

**Людмила ТАРНАШИНСЬКА**

**ФЕНОМЕН ПОВСЯКДЕННЯ В СТРУКТУРІ  
БУДЕННОЇ СВІДОМОСТІ ГЕРОЇВ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА:  
ФІЛОСОФСЬКО-ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ**

*У статті подано філософсько-антропологічний та літературознавчий зріз відображення феномену повсякдення у творчості В. Шевчука, зокрема в його творах «розгалуженої» жанрової конструкції, як-то «Стежка в траві. Житомирська сага», «Привид мертвого дому» та «Роман юрби», що готується з нагоди ювілею письменника у київському видавництві «Пульсари».*

*Розглядається специфіка цього феномену та його художньо-смислові й естетичні наповнення в художньо-інтерпретаційному полі В. Шевчука.*

Українські шістдесятники активно освоювали *поетику повсякдення* – це загальновідома річ в історії української літератури ХХ ст. Саме їм належить зреалізоване зусилля *охудожнення повсякдення*, досить вдала спроба надання йому сенсовості, значимості, певною мірою навіть сакральності, що в умовах тоталітарного суспільства сприймалося як виклик поетиці монументалізму, пафосного героїзму, колективного знеособлення. Вони, по суті, відчували потребу часу й свідомо заявили свою естетичну позицію в літературі. Тим-то поняття *повсякдення* у трактуванні українськими шістдесятниками має відповідну *систему опозиційності*. Одна з таких опозиційних парадигм проходить по лінії *духовності/бездуховності*, у свій спосіб заявленої вже назвою книжки І. Дзюби «Звичайна людина чи міщанин?» (1957), що визначалася, з одного боку, типом людини-інтелектуала, культивованим, зокрема, у творчості Л. Костенко, І. Світличного, Є. Сверстюка, І. Жиленко і особливо В. Шевчука, а з другого – типом маргіналізованої людини, далекої від прогресу цивілізації, замкненої в локальному просторі свого буденного, нічим не примітного існування, репрезентованим цілим пластом «житомирської прози» В. Шевчука\*, що розгортає «інтимно знайому автору дійсність» [1, с. 488].

---

\* Йдеться насамперед про твори «Стежка в траві. Житомирська сага» (1994), «Привид мертвого дому» (2005) та «Роман юрби. Хроніка «безперспективної» вулиці» (готується до друку з нагоди ювілею письменника в Університетському вид-ві «Пульсари» (Київ) у серії «Бібліотека Шевченківського комітету» з передмовою авторки статті).

книжок молодих авторів були знаковими, оскільки віддзеркалювали заманіфестовану цим поколінням *апологію буденності*, концептуальність «людини серед людей», «людини серед тижня» (що засвідчують, зокрема, збірка новел Є. Гуцала «Люди серед людей» (1962), збірник оповідань В. Шевчука «Серед тижня» (1967), поетична збірка І. Драча «Балади буднів» (1967) та ін.). По суті, українські шістдесятники взяли на себе місію *естетизувати будень* у його новому *темпоральному наповненні*. Вони активно освоювали *поетику буденності*, фактично, як дискурс, альтернативний пафосно-національному дискурсу. Їхня естетизація «*нового будня*», «*будня на щодень*» зазнавала боротьби зі страхом перед цим буднем, який ще не був цілковито їхнім, не був цілковито освоєний «внутрішньо», зі страхом перед його (будня) нівеляційною силою, це неминуче відбивалося на свідомості, зокрема й на формах художньої свідомості, яка відчувала те, що «...інше життя вже вплетене в кожний момент цього життя і треба постаратися знищити це буденне життя всередині нього самого» [5, с. 271].

