширшими і розлогішими, ніж будь-яка оціночна модель.

Перше дебютне оповідання, присвячене Т. Г. Шевченку, «Настулька», з'явилося друком 1961 року; тоді ж було написано вісімнадцять новел. Деякі з них перекладені іншими мовами. Новела «Вона чекає його, чекає» екранізована І. Жилком. У цьому ж році написана перша стаття — «С. Васильченко в Коростишівській семінарії». Письменник з великим завзяттям починає писати книжку за книжкою. В. Шевчук — людина надзвичайно працьовита і продуктивна: у 1962 р. написано двадцять новел, 1963 р. — повість «Набережна, 12», 1964 р. — чотирнадцять оповідань, 1965 — дев'ять, зокрема цикл «Сині хвилі». У 1965—1966 роках друкує більше статей, уперше звернувся у белетристиці до історичної тематики («Останній день»,

«Полиновий тлін»). З 1968 р. В. Шевчук почав відходити від реалізму, зануреного у побут, більше звертаючись до умовних форм. Але твори не були сприйняті прихильно радянською критикою. Тому в 70-х роках, за висловом В. Шевчука, «пішов у схиму», і його твори не друкувалися. Але він не пристосувався до критеріїв радянської критики, не виправляв своїх творів за вимогами офіційно схваленого стилю. Впродовж десятиріччя, яке можна назвати періодом внутрішньої еміграції, ескапізму, письменник натхненно працює. Коли ж повіяли вітри відродження, В. Шевчук приходять до українського читача з великим письменницьким набутком.

Загальновідомий інтерес В. Шевчука до філософських ідей Сковороди, який утілено у статті, йому присвячені, та п'єсу «Сад». Сковородинською ідеєю «пізнай самого себе» просякнуто всю прозу письменника, яка увиразнює ідею пошуку сенсу життя, як і осягнення душевної гармонії, життєвої рівноваги в хисткому світі. За своєю філософією він — гуманіст; у його творчості домінує тепло і співчуття до людини в усьому її екзистенційному трагізмі. В автобіографії В. Шевчук висловив своє кредо: «Я вважаю, що мої твори аж ніяким чином не песимістичні, бо головний двигун їхній — гуманістична віра в людину, в її високість, в її, зрештою, прекрасність: задля цього всі мої твори й пишуться» [19, 29].

В. Шевчук є майстром розповіді: він уміє читача зацікавити, захопити і навіть зворушити; він його не повчає, не пропагує якусь власну моральність; він далекий від усякої дидактики. На початку 70-х років писав фольклорно-фантастичні повісті та оповідання з елементами готизму. Як вважає сам Шевчук, «це був результат мого захоплення попереднього — захоплення поетикою фольклорної народної прози» [19, 30]. Готичні елементи письменник розглядає як стан душі, образний його відбиток. Звідси й поєднання готики й екзистенціалізму — стан душі через абсурдність в готичному зображенні.

Питаннями екзистенціалізму й готизму у творчості В. Шевчука займалися багато дослідників. Це Р. Багрій («Мотиви екзистенціалізму і абсурду у творах В. Шевчука та М. Осадчого») [1, 16] та Р. Корогодський («Біля вічної ріки, або в пошуках

внутрішньої людини») [8, 135]. Значний доробок літературознавчих праць щодо творчості В. Шевчука має Людмила Тарнашинська. Найвизначнішими є праці — «Проза В. Шевчука як віддзеркалення екзистенціалізму» та монографія «Художня галактика Валерія Шевчука» [24, 117]. Цікавими є статті П. Майдаченка [13, 12], Ліни Костенко [10, 3], О. Онишка [14, 197], М. Рябчука [19, 27], В. Саенко, В. Сподарця [23, 188].

На межі тисячоліть твори В. Шевчука набирають популярності й активно друкуються. Їм притаманна цілісність і своєрідність, ідейно-естетична завершеність. Такою можна вважати іронічно-готичну повість «Двері навстіж», написану 1999 року, яка пізніше увійшла до збірки готично-притчевої прози під загальною назвою «Сон сподіваної віри», виданої у львівському видавництві «Піраміда» 2007 року.

Головне завдання даної роботи — аргументувати художню цілісність і композиційну завершеність повісті, визначивши і дослідивши єдність сюжетних та позафабульних чинників, їх упорядкованість і взаємодію; простежити присутність екзистенційних мотивів і готизму, особливості внутрішньої форми й організації повісті у часопросторових параметрах.

### ***1. Структура повісті: дзеркальний принцип організації тексту***

Композиція — побудова, взаєморозміщення і співвіднесеність усіх чинників художньої форми твору. Продумана композиція призводить до реалізації творчого задуму письменника, допомагає досягти логіки побудови твору. «Композиція — це передусім визначення мети центральної фігури, а потім окреслення решти персонажів, сюжетних та позасюжетних елементів, пейзажу, портрета, ліричних відступів, вставних епізодів» [21, 104]. Роль композиції в системі форми художнього твору, як зауважує В. Халізев, полягає в тому, що «композиційні прийоми та засоби доповнюють і поглиблюють зміст зображуваного письменником. У сукупності ж вони додають творові завершеності і цілісності. Композиція немовби довершує літературно-художню форму» [6, 93]. Структурна організація того чи іншого твору вбирає в себе і «розміщення персонажів (їх «систему»), й зіставлення сюжетних епізодів і порядок повідомлення про хід

подій, і зміну прийомів оповіді, і взаемоспіввіднесеність деталей зображуваного, і співвідношення розділів, абзаців, строф, окремих словесних зворотів» [6, 32]. Індивідуальні особливості композиційної побудови конкретних художніх творів великою мірою залежать од їхньої родової та жанрової належності.

Значущим компонентом композиції є сюжет. Це головний ланцюг подій у житті центрального персонажа, ті конфлікти і колізії у взаєминах його з іншими персонажами, що рухають дію. Сюжет — це розгортання дії в усій її повноті, розвиток характерів та їх взаємин, переживань, почуттів, діалектики настроїв. О. Білецький визначав сюжет як сукупність дій зовнішнього і внутрішнього порядку, — вчинків, подій, активних душевних переживань, на основі чого «тримається жива плоть художнього твору» [4, 115]. Отже, сюжет — це дія, пов'язана з душевним станом зображуваних персонажів, яка художньо конкретизує і образно збагачує фабулу. Фабула — це один із невід'ємних чинників сюжету в часі і просторі. Визначаючи різницю між фабулою і сюжетом, І. Горський писав: «...Інакше її називають сюжетним осердям, сюжетною схемою, сюжетною канвою тощо... Якщо фабула є схемою сюжету, то сюжет є максимальною конкретизацією цієї схеми. Тим більше, сюжет відноситься до фабули приблизно так, як живий організм до свого скелета» [5, 20].

В основі внутрішньої організації сюжету як певної послідовності розгортання дії лежить конфлікт — певна суперечність у стосунках між героями, проблема, що окреслюється темою твору, потребуючи свого вирішення, мотивує той чи інший розвиток дії. Це означає, що відображений у художньому творі конфлікт виступає як той центральний його вузловий «нерв», який зумовлює змістову систему твору та систему засобів його художнього вираження. Отже, структурну основу композиційної організації художнього твору, її рушійну силу становить конфлікт, на зображенні якого і будується твір як цілісна смислова побудова. Конфлікт має певну стадію розвитку з початку визрівання і до кінця розв'язання.

Розглядаючи особливості конфлікту в повісті «Двері навістіж», слід відзначити, що повість, за визначенням самого

автора, є *іронічно-готичною*. Тому в ній поєднується глузливо-критичне ставлення митця до предмета зображення з елементами фантастичності та містичності, що мають тісний зв'язок з демонологічною та фольклорно-казковою поетикою. У повісті В. Шевчука іронічні та готичні якості простежуються не тільки в конфліктних ситуаціях, але й у дзеркальній структурі твору, герої якого мають однакові імена. І ця деталь є індикатором динаміки стосунків між чоловіком і жінкою, подружнє життя яких розхитується мов маятник

Нотками меланхолії починається перший розділ твору, в якому опрозорюється оцінка героєм свого стану незадоволення у чисто побутовому ключі: *«Ось уже кілька років стосунки із жінкою у Валентина Заклунного були ніякі, тобто вона не варила йому їсти, не прала, не прибирала...»* [31, 7]. Вгасли останні прояви колишнього кохання, щасливого життя. По-іншому звучить ностальгійна тональність в устах героїні, передана через зміну поглядів на код імені: *«Колись і йому, і їй надзвичайно подобалося, що в них однакове ім'я — мали немалу втіху проказувати його при нових знайомствах, але це траплялося тільки в молодих літах»* [31, 7]. Їхній союз, скріплений паралелізмом номінативів, спорідненістю імен, був, здавалося, не підвладний житейським бурям. Семантика чоловічого і жіночого варіантів імені **Валентин — Валентина**, що означає **здоровий(-а), сильний(-а)**, служила гарантом міці їхньої родини. Тому в серці героїні все ще відлунує спільність, дана їм у подвійному, дзеркально подовженому В<sup>2</sup>.