Загалом же *буденність* як «повсякденна ситуативність ось-буття» (М. Гайдеггер) дає підстави говорити про тотальне *повсякдення буднів*, де *природа будня* визначається своєрідним модифікатором *нині-буття*. При цьому конструктом *повсякдення* як філософського поняття, його «цеглинкою» виступає своєрідний соціокультурний феномен *будень*, особливо актуалізований у творчості шістдесятників (В. Шевчук, Є. Гуцало, Л. Костенко, І. Драч, І. Жиленко та ін.) – у кожного в свій спосіб. І з-поміж них найвиразніше і найконструктивніше обсервує *будень* саме В. Шевчук, який упродовж цілого творчого життя залишається вірним своїй настанові писати про ті мікроділянки сучасного життя, які недоступні чи нецікаві художній свідомості інших письменників. Однак, попри численні дослідження художньо-стильових доміант творчості шістдесятників, зокрема В. Шевчука, досі фактично не було спроби проаналізувати явище *охудожнення повсякдення* на рівні філософсько-естетичному, виходячи із самої природи цього філософського феномена, а не тільки на рівні використання засобів художньо-образної системи.

Насправді *повсякдення* – одне з чільних і креативних понять філософії, яке, попри його нібито маргінальну сутність, привертало й привертає пильну увагу філософів. Так, найперше воно актуалізоване соціальною феноменологією А. Шюца, відповідно тематизоване феноменологією Е. Гуссерля, значно конкретизоване й концептуалізоване М. Гайдеггером та ін. Онтологічно *повсякдення* – це розлите довкола буття, яке не потребує особливого напруження в його «конструюванні»: воно мовби тече

«саме собою», без неймовірних людських зусиль, маючи свій уповільнений, монотонний плин, у якому розгортає себе людська екзистенція. Зрештою, воно саме конститується *буденною свідомістю*, яка не претендує ані на інтелектуальні форми буття й самооприявлення, ані на випробування цієї свідомості осмисленням межових станів, які цьому буттю, звісно ж, властиві, однак відрефлексовуються у досить специфічний, пасивний спосіб.

Як специфічне поняття *часу*, повсякденність «якраз таки перебуває повсюди і завжди, пронизуючи кожний момент кожного дня» [10, с. 162], однак часу, по вінця наповненого й конкретизованого *специфічним буттям*, опередмеченого й сповненого плинних смислів. *Хронотоп будня* – це не тільки всеприсутність буття, а й його утривалена плинність, одиниця виміру часу, оскільки саме *повсякдення* є своєрідним темпоральним поняттям, що характеризується специфічним *переживанням часу*: «...час повсякденності – це стандартний час, що розуміється як пересікання космічного часу, часових циклів природи і внутрішнього часу» [7, с. 519]. Спосіб буття в *повсякденні* (якщо взяти до уваги його розмірений, уповільнений плин) має *особливий темпоральний код*, що розмикає буття в пасивну *споглядальність* і несе переживання свого буття переважно *тут-і-тепер*, що досить переконливо відтворює В. Шевчук, занурюючи читача в стихію уповільненого буденного плину життя своїх героїв, зосереджених на дрібних, несуттєвих для стороннього ока колізіях та формах інтерпретації світу. *Будень* постає тут своєрідною темпоральною одиницею, що належить передусім до сфери «теперішнього», оскільки характеризується своєю відкритістю, незавершеністю, триванням у часі.

*Охудожнення буденності* в дискурсивному полі українського шістдесятництва передбачає й *естетику змагання з буднем*, змагання з руйнівним повсякденням, яку В. Шевчук розгортає від перших своїх творів, коли він ще тільки намагався окреслити цим словом увесь абсурд безпросвітно-монотонного, виснажливого, та ще й ускладненого тоталітарним гнобленням повсякденного життя. Так, Орест, герой повісті «Голуби під дзвіницею», міркує про те, що в юності людина шукає дружньої руки, щоб потім не опинитися перед буднем самотнім і беззахисним, але водночас вона навіть ще не знає достеменно, що ж таке насправді будень. Поглиблюючи від твору до твору цю наскрізну для його прози проблему, письменник виходить на рівень усвідомлення іманентного невдоволення людини самою собою. Якщо герої його ранніх творів утікають від будня у світ своїх емоцій, то персонажів його подальших книжок з'їдає незбагненна ними самими туга, вічне невдоволення собою й підсвідоме очікування бодай якогось свята, просвітку в

одноманітті, яке служить виразним тлом для вияскравлення екзистенційних почувань. Так, Віктор і Мирослава з повісті «Крик півня на світанку» змагаються з буднем, час від часу влаштовуючи собі маленьке затишне свято з музикою, свічками, задушевними розмовами, куди не допускався навіть рідний син. Мирослава, що має тонку діткливу вдачу, особливо гостро відчуває загрозу, яку несе з собою будень, він персоніфікується нею в якусь відразливу істоту: «Я боюся, коли це на мене находить. Таке сіре щось, невиразне, безоке. Я боюся, коханий. Бо тоді я сама, і на душі в мене як у бездомної кицьки!» [13, с. 249]. І Віктор сподівається, що такі маленькі свята, не перетворюючись на сумний ритуал, огріватимуть їхні душі, і це принесе їм спокій у щоденній війні із буднем. Так, і герой уже значно пізнішої повісті-диптиху «Двоє на березі» зізнається в тому, що боїться будня [12].

Однак у пізніших, великих за розміром, барокової структури творах В. Шевчука, таких, як «Стежка в траві», «Привид мертвого дому», «Роман юрби» [17; 15; 16] *фактура повсякдення* значно ущільнюється, не залишаючи ілюзій щодо того, що деструктивну його природу важко подолати: це зазвичай не вдається людині слабкій, не здатній до внутрішнього зусилля над собою. Саме в цьому маргіналізованому просторі повсякдення «момент абстрактного узагальнення, номінальності й типізації зведено до мінімуму» [1, с. 488]. Власне, це та раблянська ситуація *максимально персоналізованого повсякдення*, що її М. Бахтін означив як дійсність, що має «реальний індивідуальний і, так би мовити, **іменний** характер, – це **світ одиничних знайомих речей і знайомих людей**» [1, с. 488].

Вірний раз і назавжди обраній антропоцентричній концепції власної творчості, письменник прагне *максимально персоналізувати повсякдення*, (так, у «Романі Юрби» діє понад вісімдесят персонажів, які зв'язані між собою не тільки перехресними нитями співбуття в єдиному часопросторі, а й перехресною оптикою бачення й інтерпретації тих самих подій – з різних кутів зору, різної часової відстані), показати, що лише за допомогою рефлексування (а часто це лише потуги на рефлексування у звичному розумінні цього слова), навіть якщо воно не виходить за стереотипи *буденної свідомості*, окресленої рутинною й безпросвітністю існування, можна зрештою зробити спробу вийти за межі знечуленого індиферентного буття. Цей процес пробудження самоідентифікації лише прокреслюється В. Шевчуком як інтуїтивне відчуття персонажем ймовірності *іншого способу життя*, неусвідомлений потяг до відчуття *себе-іншим* (вищим духовно, кращим) те розуміння, яке раптом приходить, скажімо, до героїні оповідки «Сонце в тумані» («Роман

юрби»), яка лише краєчком душі діткнулася до іншого життя.

Саме перебування в лоні *повсякдення*, всередині розлитої навкруги буденності виступає „буттям, що заснуло” [11, с. 155], тобто пасивним буттям (див., наприклад, найбільш виразні з цього погляду оповідки «Місяцева Зозулька з Ластів'ячого Гнізда» або «Чортиця», що структурно входять до «Роману юрби»). Тим-то філософія розрізняє поняття *життя* та *буття в повсякденні*: перше відрізняється від другого тим, що воно активно „переживається”, тоді як буття в повсякденні можна охарактеризувати як „підкореність Іншому та іншим” [11, с. 155], (зокрема обставинам, стереотипам, узвичаєному укладу життя, іншій людині тощо), позначене „невизначеністю власного шляху та небажанням вибору” [11, с. 155]. З огляду на зовнішні ознаки, *повсякдення* – це суцільний прозаїзм, рутинна, похмура утилітарність (те, що Й. Гейзінга означає як несвяткове, «серйозне»), що перетворює його на сферу «нехудожніх втілень немонументальності» [4, с. 130]. Власне, саме такий ракурс буття розгортає перед нами значний масив прози В. Шевчука, особливо його «Стежка в траві» та «Роман юрби» [17; 16].