Відчуженість у стосунках дратувала героїню, чоловік якої перестав цікавитися нею. Тому, намагаючись повернути гармонію колишнього щасливого подружнього життя, Валентина хотіла пробудити в сплячій душі поета давнє почуття любові, змусивши ревнувати до директора школи.

Підсумовуючи висловлене в перших двох розділах, В. Шевчук із сарказмом повідомляє читачеві про експозицію термінологією військових: *«Оце така експозиція до цієї трохи смішної, але більш печальної історії. Бій почався. Виведено на плаца війська, розставлено як належить і піхота, кавалерія та гармати...»* [31, 17].

Зав'язка конфліктного вузла відбувається в третьому та четвертому розділах. Окреслюють конфлікт дві тісно пов'язані події. Директор школи помер: «...широлюбне серце не витримало й розірвалося...» [31, 15]. Та, як переконає автор, «...умер більше видимо, як фактично» [31, 22].

Перебуваючи у розпачі і пригніченому стані від сварок з дружиною, Валентин «утримував позверховий спокій», але ураза все-таки пекла. Маючи тонку душу як співак і поет, в годину розчулення полюбляв ходити на цвинтар. Хвиля образи і самотності наштовхнула Заклунного звернутися до потойбічних сил: «Допоможіть мені, душі з вічності!» У відповідь: «...пройшов цвинтарем якийсь особливий вітер» [31, 19]. З'ява містичних сил символізується певною кольоровою гамою, природними явищами, візіями.

Дзеркальна організація помітна і в тому, що в повісті дві дії, і в авторському підзаголовку — **трагікомедія**. Конкретизуючи сказане у п'ятох попередніх розділах, автор зазначає: «Така перша дія цієї трагікомедії, а що теперішні драми, як правило, складаються з двох дій, то приступимо до другої. Це автор спеціально робить, щоб захопленому режисерові...було легше перемонтувати матеріал на н'єсу» [31, 22]. Оскільки іронія — це насмішка, замаскована зовнішньо благопристойною формою, то слід зазначити, що В. Шевчук підкреслено ретельно наслідує взірці оповідного етикету. До того ж демонструє засоби, за допомогою яких буде твір, на очах читача komponує, обмірковує структуру твору, розмовляє з читачем: «Загалом трагікомедія не має кінчатися смертю когось із героїв, а наша перша дія цим таки закінчилася, однак прошу зважити, що помер другорядний герой...» [31, 22].

Шостий розділ завершує і підсумовує першу дію трагікомедії. Його можна вважати епілогом тієї частини твору, де зав'язується конфлікт. У ньому підсумовуються події першої дії і вмотивовуються особливості другої. Тим більше, що їх роз'єднує значний часовий проміжок — «минуло два роки» [31, 22].

Автотематичною є вказівка, що сьомий розділ є преамбулою до другої дії. Отже, друга дія складається з семи розділів —

з восьмого по чотирнадцятий. За словами автора, Валентина Заклунна знову почала вдаватися до «військових хитрощів», тим самим змушуючи страждати Заклунного. У цьому їй пособляє чорт, яким керують темні сили або ж директор школи. Чіткої межі між ними не проведено. Містичні деталі з наростанням конфліктної ситуації множаться і яскравішають. Не залишаючи позицій нападу на «сальні товщі» свого чоловіка, Заклунна все-таки в глибині душі прагне примирення. Тим часом Валентин не знаходить відповіді, чому дружина має до нього «таке зло». Та хоч вони і бажають миру й злагоди, події переплетені містичними мареннями, пов'язані з відчуженням, усупереч усьому, продовжують існувати негативні емоції, злість, якими керується кожен з них.

Химерний і жахливий сон Заклунної про наміри Бориса Івановича справдився у реальному житті. Розвиток подій тепер залежить від нього, бо на меті має забрати Валентину до себе, але перед цим позбавити Заклунного життя. Та до моменту найвищого напруження справа не доходить. Конфлікт не має свого повного вираження.

Прикметно, що у творах В. Шевчука інтенсивність наростання та спаду кульмінаційних моментів характеризується дещо ослабленою напругою. У повісті «Двері навстіж» наростання конфліктної ситуації відчувається у дев'ятому — кульмінаційному — розділі: *«Таке сталося перед знаменитою ніччю, коли Валентині Заклунній приснився сон, який зіграв в її житті вирішальну роль і який можна вважати кульмінацією цієї трохи незвичайної історії»* [31, 33].

Прокинувшись після нічного жаху, Валентина впродовж дня залишається під його впливом. Накази директора школи порвати з квартирним авантюристом Костею і попередження Валентина про того ж Костю змусили Заклунну замислитися над реаліями свого життя і переосмислити по-новому події, вчинки, а це можливе лише зі зміною внутрішньо-психологічного стану. Так стає зрозумілим, чому В. Шевчук називає свою повість трагікомедією. Відомо, що дана жанрова форма постає в періоди духовних криз, переломних моментів. Тому психологічною, внутрішньою кульмінацією слід уважати зміни пове-

дінки й характеру Заклунної, чого не можна сказати про Валентина. Бо впевнений, що неможливо «виміряти настроєм сьогоднішнього дня настрої завтрашні», бо все в житті «тлінне й повторюване». Усе, чого шукав — злагоди, миру в стосунках з жінкою, — Валентин знайшов, його життя змінилося на краще. Переломний конфлікт минув... Та чи довго буде тривати не тільки позверхний спокій?

Відповіді на це питання Заклунні мали різні: «...вони подумали індивідуальні думки: вона про те, що вже ніколи не заводитиме коханців...; а він про те, що одна із запланованих акцій, якщо зберігатиметься в його домі такий ідеальний мир, таки не відбудеться — отой голий вечір...А може, й відбудеться, меланхолійно подумав Валентин Заклунний, бо жінка подібна до вина...» [31, 58].

Нервовий струс Заклунної, напружені і прикрі пригоди Валентина зумовлюють примирення і злагоду подружжя, а отже, й розв'язку твору. Бо розв'язка, як правило, визначається зав'язкою і є її логічним вираженням, що мотивується всім ходом розвитку конфлікту. Так є у повісті Валерія Шевчука, структурна організація якої тримається на принципі симетрії і в попарному розташуванні персонажів, і в строгій послідовності дії/контрдії кожної з груп, що виступає на авансцену трагікомедії; врешті, і в поєднанні/роз'єднанні різних жанрових елементів, з яких зіткана пересічна, здавалось би, драма подружнього життя. Симетричність її побудови добре видна, коли формалізувати розклад подій між Валентиною і Валентином і їх оточенням, яке входить у коло індивідуальної поведінкової стратегії, зумовленої психологією, конкретним станом душі кожного з героїв та своєрідною синхронізацією їх дій, що виявляється у наративній структурі твору.

Зав'язка вузлового конфлікту, його розвиток і завершення в повісті «Двері навстіж» укладаються у п'ять груп (чи поділів) і надаються до схематичного зображення. На схемі чіткіше вирізняються межі конфлікту, видно, які персонажі задіяні і як взаємопов'язані між собою, виносячи на поверхню аналізу принцип дзеркальності.



ПОДІЛИ	РОЗДІЛИ	КОНФЛІКТ
1	1–5	Валентина ↔ Валентин ↓ ↓ Директор школи    Антоніна Цеце
2	8	Валентина ↔ Валентин ↓ ↓ Костя Смердюков    Антоніна Цеце
3	9–10	Валентина ↔ Валентин ↓ ↓ Директор школи    Антоніна Цеце
4	11–12	Валентина ↔ Валентин ↓ ↓ Костя Смердюков    Антоніна Цеце
5	13–14	Валентина ↔ Валентин

Як видно зі схеми, конфлікт має повторюваність — перший і третій поділи (з першого по п'ятий розділи та з дев'ятого по десятий розділ) і другий та четвертий поділи (восьмий розділ та з 11 по 12 розділ). Такий збіг чи своєрідну синхронність структури окремих елементів цілого не слід вважати випадковими. Композиційна впорядкованість складових елементів та міра довершеності відчувається на різних етапах її структурування.

Перший поділ триваліший за інші — вмщає в собі п'ять розділів. Невипадково, що вони, за авторським визначенням, є першою дією трагікомедії. Сума тривалості наступних трьох поділів складає тривалість першого (другий поділ — 2 розділи, третій поділ — 1 розділ, четвертий поділ — 2 розділи). Виходить, що перший поділ (визрівання конфлікту) дорівнює трьом наступним, в яких конфлікт розвивається за такою логікою: пік загострення та згасання. В цілому ж сума тривалості чотирьох поділів дорівнює десяти розділам. Останній п'ятий поділ умщає в собі 13-й та 14-й розділи. Такими виступають два розділи, які є вирішенням, розв'язанням конфлікту. Таким чином, символіка чисел — «2», «5», «10» прямим шляхом визначила структуру повісті.

Здається, що у конфлікті не задіяні шостий та сьомий розділи, бо виконують дещо видозмінену функцію по відношен-

ню до центрального конфлікту. Шостий розділ є заключним словом автора після першої дії трагікомедії, власне, епілогом. В античній трагедії і комедії — це звернення до глядача, в якому пояснюється задум автора, характер твору, значення подій, що відбулися, авторська оцінка зображуваної дійсності. Ось так робить це В. Шевчук: *«Загалом, ця трагедія зумовлює фатальну зав'язку... виставляє людей із сильними характерами... і ці сильні характери, прагнучи вищої мети, змагаються... переборюють усілякі перешкоди і в цій боротьбі гинуть — трагікомедія рішуче відкидає такий понурий плин і останнього постулата (загибель у боротьбі) легковажно перекреслює»* [31, 22]. Автор повідомляє про долю героїв, додає нову інформацію у жартівливо-іронічному, веселому тоні. Це залежить не лише від авторської позиції/індивідуальності, а й від принципів, на яких будується трагікомедія. Сучасне розуміння цього жанру базується на відмові від естетичних абсолютів трагедії і комедії, баченні одних і тих же явищ одночасно і в сумному, і в смішному ракурсах, трагічній і комічній версіях.

Прембулою, тобто прологом до другої дії, є сьомий розділ. Тут зображується одна подія, віддалена в часі від основної дії, яка мотивує чи відтінює її: у деяких епізодах автор відкрито і прямо звертається до читача, оцінюючи зображувані події. В прембулі коротко викладається суть подальших подій: *«Досить знати, що Валентина в будинку відпочинку коханця знайшла... Отже, Валентина чоловікові про нього ще сповістить, але це відбудеться пізніше...»* [31, 26].

Вимріяний ексцентричною поетесою вечір, де б вона декламувала свої вірші без будь-якого одягу, захопив і Валентина, який мав можливість здійснити «idea fix» Антоніни. При зустрічі він наважився сказати про це поетесі. Ця епізодична ситуація не має відношення до подальших подій, але вона символічна, бо з'ява її говорить про з'яву чорта: *«...отямився і знову ввійшов у нормальний плин чортяка...»* [31, 26].

У передмові до другої дії автор не тільки аналізує, але й підсумовує події, допомагає читачеві їх осмислити: *«...як пригадує читач, що в час першого морального падіння Валентини Заклунної були задіяні ті ж таки смислові ряди: школа, горілчаний завод... —*

*ні, без містики тут не обходилося, а диригентом цієї містерії був чорт» [31, 30].*

Отже, композиційна впорядкованість повісті вирізняється своєю виваженістю й продуманістю в усіх її частинах, як і в цілому тексті. Основне ж художнє призначення структурної організації, що полягало в тому, щоб підпорядкувати співвіднесеність, взаємозв'язок усіх складових елементів зображення і вираження меті послідовного, якомога повнішого й глибшого розкриття перипетій подружнього життя і міжособистісних конфліктів, витримано не тільки зовні конструктивно, але й внутрішньо чітко. Це допомогло авторові повісті уникнути банальних повторень, коли йдеться про багато раз писані і переписані сімейні розлади, деструктивні чвари, стратегії війни і миру між двома світами — жіночим і чоловічим.

Допомагають у виконанні функцій композиції так звані «скрепи». Композицію античні філософи Платон та Аристотель уявляли насамперед як гармонію взаємин між цілим і його частинами, їх взаємозв'язок та упорядкованість як на смислового рівні, так і на формотворчому. Гармонія, як коментує ці уявлення Ю. Давидов, «немовби охоплювала і стягувала ціле своїми скрепами шляхом ритмічного, симетричного і т.д. поділу його на фрагменти, що відсилали один до одного, другий — до третього й у зворотному порядку» [6, 93]. Цікаво й те, що, за спостереженнями О. Лосєва, в «Одіссей» «гармонія» використовується в найконкретнішому значенні: «скрепи», «цвяхи». Одіссей, який будує корабель, збиває його цвяхами» [6, 93]. Визначаючи композицію як гармонійне розміщення матеріалу, рівновагу всіх частин, що складають художнє ціле твору, класики античної естетики виходили також із розуміння окремих епізодів твору, логічного обґрунтування їхньої смислової єдності за умови усунення невмотивованих цілим подробиць.

Про гармонійну цілісність твору зауважував і В. В. Фашенко, окреслюючи її терміном, запозиченим у Л. Толстого, — «фокусом». «Ступінь таланту митця, — зазначає В. В. Фашенко, — у вмінні виділити найнеобхідніші для даного задуму зв'язки, підпорядкувати всі частини цілому, яку Л. Толстой називав «фокусом» — внутрішнім образом твору. <...> За його допомо-

гою наочніше демонструється думка про принцип збирання, стягнення всіх, до найдрібніших, мотивів — променів в один пучок, який викликає одноепіцентричний спалах думки та настрою...» [28, 154, 155].

За визначенням Л. Толстого, фокусом можуть бути як характери людей, так і характери народів, природи. Одним із фокусів або скрепів, що поєднують частини в єдине ціле твору, є художня деталь. Принцип деталі, — за думкою В. В. Фашенка, — ґрунтується на всебічному художньому знанні і розумінні явищ, предметів, систем...» [31, 176]. Пильно придивившись, можна «віднайти між частинами найдоцільніші зв'язки..., які далі виростатимуть з подробиць природно і невимушено, викликаючи ланцюгову реакцію асоціацій...» [28, 176]. Тим самим побудований асоціативний ряд твору справляє враження взаємозв'язку всіх складових елементів.

У повісті «Двері навстіж» художніми деталями виступають *природні явища, предмети, інтер'єрні та екстер'єрні особливості*. Так, наприклад, наявність такої деталі, як «*особливого вітру*», «*натиканого гострими голками*», породжує у читача почуття таємничості, чогось жахливого, містичного: «...погляд знову впав на винесеного у двір директора школи і знову вколов вітер, ...бо цього разу здалося, що покійник їй підморгнув» [31, 21].

У повісті раз у раз з'являються моменти, в яких виступає ця художня деталь, але відкоригована ситуацією: то «*особливий вітер*», то «*холодний*» або «*печальний*», або ж взагалі «*сильний вихор*». Отож, звичайне природне явище асоціюється в повісті з появою потойбічних сил та їх дії. Дає право так уважати зображене в четвертому розділі звертання Валентина до неба, до душ з вічності. Їх поява і сила проявляється віянням вітру. З цього моменту і починає діяти невимушений природний асоціативний ланцюг даної деталі.

Стягуючу, поєднуючу силу має *інтер'єрна деталь «двері»*. Символічне значення деталі повністю не відкривається в назві повісті — «Двері навстіж», — але є центром, до якого стягуються, притягаються інші компоненти твору. З наростанням конфліктної ситуації символічно насажена художня деталь, що має широкий спектр функцій і багатозначність трактовок,

увиразнюється. У дев'ятому розділі автор відкрито опрозорює підтекст інтер'єрної деталі: «...*Валентині Заклунній привидівся сон... що в своїй квартирі, яка складалася із прозорих кубів, густо налитих світлом, ...при цьому всі двері квартири стояли навстіж, ...в напівсидячому стані вона застала ... покійного директора школи, ...і це так її вразило, що застигла на вступі до кімнати в розчинених навстіж дверях...*» [31, 33].

Це дуже виразна візуальна картина і своєрідний контрапункт твору, в якому осердя не лише візії героїні, але й матеріалізація її гріха, її глибоко захованого переляку й застрашеності. Двері, тим більше відчинені, символізують межу між світом мертвих та живих: вагання героїні, по який бік дверей стати — «...застигла на вступі», тобто на порозі, на межі двох світів — умотивовує хід подій.

Автор тут використав давній слов'янський символ. Давні слов'яни поклонялися духам померлих предків, вірили, що вони можуть втручатися в життя людини, впливати на неї. **Поріг** уважався місцем перебування духів, бо в давнину під порогом ховали покійників. Надалі символи *порогу, відкритих дверей* невимушено влітаються в асоціативний ланцюг, бо сприйняті читачем смисли символів неконтрольовано асоціюються. Тим більше, що автор для різкішого окреслення єдності твору спеціально застосовує повтори. Часте повторювання художніх деталей, символів у схожих епізодичних моментах справляє враження схематичності і стислості твору. Такий тип повторюваності — рефрен (від франц. refrain — періодично повторювані в тексті слова чи фрази). «Він, наче сітка, — визначає В. В. Фащенко, — оплітає історію та надає єдності оповіді, на його фоні різкіше виступає діалектичний рух мислі, зміни в долі героя, контрасти людського буття» [28, 171]. Так ще один елемент фокусування чи скріплювання розрізнених епізодів призводить до «економного розміщення матеріалу», тобто гармонійного і симетричного. Періодичні повтори слів, фраз, епізодів, ситуацій допомагають донести до читача закодовану в художній системі думку, ідею, почуття. У творі В. Шевчука підсвідомий зв'язок між героями — Валентиною і Валентином — передається не лише через однаковість імен, прізвищ. Пись-

менник багаторазово повторює епізоди, сцени Валентининою зради, що супроводжуються візіями: начебто на електричну лампочку перетворюється її чоловік Валентин, «...та лампочка раптом почала роздуватися, розпукуватися й перетворюватися в опилу голову її чоловіка, тобто Валентина, і її знову взяло таке зло, ну таке зло...» [31, 9].