Проте при філософському відчитуванні цієї проблематики стає зрозумілим, що саме *повсякдення* – «стихія звернення найбільш монументальних «повільних трудів», у якій людина скидає з себе «ролеві, часткові, ангажовані функції» [4, с. 130], соціально репрезентативні маски і залишається в бутті (*виявляється* в нім, як це формулює філософія) «самою собою» (для прикладу чи не найкраще підходить оповідка «Сонце в тумані» з «Роману юрби»). Свідомість, включена у процеси «оповсякденення» (М. Вебер), зазнає, таким чином, відчутної *тотальності власної істинності*, коли маски скинуто, ролі відкинута, і людина перебуває в лоні «сабою твореної» буденності як її суб'єкт та об'єкт одночасно. І це має свій певний креативний сенс, що й намагається потвердити своєю прозою В. Шевчук – зокрема, тим її відгалуженням, що обсервує мікроділянки життя маргінального, більше того, «низького», позбавленого духовності, яке триває за законами інерції, пасивного саморуху, не стверджується осмисленою метою та людською волею. Іншими словами, таке буття визначається *буденною свідомістю*, якій не властиві духовні прозріння, осяяння й тим більше постійна напружена духовна праця над собою.

Попри те буденна іпостась людини жодною мірою не повинна викликати іронію чи зверхність, адже саме у просторі будня визначаються сковородинівські структури «сродності», формується й розгортає себе в різних виявах засаднича парадигма морально-етичних координат людської поведінки, сковородинівська опозиція добра/зла. А отже, вона постає як

досить креативна й конструктивна сфера *набуття себе-досвіду в повсякденні*, яке, безперечно, виключає можливість досвіду духовного, оскільки тоді повсякдення як «буденна присутність» втрачає свої питомі характеристики.

М. Гайдеггер наділяє буденність різними інтенціями, опозиційними за своєю суттю, що їх можна означити як профанні (фактично „загрунтовані” в банальність, абсурдність), так і такі, що рухаються в напрямку *sacrum*: «Буденність є, навпаки, буттєвий модус присутності і тоді, саме тоді, коли присутність рухається у високорозвинутій та диференційованій культурі. З іншого боку, і в первісній присутності є свої можливості небуденного буття, є *своє* специфічне повсякдення” [9, с. 50-51]. Саме в порталі цього ймовірного (потенційного) сакрального боку буденності, або, іншими словами, в просторі *потенційності буденної свідомості*, працювали українські шістдесятники, надто В. Шевчук, «надихаючи» змістом оприЯвлення «первісної присутності» повсякдення, в якій «відбуваються» його персонажі.

За внутрішньою динамікою буденне життя можна назвати радше неживим, аніж живим, воно не здатне на осмислення своєї природи, а парадокси, вибухи, межові стани мають статус локально-пасивного пережиття, гострота якого «гаситься» в банальній рутині сусідських перешіптувань, пліток, вуличних обговорень, які «розмикають» людську приватність у профанну вуличну «публічність», «мораль» якої віками засвоює ефект повторюваності, подібності, призвичаєності. При цьому екзистенція занурюється у глибини абсурду – того визначального поняття філософії екзистенціалізму, з погляду якого вже було проаналізовано буттєвий пласт прози В. Шевчука на сучасну тематику [Див.: 8].

Тобто йдеться про той малорельєфний зріз буття у його «низькому», профанному наповненні, зі специфічним уповільненим темпоритмом, відсутністю енергетики динамізму, що ним зазвичай важко вразити читача. Тому, щоб перетворити *повсякдення* з об’єкта обсервації на об’єкт інтерпретації, «виправдати» його тотальність, письменник мусить виробити свій концептуальний підхід, що полягає насамперед в *актуалізації ідеї* (ідейного задуму), зрозумілій читачеві. З цією метою В. Шевчук часто використовує *видіння* як своєрідний «включений жанр», що набуває статусу «екстатичної подорожі в душу героя» [3, с. 455], інтенсивно «працюючи» нібито зсередины психології свого персонажа на власну концептуальну ідею. Саме *видіння/марення/сновидіння* (скажімо, це VOX другий «Зачинені двері нашого «я». Історії зі сну» в романі-квінтеті «Привид мертвого дому» та ін.), окреслюючи своєрідне есхатологічне

світовідчуття, за задумом автора, дозволяють досягти рівня «всезагальності й позачасовості» [3, с. 455].

У «Романі юрби» таку концептуальну роль виконують наскрізно вмонтовані у тканину тексту «Інтерполяції» (вставні видіння, що нібито являються оповідачеві), які претендують на статус притчовості. Як прикінцеві (до кожної з трьох частин роману) «заставки», вони вивершують художній задум, урівноважуючи, з одного боку, профанне монотонне буття, а з другого – сакральну позачасовість ціннісних домінант, загальнолюдських пріоритетів, закодованих у *хронотопі будня*. Замикаючи у своєрідне кільце інтерпретованого смислу (тобто такого, що несе аксіологічне, до певної міри моралізаторське наповнення) весь пласт *повсякдення*, що його подужав художньо «освоїти», естетизувати автор, ці інтертекстові «стяжки» не тільки виступають «клеюкою речовиною» тканини тексту, а й несуть виразне духовне навантаження: надають приземленому побутуванню героїв шанс побачити сенс у власному існуванні, що його, зрештою, «виводить» із природи повсякдення філософія, а на рівні повсякденної свідомості – людська інтуїція (навіть якщо ця проблема залишається не осмисленою, а «засвоєною» на рівні внутрішнього відчуття); більше того, переймають на себе ідеалістичну роль, розгортаючи картину глобалістичної утопії вселенської гармонії [16].

Постійно перебуваючи в лоні *повсякдення*, що існує як вибір без вибору, людина неусвідомлено, майже містично відчуває його всеприсутність, непереборну *тотальність*, навіть більше – повну владу над собою, з-під якої майже неможливо вирватися: ця влада тяжіє над нею попри її волю, паралізуючи прагнення до кардинальних змін, до пізнання інших граней буття, духовного наповнення власного життя, яке саме в такому буттєвому варіанті видається їй єдино можливим, раціональним і доцільним («...чи ми не порох, гнаний вітром?» – варто запитати себе в такому випадку Сквородинськими словами [6, с. 186]). І хіба принагідний доторк до іншого життєвого пласту, про який не було жодного уявлення, навіть на рівні банальних побутових реалій, видається справжнім відкриттям, що його переживає, скажімо, героїня «Сонця в тумані» («Роман юрби»), формуючи зачатки своєї здатності до рефлексування під впливом такого дотикального, чуттєвого досвіду пізнання навколишнього.

Водночас *повсякдення як усеприсутність* передбачає *співбуття* – те, що М. Гайдеггер означає як «буденна присутність», «повсякденна присутність», «присутність у повсякденності». З огляду на свою відверту прозаїчність, профанність, «несвятковість» (якщо виходити із настанови Й. Гейзінги), *повсякдення* наділене

*презумпцією серйозності* у тому її, так би мовити, простонародному відчутті, що сприймається суб'єктом *a priori*. Однак якраз у повсякденні й відбувається постійне оприявлення людини. Зрештою, саме *повсякдення* формує світоглядні первні людини, що їх можна визначити як своєрідний *кодекс буденності*, правила життя на кожен день, часто примітивні, вкрай баналізовані, навіть часом абсурдні, однак виправдані тією мірою раціональності, що саме буття вкладає у повсякдення. Недаремно ж Г. Сковорода розглядає людське буття в іпостасі дволикого Януса, який має два «обличчя», два боки, два «смаки»: «...Не змішуй в одне ніч і день. Бачиш гірке, та є ще тут же й солодке. Відчуваєш труд, відчуй же й спокій. При твоїй ночі є тут же й ранок дня Господнього. В одному обидва місці, і в єдиному лиці, та не у тій же честі, не в тій же природі» [6, с. 323]. І цю креативну рису буденності не можна ані відкинути чи спростувати, ані навіть применшити: на тій підставі, що за своєю онтологією *повсякдення* насправді досить розмите, невиразне, знеособлене, позбавлене ясності й виразних духовних доміант для наслідування. Саме таку *поетику буденності* майстерно витворює В. Шевчук за допомогою «поетики факту» та «поетики відчуття», заґрунтованих як у поетику неореалізму, так і в поетику необароко.