Цей же епізод повторюється й у третьому розділі. Електрична лампочка, що «*нід дією загадкової психічної аномалії здобувала химерну здатність роздуватися в подобу голови Валентина Заклунного*» саме під час зустрічі з директором школи, вказує на те, що хоч Валентина й мала зло на чоловіка, все ж таки кохала його. Тому і відчувала зло до чоловіка, бо його незацікавленість нею дуже її засмучувала. Повторюваність акту натхненного співу Валентина і візії перед очима Валентини в час зустрічей із директором школи говорить про взаємозв'язок, співвіднесеність душ подружжя Заклунних.

Закодована письменником думка фокусує або ж стягує вузлові події твору в одне ціле. «Кожна складова частина епізоду і кожен епізод у події, як мінімум, — уважав Василь Фащенко, виконують дві функції: пояснюють, розкривають даний момент і підсумовують попередній, а чи мотивують наступний» [28, 178]. Тому повторюваний епізод, в якому закодована думка і через який автор апелює до свідомості читача, симптоматично з'являючись декілька раз, продиктовує і роз'яснює не лише емоційно-психологічні почуття героїв, а й зумовлює початок іншого епізоду чи події. Так, злість Валентини, спрямована на чоловіка, досягла апогею. І це постає в такій промовистій картині: «...його голова у формі електричної лампочки виросла до непристойних розмірів, Валентина заактивізувала любасну пристрасть», але «*щиролюбне серце*» директора «*не витримало і розірвалося у грудях, як граната...*» [31, 15]. Отже, рефренні повтори згущують напруження твору, і на рефренному полі різкіше виступають зміни в долі героїні.

До важливих змін у житті Валентини призвів сон, що вразив її збігом з дійсністю. Заклунний назвав нового друга дружини *квартирним авантюристом*. Погрозово прозвучав наказ директора школи уві сні «порвати» з квартирним авантюристом

Костею: *«Оцей збіг Валентину й непокоїв, адже випадковість — річ виключна, а повтореність прийшла й через сон»* [31, 40].

Містичне сонливе видження Валентини є кульмінаційним моментом у повісті. Саме тут відбувається злам реальних подій, злам рішучості й упередженої впевненості Валентини. Переосмислення свого реального життя і друге його переживання в химерному сні призвело до зміни поглядів Заклунної, а отже, і до зміни її поведінкової моделі.

Тричі повторені прикрі випадки, що траплялися із Заклунним під час поїздок до райцентру, так само символізують певний перехід від одного періоду життя до іншого. Зламана рука по дорозі додому символізує перепочинок на шляху до спокою, злагоди, гармонії. І те, що шукав Валентин, усе-таки знайшов, але пройшов при цьому через душевні тривоги, страждання, через злами життєвих сил, принципів.

Кольорова гама, вибрана письменником і вплетена в художню систему, відповідає настроєвості і готично-екзистенційним мотивам повісті. «Використання кольору в літературному творі є «додатковим засобом вияву своєрідності у стилістиці як окремого твору, так і творчості письменника в цілому», служить повнішому розкриттю ідейного змісту, сильнішому емоційному впливові на читача» [21, 115]. Роль кольору — надавати особливого виразу всьому творові. Так, за допомогою кольору увиразнюється контраст між світом мертвих і живих. Зображення потойбічного, містичного символічно ототожнено з чорним кольором. Але у В. Шевчука темні сили контрастно ототожнюються зі світлими тонами. Поява померлого директора школи в снах, візіях героїні завжди супроводжується світлою тональністю: *«...світла енергія, яка на момент згустилася в постать... — десь таку, як колись у директора школи...»* [31, 56]. Світ живих постає у темних тонах як символ гріховності й агресивності: *«Зірнула по-рисячому очі Валентина, мрійний димок із них пропав, залишилася сама смола»* [31, 31].

Класичними кольорами архітектурної готики є **червоний**, **синій** та **жовтий**. У повісті *червоний* і *синій* постають у своїй повній гамі і частково у відтінках. *Жовта фарба* межує із відтінками *білого* та *сірого*. Найбільше ж поширені як вияв потойбічно-

го — *білий*, реального життя і демонологічного начала — *чорна барва* і всі її відтінки. Інколи чорний колір застосовується для вираження емоційної чутливості — це настрої туги, трауру.

*Червона барва* має місце у портретних характеристиках персонажів: «*щічки порожевіли*», «*подоба рум'янцю*». Рідше виступає в пейзажній палітрі, як прояв емоцій: «*палав захід*». *Червоний колір* виступає у декількох відтінкових гам: «небо *малиново палало*», «*живе полум'я*», «*зірчастий вогонь*». Присутність червоної фарби та її опосередкованих відтінків символізує спалах емоцій, їх динамічність, пристрасть, агресію. За українською фольклорною символікою, червоний колір є втіленням любові і життя. «Живе полум'я» в очах мертвого директора школи є проявом життя, любасного захоплення. Як стійке, чисте й світле почуття в червоній гамі відсутнє, натомість — скороминуще захоплення і нетривкість.

Уживаються *синій* і *голубий* кольори у другому, третьому та сьомому розділах. *Синій колоратив* виступає у сенсі духовності, печалі, смутку. В. Шевчук використовує його для опису очей, коли має за мету підкреслити настрій чи риси характеру героїв. Цілком відповідними до характеру Заклунного є його сині очі. *Голубий колір* інколи ототожнюється автором із синім. Говорячи про одну й ту ж саму «книжечку», автор називає її то «голубенькою», то «синенькою». Очі ексцентричної поетеси теж мають мінливий колір, бо порівнюються з кольором «книжечки»: «...дивлячись голубими, як палітурка її книжечки очима» [31, 27]. Невизначеність кольору очей символізує непостійність характеру, бажань, намірів, норм поведінки.

Кількість епізодів, де присутні *зелені* відтінки, незначна. Зелений колір — колір життєвої сили, квітучості, енергії. Знову ж таки очі, як дзеркало душі, є для автора способом вираження усіх символічних рядів цього кольору. Запальна енергія, задержуватий характер Валентини відповідають її зеленим «рисячим» очам. Зелене оновлення природи по весні, перші паростки зелені — знак воскреслого життя і сили. Відновлення і воскресіння своєї душі відчув Заклунний: «... відчувався хоч і спустошеним, але й воскреслим. Отож став біля вікна і лірично почав дивитися на зелені дерева» [31, 26].



Та найбільше автор звертає увагу на **чорний** та **білий** кольори. У повісті відображено безліч опосередкованих відтінків білого й чорного. Аналізуючи контрастуючий взаємозв'язок чорної та білої барви, слід зазначити, що активна їх функція, як готичних барв, згущувати увесь свій колорит для створення атмосфери загадковості, містичності. Кольорова гама чорного і білого застосовується і в передачі почуттів, емоцій героїв, стосунків між ними. Щоб наповнити твір містичністю, химерністю, В. Шевчук послідовно застосовує передусім темні тони. Тим самим закладена смислова єдність кольору надбудовує фон містики, жаху, таємничості. Так закладається готичність через **зображення природи**: «чорний морок», «темрява»; **одяг**: «тонула в чорному крені», «темний костюм»; **через портрет**: «обличчя стало, як у негра», «сіре обличчя», «брудні руки», «затягнута сірою шкірою» та **через інтер'єр**: «темний коридор».

Радість, піднесений настрій лірично зображений письменником — «очі мрійно затуманені», «палаючими, ніби зіроньки в небі, очима», — передаються опосередковано — у світло-білих тонах. У темних тонах — злість, гнів: «похмурі нахвалки», «притемнене натхнення», «смутно подивився», «в очах залишилася сама смола».

Символічно навантажена авторська художня деталь — «сиченька книжечка під назвою «Таїни темної плоті», — в образі якої підкреслюється темна сторона людської душі, її темне виявлення третього «Я», за Людмилою Тарнашинською. Ця деталь виступає у виразненні темних аморальних учинків, надмірної ексцентричності, нестриманості, неестетичних, дисгармонійних почуттів, неунормованої поведінки. Прояви темних закутків людської душі зумовлені дією чорта. Образ чорта на екзистенційному рівні і є тією темною стороною душі. Отже, іронічно протестуючи проти моральної неестетичності В. Заклунного і стверджуючи, що винний «натуральний чорт», письменник тим самим вдається до антиципації.