Проте не тільки саме буття постає дволиким Янусом у його трактуванні Сковородою, коли за працею і втомою приходять відпочинок і заспокоєність (читай – свято душі). Саме повсякдення подібне до двобокого Місяця, обернутого до нашої свідомості своєю „темною” стороною, тоді як „світла”, конструктивна залишається підвладною хіба що філософським рефлексіям та художнім осмисленням. Письменник якраз і намагається розкодувати цей «темний» бік буденності – через намагання зрозуміти людину, поглинуту тотальністю повсякдення. «Щоб зрозуміти людину, треба її прийняти такою, якою є», – каже автор устами героя оповідки «Сонце в тумані» («Роман юрби»), маніфестуючи таким чином свою художньо-естетичну позицію письменника, який не тільки повсякчас випробовує свого героя та читача буденністю, а й відшукує у цій нібито безсенсовій тотальності свої креативні смисли.

Свою специфіку має й *комунікативний аспект* повсякдення. Оскільки буденне існування є запорукою стабільності, „комунікація у його межах зберігає/відтворює певні традиції” [11, с. 157]. За К. Ясперсом, у такій комунікації ще не відбувається ідентифікація з самим собою, однак прокладається борозенка сумніву й невдоволення, яка у перспективі спричинюється до внутрішнього «збурення». Такий прийом провокативності «внутрішнього збурення», привнесеного зовні, особливо часто



використовується В. Шевчуком у його «побутових сагах». Певною мірою цим В. Шевчук намагається спростувати твердження Н. Хамітова: «Духовне обличчя людини в буденності є дивним чином розмитим настільки, що всі здаються майже **однаковими** людьми без обличчя» [11, с. 154]. Він наділяє нівеляційну монотонність буденності певною дозою диференціації: кожен із його героїв «відбуває» свою буденність по-своєму, зі своєю мірою співпричетності до неї.

Опривавлення людини в *повсякденні (спів-бутті)* якраз і увиразнюється на комунікативному тлі, яке насправді в цій площині буття є досить розгалуженим, оскільки характеризується специфічною *відкритою приватністю* – розімкненістю життя окремого індивідуума в житті вулиці, околиці тощо. Тим-то стосовно прози В. Шевчука на сучасну тематику можемо говорити про *відкрите повсякдення, розімкнуту буденність, відкриту приватність*. Особливо це стосується «*Стежки в траві*» та «*Роману юрби*», що характеризуються *ущільненістю повсякдення*. Останньому найбільше відповідає жанрове визначення *роман-хроніка*, оскільки події тут відбуваються на одній вулиці впродовж кількох десятиліть, а оповідач виступає в ролі своєрідного наратора-хронікера. Відтак і життя кожного персонажа минає на очах усіх інших, а інтерпретується з різних – *інших* – точок зору, що створює ефект стереоскопічності, присутності самого читача всередині цього *відкритого повсякдення*.

Отже, *досвід повсякдення* зазвичай постає як проекція *іншої*, також *буденної свідомості* (в іншому разі буденна свідомість приречена на відкритий конфлікт як реакцію неприйняття чужої (*іншої*) свідомості й чужої системи ціннісних координат, як це бачимо в ситуації з'ясування реального соціального статусу героя на сторінках «*Сонця в тумані*» («*Роман юрби*»): «скидання» маски «людини низу» головним персонажем викликає відповідну реакцію в довколишніх). У цьому дзеркальному відбитті *повсякдення* його тотальна форма – *буденність* – постає своєрідним проективним подієвим тлом, на якому увиразнюється екзистенційна проблематика «малої», «негероїчної» людини, котра передусім дбає про хліб насущний і продовження власного роду, йдучи за покликом найперших своїх потреб. Життя для такої пересічної людини, яка не замислюється над естетичними й аксіологічними аспектами свого буття, – це ланцюг тих самих звичних подій, уже не раз пережитих іншими на буденному рівні, що, повторюючись у повсякденні, творять життєве коло буття, *зачароване коло повсякдення*. Зрештою, у своїй монотонності, зовнішній застиглості *повсякдення* обертається видимою абсурдністю існування (зокрема, це вдало показано в оповідці «*Місяцева Зозулька з Ластів'ячого*