Насиченою та образною є кольорова гама у третьому розділі, де йдеться про те, що почуття Валентини після смерті директора школи «втрапили у своєрідну прострацію»: «...на заході почали... сплітатися сутінки... очі її лили й лили **сіру воду** туди, де

*палав захід, можливо саме тим поглядом вона погасила буйноту барв, бо небокрай раптом вицвів і барви померли, а сіре розтікалося хвилями...»* [31, 12]. Цей потік емоцій, виражений у ліричній різнобарвності, означає тугу, безнадійність, самотність. Побутові художні деталі в чорному тоні використовуються для зображення нещирості, інтриг: *«Робила вигляд, що пере, але тільки намочувала його одержу... через що його сорочки стали плямисті й сірі, а білизна набрала дивної брудної барви»* [31, 11].

Білий колір у чистому вигляді майже не має свого вираження. Бо білий — це колір чистоти, невинності, святості — з одного боку, а з другого — колір небуття. Тим часом герої повісті живуть емоціями, аж ніяк не відчуючи тиску небуття. Біла барва переважно задіяна у творі опосередковано: *«димові пасемка», «густиий дим», «ясносвітлий», «світла енергія»*. В. Шевчук варіює зображення одного й того ж кольору: *«міражне світло», «світло, що перламутрово грало», «сяючі бісеринки оченят», «прозорі пергаментові вушко»* [31, 16]. Поява в повісті ірреального, містично-готичного супроводжується світлою гамою: *«двері навстіж раптом залилися дивним світлом, хоч виходили в темного коридорця»* [31, 39]; *«швидко розтав, перетворюючись у димову хмарку, забутий капелюшок... зошит, олівець, ножиці...»* [31, 36].

Однією з основних прикмет модерної доби є часто обговорюване філософією і відтворене мистецтвом екзистенційне почуття відокремленості й самотності людини в світі. Цією ж проблематикою позначені усі твори В. Шевчука. Особливо гостро відчуються екзистенційні мотиви в творах, що побудовані на принципі: *«людина — єдинопочаток, центр Космосу»*. Здебільшого саме ерос стирає межі між Людиною і Всесвітом. «Йдеться про одну із архетипних міфологем, міф про Ероса-Ерота. Гесіод писав, що Ерос належить до найстаршого покоління богів, що він народився з Хаосу водночас із зеленню і небом. В орфіків Ерос — «Першонароджений», котрий вилупився із святого яйця. Він сміливий стрілець, усевміючий володар ключів ефіру, неба, моря, зелені, царства мертвих і тартару.. За Ферикидом, сам Зевс, творячи світ, перетворився на Ероса» [32, 118].

Згідно з О. Лосевим, одна антична концепція Еросу *«надіяла його любовними чарами», що притягують людей одне до*

одного... Інша концепція розглядає Ероса в аспекті космічних і теологічних уявлень. Такий Ерос облаштовує світ і створює людей та богів: «Ерос космічний та Ерос творчості» [12, 47]. Перша і друга концепції знаходять художнє відображення своє у повісті «Двері навстіж».

Отже, ерос, як володар неба і землі, царства мертвих і тартару, як той, що мислиться світовою силою, є втіленням Космосу, що поєднує в собі Природу, Всесвіт і Людину в центрі цієї безкінечності як головний елемент буття. Але, будучи центром Всесвіту, як єдина, неповторна, людина приречена на самотність. Ерос космічний і ерос творчості єдині, бо однаково єдині і спільні у прояві неповторного людського «я» як прояву самотності. Як приклад твори В. Шевчука, в яких «головний двигун... — гуманістична віра в людину, в її високість, в її, зрештою, прекрасність...» [19, 31]. Герої Шевчукових творів, як правило, творчі і глибинно мислячі люди. Таким є і Володимир Заклунний. Героїня повісті як одвічний антагоністичний мінус є вираженням концепції хтивого Еросу.

У класичній поезії ерос поступово набирає рис примхливого золотоволосого бешкетника. Його починають сприймати не лише як наділеного любовними чарами, а й як того, хто наділений хтивою звабою плотської чуттєвості. Поступово властиві йому риси почали асоціюватися зі зрадою, гріховністю. Втілення такого еросу і застосовує Валерій Шевчук для означеності гріховного, прикладом якого є пригоди В. Заклунного з ексцентричною поетесою, виписані у четвертому розділі. Мотив гріховності в цій сцені візразу ж забарвлюється темним фоном: «*Їх застала темрява*». На додаток — подія відбувається на цвинтарі, де містичний і негативний заряд енергії. Не менш символічний елемент гріховності — склеп, у який провалилася ексцентрична поетеса. Ця художня деталь є символом падіння, а для Валентина — й зради: «*І він почав усуватися в яму ногами... ніжні руки вхопили його... Валентиніві пальці самовільно розтислися (перед цим міцно трималися за вельми хиткого надгробка), і Заклунний проgrimів... у безодню*» [31, 18]. Авторська примітка символічно влучна: «хиткий надгробок», по суті, як характеристика стосунків подружжя. Хтивий ерос проявляється в по-

вісті в неестетичній натуралістичності портретів персонажів, в характеристиці одягу, поведінки: «виявив еротичну ініціативу», «моя гуля набрала еротичного соку», «на баб зголоднів» і т. п.

Для згущення і готичного нагнітання ерос нерідко застосовується В. Шевчуком у гротескових сценах. Інколи авторські коментарі бувають доволі розкуті та з іронічним відблиском, що служить не стільки розважанню читача, скільки вияскравленню притчевого начала.

У повісті система хронотопічних опозицій різноманітна і системно упорядкована. Найширшими часопросторовими опозиціями є світ живих і світ потойбічний (світ мертвих і темні містичні сили). Основним смисловим принципом, що закладений в опозицію, є обмеженість, замкненість першого і широта, всюдисуша дієвість, необмеженість можливостей другого. Для читача ця опозиція або ж її смислова наповненість є контр-оверсійною до тієї, яку він вважає істиннішою — де світ живих ширший, а світ потойбічний, навпаки, локальний, замкнений, і частково тому, що він для нього невідомий, невимірний. Обмеженість простору світу живих передається через давній образ **дому** — міцної осілості, захищеності закритого простору. Дія персонажів відбувається в квартирі, у будинку культури, і, надалі розгалужуючись, в кімнаті, у кабінеті, в коридорі, на сцені тощо. Безмежність і всюдисушність потойбічного, невідомого для живих світу, виражена через безмежність і всюдисушність вітру — стихійного й хаосного явища природи. Взаємодія двох протилежних світів значиться відчиненими дверима, вікнами; зовнішній світ в отворі дверей і вікон стикається з внутрішнім.

Просторові смисли доповнюються співвіднесеністю з часом: «...Піднявся на сцену, але спершу зацікавився вікном, яке стриміло з лівого боку, а щоб зосередитись, у те вікно й зирнув. І йому раптом увіч здалося, що саме в цей час до **дверей** його квартири ...підходить чорт, одягнений в жевжика з вусиками... і що той чорт підняв руку, щоб натиснути на кнопку дзвінка. Почулися кроки, **двері** відчинилися... а чорт, ніби вода, прослизнув у **двері навстіж**...» [31, 44].

Розгортання подій з Валентиною і окремо з Валентином розмежовані та віддалені у просторі: він перебуває у райцентрі

в будинку культури, вона — у місті в своїй квартирі. Єдне віддалені між собою події час, синхронність дії героїв.

Хронотоп фіксується і такими орієнтирами, як **низ-верх, морок-світло**. Закнений простір світу живих асоціативно поєднується із темрявою: *«Повів її по цвинтару як екскурсовод, натхненно оповідаючи ...при цьому їх застала темрява»* [31, 18]; необмежений світ мертвих — зі світлом: *«...і вона повернулася в бік дверей, які до цього були прихилені... і побачила їх навстіж, а прочіла тих дверей було залито густим, міражним світлом, в якому поколихувалася постать... директора школи...»* [31, 56]). Через те, що життя героїв твору, що перебувають у стані сварки/примирення, важко назвати моральним, а поведінку — принциповою, бо є абсурдною деякою мірою, а отже, низькою, В. Шевчук символічно зображує духовне падіння героя твору — Валентина Заклунного, — доносячи свою думку до читача через такі часопросторові топоси, як **цвинтар, темрява, склеп**.

Отже, опозиція замкненості/розімкненості, мороку/світла доповнюється і взаємодіє з опозицією низу/верху. Світ живих часто-густо низький, аморальний, а світ мертвих — нагорі: *«Валентин... смутно подивився на неї, подумки помолвився до його вершителів»* [31, 29].

Дані опозиції відкриваються у метафізичному вимірі. Життя людини трактується В. Шевчуком як сутність екзистенціалізму — внутрішніх шукань людиною своєї межі, можливостей, свого місця і призначення, тому вона здатна впадати у крайнощі: то опускається до низьких учинків, то відчуває духовне оновлення; то блукає кривими стежками у темряві, то йде рівною світлою дорогою. У пошуках душевної рівноваги знаходиться і Валентин Заклунний. Він повсякчас занурюється у свій внутрішній світ, намагається осмислити буття. Тому автор детально розробляє мотиви доріг як «крутого сходження до самого себе» [8, 146]. Але в творі це реальна фізична дорога, яку письменник називає **«дорогою випробувань»**. Через фізичний страх та біль, потерпання від прикрих випадків у дорозі відкриваються внутрішні проблеми душі, стан сум'яття та випробування. Фізичний шлях Заклунного до райцентру є частиною життєвого шляху — як зовнішнього, так і внутрішнього.

Хронотоп кризи та життєвого перелому виступає ціннісно-сміисловою структурою в повісті. Його метафоричним уособленням є **хронотоп порогу, сходів, коридору, вулиці**. Даний хронотоп є головним місцем дії у повісті, де стаються **події криз, падінь, оновлення, рішень**. Місцем, де долається межа між прірвою стосунків подружжя, є **хронотоп порога**: «*Потоптався трохи біля під'їзду... рішуче рушив під сходи... переступив порога*» [31, 54].

В організації фабульного хронотопу в аналізованому творі допомагає пейзаж. Читачеві зрозуміло, що дія відбувається весною і, надалі, влітку. З оповіді раз у раз виринають то зелені дерева, або ж зелена трава. Фабульний час тривалості твору в цілому сягає не менше трьох років. З авторської ремарки відомо, що минуло два роки поза дією твору. Отже, дія відбувається впродовж року.

## **2. Образна система**

### **2.1. Система персонажів: їх характери**

«Герой Шевчукових творів, — за резонним спостереженням Романа Корогодського, — за світосприйняттям — поет» [8;135]. У повісті «Двері навстіж» героєм є поет за фахом і до того ж співак та краєзнавець. Протиставлена йому ділова жінка з сильними характером Валентина.

Другорядні дійові особи групуються за ступенем їх діяльної активності і значимості. До персонажів, що причетні до дії і життєвих перипетій, тобто до тих, що частково мотивують початок і подальший розвиток подій, слід віднести **директора школи, ексцентричну поетесу, жевжжика**. Поверхово й схематично окреслені такі персонажі, як *вчительки Софія та Галина Петрівна, Сірокрапка, директор будинку культури, голова філії*. Бездіяльними, лише фоновими, є *цвинтарний сторож, дружина директора школи, шофер, директор горілкового заводу, президент «бананової республіки», вчителька Заклуного*.

Життя героїв твору насичене містичністю, пронизане складним плетивом душевних поривів, спогадів, жадань і замірів, химерними мареннями, фантазмагоричними з'явами, деформованими візіями. Принципово звучить мотив самотності — це

прояв Шевчукового екзистенціалізму, за твердженням Л. Тарнашинської: «Його твори сучасної тематики якраз і занурюють у вбивчий для людського духу розчин суспільного буття й дають зразки виживання душі шляхом несподіваних мутацій, перероджень та відроджень. Є всі підстави вважати, що в цьому своєму протистоянні абсурдному світові письменник — свідомо чи несвідомо — шукав опертя в екзистенціалізмі» [24, 118]. Дослідниця говорить про екзистенціалізм як художній засіб письменника, за допомогою якого він досліджує людські душі, «я» окремого індивідуума, його внутрішні поривання, які призводять до тих чи інших учинків, подій. Руйнування зв'язків людини зі світом, іншими людьми, її замкнутість — провідна проблема творів Валерія Шевчука, яка має місце і в повісті «Двері навстіж».

Чаша самотності і відчуженості не обминула й подружжя Заклунних, в житті якого настала криза.

Будучи тонким психологом людської душі, автор прагне всебічно пізнати суть людини, збагнути, що її штовхає на аморальні вчинки. Повторюваність, як композиційний фокус чи скреп, відображає рутинність, абсурдність буття, неприродність подій, що відбуваються. Рефрен діє в повісті з правильною періодичністю, своєрідною циклічністю та з певним нашаруванням чи то подій, чи то персонажів. Та головне, що утворюється коло, в якому існують герої, приречені на рутину повторюваності. Валентин як поет, що має тонку душу, відчуває це найгостріше: «*В світі все теж неоригінальне і все банально повторюється...*» [31, 19]. Даних персонажів сповна можна вважати карикатурними стереотипами, взятими з реального життя. Це й ексцентрична поетеса зі своїми екстравагантними ідеями; «вилинялий поетик» Сірокрапка (промовисте прізвище!) з «сірими віршами», це й директор школи, в якого «*любовний сказ тривав з правильною періодичністю*»; і директор будинку культури, «від якого *невиносно несло скипидаром*»; та Валентин Заклунний з поетесами і їхніми нічними прогулянками цвинтарем.

Не менш абсурдним є бездумне Валентинине засліплення Костоєю. Але вершителем абсурду, за готично-притчевою ло-

гікою автора, є чорт: «У читача ...можуть виникнути сумніви, як це вчителька, ...яка, напевне, мала б мати свою інтелігентність... зв'язалася з таким бовдуром... І тут я, автор цього опусу, хочу знову нагадати, що бовдуром Костя не був, а тільки оболонкою чорта, який тимчасово в Костю вдягся...» [31, 50].

У повісті «Двері навстіж» образ чорта зберігає свій національний колорит. У народі в різноманітних повір'ях, забобонах наділяли його такими рисами, як розбишацтво, зле глузування, неприродна веселість, агресивність. Розглядаючи на екзистенційному рівні цей символ, слід погодитися з Л. Тарнашинською, що він є уособленням третього «я» людини, «що сидить у внутрі нашому, невпізнаний ворог наш...», який затишно згорнувшись насподі душі, до часу солодко хропе, але водночас і «стежить за нашим кроком, за кожним порухом мислі і за кожним нашим бажанням... Прийде момент, і він скаже своє слово або примусить людину нагнутися й узяти в руки камінь...» [24, 119].

У В. Шевчука немала низка творів, що в них конфлікт будується на баталіях між чоловіком та жінкою. «Але жінка чомусь є каталізатором виверження злого духу. Автор чомусь обходить увагою такий людський інстинкт, як збереження роду, сімейного вогнища, — передусім властивий жінці-Берегині» [11, 6]. У одній із своїх повістей Валерій Шевчук наводить ряд українських приказок про жіноцтво «в подобі» сатани: «Баба та чорт — то собі рідня», «І так багато лиха, а Бог ще й жінок наплодив». У повісті «Двері навстіж» теж відчутні «сатанинські» мотиви в трактуванні жіночого образу: «Жінка — це продукт інерційної гри втомленого божого розуму» [31, 38]; «І йому здалося, що дур з її голови почав виходити, навіть легеньку, хитливу пару уздрів, а в тій парі весело усміхненого бісика...» [31, 56]. Темна сила асоціюється у творах В. Шевчука не з усім жіночим началом, лиш з часткою самореалізаційної програми поза нормальними правилами гри за умов порушення гендерної рівноваги.

У повісті чортику належить широкий спектр діяльності. Але силу дії має і потойбічний світ мертвих. Звернення Валентина до «душ з вічності» і до неба зумовило появу сили з потойбічного світу.



«Два начала — чоловіче і жіноче, — два полюси різнозаряджених полюсів людського буття» [11, 6]. Деякі літературознавці вважають, що В. Шевчук відносить чоловіка до плюсової істоти, а жінку — до мінусової. Чи є підстави так трактувати на матеріалі даної повісті погляд В. Шевчука? Валентина постає своєрідним провідником, через який темна сила увійшла в їхнє з чоловіком життя. В творі це зображено досить символічно: «... Двері розчахнулися, і в тих дверях навстіж... побачив струнку, ділову жінку...» [31, 31]. Валентина, маючи зв'язок з директором школи та жевжиком, які однаковою мірою були втіленням темної сили, розчахнувши двері, впускала її у своє і чоловікове життя. Але й Валентин не без гріха: його ігри з темною силою провокують поведінку героїні.

Варто особливу увагу приділити такому діючому персонажеві, як директор школи Борис Іванович. З перших сторінок письменник наділяє його яскравою глузливою характеристикою: «... по-коначому щирячи... неприродно білі зуби» [31, 8], і з перших же сторінок його супроводжує «загулялий чортик». Автор свідомо поєднує ці два образи. Директор школи для чортика є об'єктом, за допомогою якого він здійснює свої «чортівські забаганки». Смерть Бориса Івановича ще яскравіше підкреслила його роль. Як зазначає автор: «... смерть директора школи... була зовсім не викиданням цього героя із дійства, а навпаки, йому простелено килимця для його продовження» [31, 22].

Метаморфоза, яка відбулася з директором школи, підкреслює містичність і готичність твору. Вона покриває його оболонкою марень, візій, снів, що призводить до абсурдних учинків героїв. При цьому автор оголює прийоми химерності.