Гнізда» з «Роману юрби»): воно має особливий уповільнений темпоритм, де монотонність, знерухомленість, нездатність до будь-якої колізійності постає у статусі абсурдності, знерухомленості буття. У буденності тотальне панування звички як *привичаєності* (звикання свідомості до будь-якої ситуації без особливого напруження, вибору без вибору, тобто відшліфовування звичних моделей поведінки до бездумної автоматичності, яка виключає не тільки рефлексію, а й переживання як таке) породжує байдужість, яка, своєю чергою, породжує нудьгу. Остання ж насправді постає як „переживання пересічного та безособистісного існування, переживання відсутності повноти життя, відсутності її сенсу” [11, с. 162].

Якщо на початку 70-х письменник творив фольклорно-фантастичні повісті та оповідання з елементами готики (данина попередньому захопленню фольклорною прозою), як-от написані в такому ключі «Птахи з невидимого острова», то пізніше вдався до поєднання попередньої поетики неореалізму, готики з поетикою неobaroko: у творах з’явилися барокові прикмети – монументальність, розлогі епітети, «втілені» у складні синтаксичні конструкції. «Мене, – зізнається письменник, – почали вабити вишукані, ускладнені сюжетні конструкції й великі епосові форми, але не як хронікально-описові полотна, а як структури образні, подібні до вибагливих барокових структур та споруд». А що в творчому доробку письменника вже було чимало творів, то й вибудовувати ті сюжетні «споруди» можна було не на порожньому місці. Так з’явилися відомі вже читачам «Стежка в траві. Житомирська сага» (1994) та «Привид мертвого дому» (2005) – обидва на сучасну тематику. Мені, як дослідниці творчості Валерія Шевчука, не раз доводилося чути з уст самого письменника про найбільшу справу його життя – створення «Роману юрби», що його автор нині окреслює як «Хроніку «безперспективної» вулиці», який писався (краще сказати – творився) упродовж кількох десятиліть. Виношений в уяві, втілений в окремі «історії» (оповідки), що друкувалися спорадично в українських часописах, він розростався кількістю сторінок, створюючи єдину цілісність, чекаючи свого благословенного часу у шухляді: у тому потаємному місці, де чекали слухної нагоди (часом десятиліттями) й інші, тепер відомі й популярні твори письменника. І ось нарешті ця конкретизована письменницька мрія постає перед читачем у вигляді окремого ваговитого тому. Добре обізнана із законами структуривання Шевчукової прози, яка укладається поступово, як, скажімо, з розрізнено друкваних свого часу в часописах творів постала 1994 року його житомирська сага «Стежка в траві» чи виданий пізніше роман-квінтет «Привид мертвого дому» (2005), очікувала на подібний «стрій» і цього разу.

Однак «Роман юрби», великий за обсягом, багатоплановий, стереоскопічний, перевершив усі сподівання: можна сказати, що це наш український варіант бальзаківської «комедії життя». Він, зрештою, як і попередні прозові «складні конструкції» Валерія Шевчука, ще раз потвердив унікальну здатність письменника зусбіч «відчитувати» наше *повсякдення*, яке насправді є для митця невичерпним: саме це й допомагає йому творити художню «житомирську галактику», сконцентровану на локальній території, але безмежно розширену за рахунок героїв, що її «населюють» – різнопроблемних, різнохарактерних. У цій, наближеній за часом подій до нашого сучасника прозі, найчіткіше і найскрупкульозніше простежується опозиція людина/суспільство, художньо досліджена митцем на матеріалі епохи тоталітаризму.

Такий темпоральний принцип Шевчукової праці (про це можна дізнатися з уст самого письменника в передньому слові «Від автора») засвідчує не тільки його унікальну працьовитість, терплячість, а й мудру далекоглядність, доступність художньому баченню віддаленої творчої перспективи. Хоча, можливо, у глухі 70-ті роки минулого століття він навряд чи й уявляв собі такий грандіозний прозовий «конструкт» із багатьох цеглинок-розділів (оповідок), публікованих час від часу фрагментарно в часописах. Очевидно, письменника в його великому задумі вела не просто письменницька інтуїція, якій варто довіритися, аби колись та бути на білому коні, а й тверезий розрахунок на бачення віддаленої перспективи. Та ще вміння тією перспективою творчо користатися.