Слід зазначити, що Валентин Заклунний є тим героєм, який намагається осмислити буття, знайти вихід зі свого монотонного існування. Його звернення до потойбічних сил, «душ з вічності», яких він називає своїми приятелями, зумовлене почуттям самотності, безвиході. Безпорадні заклики поета звучать як прагнення гармонії зі світом, а головне — із самим собою. Намагаючись осмислити суть свого життя, Заклунний занурюється в себе. Втікаючи від крихкої дійсності, знаходить спокій на цвинтарі, де найглибше відчувається вічність і мізерність часу.

Характеризуючи особливості внутрішньої людини в творах Валерія Шевчука, Р. Корогодський помітив таке: «Самотні люди в подружньому житті є найнещасливішими істотами, і в цьому загроза для сім'ї номер один, загроза суспільної властивості» [8, 151]. Спостерігаючи за сутністю родинного конфлікту між чоловіком та жінкою, слід погодитися з висловленою через художній код логікою письменника, «що в жіночому та чоловічому началах живе одвічний антагонізм двох різнозаряджених полюсів людського буття» [11, 6].

## *2.2. Своєрідність образу автора-оповідача та образу читача.*

Письменника характеризує широка амплітуда мистецьких пошуків у межах різних художніх методів, засобів. Тому в його творах чимало новаторських підходів до традиційних естетичних напрацювань. Особливий підхід відчутний і до образу оповідача, в якому поєднуються двійник свідомості автора й авторська особистість. Наратор — особа, вигадана автором. Від імені і через посередництво оповідача ведеться нарація про події та героїв. Образом автора називається відображена у творі особистість автора-творця, який виявляє свою точку зору на зображене. Поєднання образів оповідача й автора зумовлене межею між різними життєвими функціями. Інколи автор ніби зумисне забуває про вигадану ним особу оповідача і його функції перекладає на себе: *«Не описуватимемо, що відбувалось із Валентиною Заклунною в будинку відпочинку <...> Досить знати, що Валентина в будинку відпочинку коханця знайшла, а може, знайшов її він... про це чоловікові ще сповістить, а ми маємо матеріал... зв'язаний із Валентином...»* [31, 36].

В Шевчук звертається до іронічно стилізованої авторської постаті, яка підкреслено ретельно наслідує старовинні взірці оповідного етикету: *«Як бачить читач, я твора будую згідно класичних канонів сюжету»* [31, 31]. Письменник звертається безпосередньо до реципієнта, тим самим витворюючи образ читача. Образ читача в повісті «Двері навстіж» співвіднесений з функцією читача як безпосереднього героя твору. Читач уведений у систему дійових осіб повісті. Досягає цього автор за допомогою звертання оповідача твору до читача, як до свого не

лише уявного співрозмовника. Наприклад: «Категоричний читач у цьому місці міг би запитати: «А чому вони при таких стосунках не розійшлися?» А тому, пояснюю від себе, що перебували у стані війни» [31, 23].

Введений у систему твору образ читача допомагає не тільки глибше осмислити події, сплетені в сюжет, відображеність читачької свідомості прогнозує тип оцінки зображеного в творі реальним читачем.

Автор запрошує читача в майстерню авторських художніх засобів, допомагає виявити роль, значення дійових осіб, подій, деяких епізодів: «Ця історія, — оповідає автор, — деякими нитками влітається в основу, що є предметом цього опусу, отже, є в ній композиційна потреба, тим більше, що ексцентрична поетеса, як побачить читач, далеко не вийшла із життя Валентина Заклунного...» [31, 17]. В. Шевчук зумисне руйнує ілюзію «справжнього життя», він часто на очах читача komponує фавулу і позафавульні елементи, вносить власні коментарі, демонструє продовження: «Мені ж, авторові цього опусу, здається, що причина тут емоційно-психологічна, а щоб її збагнути, треба повернутися до головної героїні діяства...» [31, 48].

Звернення автора-оповідача до реципієнта звучить як давня розповідь-переказ в усній формі чи у формі авторської чернетки. Про це свідчить велика кількість авторських внутрішньотекстових приміток. Дуже часто письменник акцентує увагу на змісті приміток, які коригують читачеву увагу: «Розповів Валентин і про друге сидження... (так і справді було, і він тут не брехав, як пам'ятає уважний читач)» [31, 56]. Слід зазначити, що примітки досить часто іронічні та виражені в удавано благопристойній формі: «Костя не належав до тих (із інтелігентного кода)» [31, 48]; інколи автор не приховує свого глузливого ставлення: «(очевидно, з горя і вживав замість самогону скипидар)» [31, 43].

Усі примітки до тексту твору належать оповідачеві. В основному ці внутрішньотекстові примітки подаються безпосередньо за фрагментом тексту, якого вони стосуються.

Не менш значущими є функції ремарок. З їхньою допомогою наратор розлогіше чи лаконічніше подає портретні та

психологічні характеристики персонажів, інформує стосовно умов дії та часу їх протікання. У ремарках чітко окреслені такі елементи характеру, як міміка, жести, реакції, дії на прохідні та неординарні події: «*скривився*», «*зімружила по-рисячому очі*», «*загарячився*». Особлива увага приділяється інтонації, тембру голосу дійових осіб: «*сказав зовсім не бароково-монументальним голосом, а отим звичним, півжіночим*», «*інфантильно перепитала*». Інколи в ремарках передається емоційність персонажів, розкривається їх темперамент: «*захоплено спитала*», «*трагічно мовила*». Щоб створити іронічну настроєвість, В. Шевчук використовує синонімічний ряд до слів **сказати, мовити**: «*відрізала*», «*ревнув*», «*пробекала*», «*фуркнула*».

Яскраво демонструє єдність образів автора й оповідача такий позафабульний чинник, як ліричний відступ. Тут мають місце міркування автора-оповідача з приводу композиції, сюжетних ліній, учинків чи характеристик героїв твору. Ліричний відступ автор використовує як спосіб ближче поспілкуватися з читачем, руйнуючи при цьому ілюзію правдивості твору. Інколи в ліричних відступах з домінантою особи оповідача створюється фон правдоподібності. Той же оповідач апелює до читача через спогади, уточнення: «*очевидно, гадати-мемо*», «*згадаймо*». Тим часом авторський відступ у душі: «*Тут завершується преамбула до другої дії...*» [31, 29] руйнує ілюзію «справжнього життя», проте чіткою межею окреслюються сюжетні чинники композиції. Отож, значимість ліричних відступів оповідача й автора однакова. Вони ідеально співіснують і гармонійно доповнюють один одного, при цьому оголюють художні прийоми.

Часто зустрічаються філософські авторські відступи, вкленені в уста героя Валентина Заклунного або ж у його думки: «*І думав він про те, що життя нестале, марнотне, як цілий світ*» [31, 28]. На фоні легкої іронічної оповіді вона звучить як крик душі, як внутрішні пошуки життєвого твердого ґрунту. Думка автора в устах героя сповнена екзистенційною сутністю внутрішнього шукання істини і гармонії.

Деякі авторські відступи носять розважальний характер: «*Сірокрапка із суму... обпився... а на лисині, як на чудотворній,*

з'являлися краплі... ті краплі склалися з дев'яносто шести відсоткового спирту...» [31, 51].

Образ автора-оповідача, таким чином, має змогу з різних часопросторових та емоційно-психологічних позицій творити художню дійсність твору. Образ читача підпорядкований основній меті — створенню, формуванню і збагаченню в процесі сприйняття, залежачи від типу читацького усвідомлення.

### 2.3. *Образи, взяті з природного і речового оточення*

Як правило, відношення пейзаж-людина в художньому творі будуються на принципах психологічного паралелізму — контрастного протиставлення або ж зіставлення картин природи з душевним, емоційним станом людини. «Природа, — як зазначає Ф. Степун, — акомпанує людським переживанням. Вона акомпанує так тонко, немовби вона не природа, а душа...» [Див. 3, 115].

Три іпостасі пейзажу постають у повісті «Двері навстіж»: Природа-людина-вища сила і гармонія. Коли людина самотня, її душа неконтрольовано єднається з природою, несвідомо милується її красою, величністю. Природа є втіленням сили, вічності, гармонії. Мабуть, тому, втрачаючи зв'язки з метушливим буттям суспільства, людина шукає єдності з нею. Такими людьми є і герої Шевчукових творів, а зокрема, повісті «Двері навстіж». Що як не виявом самотності є краєзнавче захоплення Заклунного місцевим цвинтарем, а отже, якоюсь мірою і природою.

Могутня сила **вітру** асоціюється із силою, кликаною Валентином. Утворюючи цей асоціативний ряд, письменник підкреслює, що вища потойбічна сила теж належить до витоків природи. В. Шевчук — майстер створення настрою твору через пейзаж. У даному творі настроєвість містифікованого, напруженого й жахливого через природні явища передає **вітер**.

Вираження найтонших людських порухів через пейзаж глибоко образне й ліричне: «...тим поглядом вона погасила буйному барв, бо небокрай раптом вицвів і барви померли» [31, 16]. У «нешасливому» тринадцятому розділі відбувається аварія, в якій Заклунний ламає руку. Відчуття нещастя, негараздів підсилює

**дош.** В останньому чотирнадцятому розділі відбувається відхід темної сили із життя живих, повернення у потойбічний світ. У спільному сні Заклунних це зображено вельми символічно: *«А привидівся їм снігопад, хоч стояло літо, а ще привиділося, що сильний вихор вимітав із дворів сміття, старі газети... І в тому летячому накопиську блимали обличчя: ...ексцентричної поетеси, поета Сірокрапка... І все це зліталося й сідало біля цвинтаря...»* [31, 57].

Душі Заклунних очищаються, в їхньому житті відновлюється мир, відновлюється ланцюг «Природа—людина—вища сила і гармонія».

Важливу роль у повісті відіграє **інтер'єр**. Він підкреслює часопросторові й готичні складники твору. Назва твору теж інтер'єрна — «**Двері навстіж**». Вираз звучить як запрошення увійти. Тут відчувається наскрізний мотив **Дому**. Цей символ, до якого часто звертається В. Шевчук, двері навстіж — вільний вхід для всіх, тут присутні люди різних інтересів, різних прошарків суспільства. Але всі вони самотні й безпорадні у буттєвому сенсі. Їх несе стихія часу, вони залежать від обставин, вищої темної сили, яка повсякчас ними керує. Закінчується повість риторичним запитанням: *«Хто керує тим хором, співаками якого мусимо бути й ми?»* [31, 58]. І кожен, хто заглибиться в онтологічний вимір Шевчукової повісті, відповідь на це присутнє питання по-своєму, ще раз обміркує свою життєву позицію та свої добрі і лихі наміри, зможе стати над тимчасовістю земного буття і подумати над вічними загадками любові.

\* \* \*

Розглянута повість на рівні образної системи та структурної організації, поетики композиції, в основі якої лежить дзеркальний принцип, що укрупнює онтологічного значення події, подовжує їх у часі і просторі, доводить мистецьку довершеність твору. Композиційна обдарованість письменника стоїть на рівні з видатними митцями літератури.

Твір сконденсований і зібраний на усіх можливих композиційних рівнях. Багатозначність різнопланових подробиць, художніх деталей, символів гармонійно вплітається в основний

структурний вузол твору. Відчувається новаторство в галузі готичної поетики у поєднанні з іронією та екзистенційністю. Прикметою повісті є достовірність опису, яскравість і переконливість змальованих сцен. Цього досягає автор за допомогою хронотопічних опозицій, кольорових та еротичних елементів. Повторюваність, як тип фокусування, слугує концентрації і нарощуванню конфлікту. Рефрен створює зигзагоподібний сюжет, що надає своєрідності й зовнішній композиції.

Повість динамічна та багата на асоціативні й символічні ряди. Тому інтерпретувати і досліджувати її можна по-різному. Аналізуючи твір на метафізичному рівні, слід підкреслити, як оригінально виявлено філософські проблеми буття людини, домінуючі в усіх творах Валерія Шевчука.

Таким чином, співвіднесеність, взаємозв'язок усіх складових елементів зображення і вираження в повісті слугують повнішому і глибшому розкриттю її змісту, підтекстових смислів, що, в свою чергу, створює у читача позитивні емоційні враження від пізнаного через художній код багатства життєвих асоціацій.

### *ЛІТЕРАТУРА*

1. Багрій Романа. Мотиви екзистенціалізму і абсурду у творах В. Шевчука та М. Осадчого/ Романа Багрій // Сучасність. — 1998. — № 11. — С. 38–40.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа: Очерки по исторической поэтике Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. М. Бахтин. — М., 1975. — С. 243–400.
3. Введение в литературоведение: Хрестоматия / Под. ред. П. А. Николаева. — М., 1980. — С. 120–126.
4. Введение в литературоведение / Под. ред. Г. Н. Поспелова. — М., 1976. — С. 16–48.
5. Горский И. К. Исторический роман Сенкевича / И. К. Горский. — М., 1966. — 260 с.
6. Давыдов Ю. Диалектика произведения искусства / Ю. Давыдов // Вопросы литературы. — 1972. — № 5. — С. 203–227.
7. Довгалецький М. Поэтика (Сад Поэтический). — К., 1973. — 434 с.
8. Корогодський Р. Біля вічної ріки, або в пошуках внутрішньої людини / Роман Корогодський // Дзвін. — 1996. — № 3. — С. 135–153.

9. Корогодський Р. Втеча від самотності, або Апологія рідного дому / Р. Корогодський // Стежка в траві. Житомирська сага. Валерій Шевчук. Твори в двох томах. — Т. 1. — Харків: Фоліо, 1994. — С. 12–24.
10. Костенко Ліна. Геній в умовах заблокованої культури / Ліна Костенко // Літ. Україна. — 1991. — 26 вересня. — С. 5–6.
11. Логвиненко Олена. Війна статей, або загадка мінливої води // Олена Логвиненко // Літ. Україна. — 1996. — 15 червня. — С. 4.
12. Лосев А. Ф. Эрос у Платона / А. Ф. Лосев // Бытие-имя-символ/ Сост. и ред. А. А. Тахо-Годи. — М.: Мысль, 1993. — Т. 2. — 734 с.
13. Майдаченко П. Проза Валерія Шевчука: Поетика умовності / Петро Майдаченко // Радянське літературознавство. — 1988. — № 2. — С. 12–20.
14. Онишко О. Реальність химерного / О. Онишко // Вітчизна. — 1989. — № 11. — С. 197–200.
15. Покальчук Юрій. Традиції Гоголя і «магічний реалізм» / Юрій Покальчук // Вітчизна. — 1984. — № 10. — С. 138–160.
16. Поспелов Г. Н. Целостно-системное понимание литературных произведений Г. Н. Поспелов // Вопросы методологии и поэтики. — М., 1961. — 453 с.
17. Потєбня А. А. Из записок по теории словесности. — Х., 1905. — 105 с.
18. Рябчук М. Книга добра і зла за Валерієм Шевчуком / Микола Рябчук // Вітчизна. — 1998. — № 2. — С. 174–177.
19. Рябчук М. Особливості творчості В. Шевчука (Штрихи до портрета Валерія Шевчука) / Микола Рябчук // Українська мова та література в школі. — 1984. — № 6. — С. 27–33.
20. Саєнко В. П. Поетика кольору в оповіданні «За мить щастя» Олеся Гончара / Валентина Саєнко // Історія української літератури ХХ ст.: практичні заняття. — Одеса, 1999. — С. 114–126.
21. Саєнко В. П. Поетика композиції твору «За мить щастя» Олеся Гончара / Валентина Саєнко // Історія української літератури ХХ ст.: практичні заняття. — Одеса, 1999. — С. 102–114.
22. Словник-довідник літературознавчих термінів. — К.: Академія, 1997. — 750 с.
23. Сподарець В. В магічному кристалі химерного жанру (Валерій Шевчук «На полі смиренному») / В. Сподарець // Духовна спадщина Київської Русі. — Одеса: Маяк, 1997. — Вип. 2. — С. 88–96.
24. Тарнашинська Людмила. Свобода вибору — єдина форма самореалізації в абсурдному світі («Проза В. Шевчука як віддзеркалення екзистенціалізму») / Людмила Тарнашинська // Сучасність. — 1995. — № 3. — С. 117–127.



25. Тарнашинська Людмила. Парадигми «нової реальності» Валерія Шевчука / Людмила Тарнашинська // Слово і Час. — 1998. — № 6. — С. 46–51.
26. Ткаченко А. Мистецтво слова. (Вступ до літературознавства) / Анатолій Ткаченко. — К.: Правда Ярославичів, 1998. — 448 с.
27. Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточно-славянском культе Николая Мирликийского) / Б. А. Успенский. — М., 1982. — С. 73–80.
28. Фашенко В. В. Новелістична композиція (мікро- і макроструктура) / Василь Фашенко // Вибрані статті. — К.: Дніпро, 1998. — С. 83–122.
29. Шупта-В'язовська О. Часопросторова організація новели М. Коцюбинського «У грішний світ» / Оксана Шупта-В'язовська // Діалог душ. — Одеса: Астропринт, 2001. — С.42–47.
30. Шевчук В. Із темних джерел життя. Українська готична новела ХХ ст. / Валерій Шевчук // Літ. Україна. — 1995. — № 4–5. — С. 7.
31. Шевчук В. Двері навстіж / Валерій Шевчук // Кур'єр Кривбасу. — 1999. — № 116. — С. 6–58.
32. Шумейко Т. Ерос у Тичини / Т. Шумейко// Сучасність. — 1991. — № 3. — С. 116–148.