Чому, зрештою, «Роман юрби»? Побудований за принципом своєрідної саги, події якої локалізовані в просторі однієї вулиці (в цьому випадку напрошується означення, цілком нове для української літератури, – *вуличної саги*), де все пов'язане між собою видимими й невидимими нитями, все взаємозалежне й взаємопромінене емоціями, різними енергетиками чужих душ, чужих думок і чужих вчинків, які найповніше відлунують саме в цьому просторі, роман цей із його концептуальною назвою несе потужне смислове навантаження. Згадаймо: в автобіографічному творі «На березі часу», в тій його частині, яка має назву «Мій Київ. Входи́ни», письменник, зокрема, зазначав, що велика література твориться не для багатьох і, відповідно, ним ставиться проблема *юрба – індивідуальність*, яка здавна його хвилювала: у цьому контексті він і декларує любов до «сірої істоти» з цієї юрби, тобто шукання в ній «хорошого і красивого» [14, с. 152].

Але це ще не вся відповідь на поставлене запитання. Саме окреслення «юрба» (слово, що в українській літературній мові веде свій «родовід» від «Енеїди» П. Котляревського, хоча насправді як

поняття концептуалізоване ще Г. Сковородою, а самого В. Шевчука вразило тією сугестивною силою, що її вклала в нього Леся Українка під час аналізу творів В. Стефаніка) вказує на співіснування в одному просторі багатьох «я». Власне, воно й окреслює простір і велелюдність, де можна розгледіти різні обличчя, почути різні голоси... Юрба у В. Шевчука – не натовп, який сприймає реальність на рівні масової свідомості, інфікованої вожди́змом і фанатизмом, а швидше – юрма як багатолюддя, багатоголосся (та поліфонія, що її М. Бахтін називає характерологічною ознакою роману), де попри гамір, шум і монотонність життя усе ж вирізняється окремий індивідуальний голос, який репрезентує хай і буденну, а все ж власну, окремішню свідомість, здатну бодай якоюсь мірою до рефлексій. Територіальна «вузькість», географічне обмеження тут компенсується широкими часовими рамками, що охоплюють долі мешканців нібито безперспективної вулиці, великою кількістю персонажів, кожен з-поміж яких – за всієї нібито їх однорідності й подібності (бо повсякдення має здатність уніфікувати, стерати розрізнення між людьми, стилем їх поведінки) – окремий світ. Попри те навіть, що майже кожен персонаж – це «справді сіра людинка» цього світу, те, що тоталітарна система трактувала як «антигероя» і «дрібнотем'я» (В. Шевчук) – як, скажімо, героїні оповідок «Чортиця» чи «Місяцева Зозулька із Ластів'ячого Гнізда».

Вірний раз і назавжди обраній антропоцентричній концепції власної творчості, письменник відстоює *право на приватність*, заявлене персонажами роману (а саме воно «виростає» з поетики будня), постає як виокремлення з натовпу, безликої маси, як *територія самодостатності* індивідуума, хай навіть на «низькому», профанному рівні. І водночас охудожнюється принцип *розімкнутої приватності* людини у юрбу, яка відіграє роль дзеркала для відчуття власної самоідентичності.

Проте в буденності все, зрештою, „накриває нудьга” [11, с. 157], тотожна відчуттю абсурдності, сірості й приреченості. Саме в буденності дають про себе знати колізії внутрішньої самотності, а також, за Н. Хамітовим, нудьга в *турботі* та навіть у *святковості*. І водночас крізь кожен день прозирає „спрямованість звільнитися від нудьги буденності, безмежний страх **безмежної буденності**” [11, с. 157]. Проте одне залежить від іншого, впливає з цього іншого – так і твориться *зачароване коло буденності* як знецінення особистості, втрати (або нездатності віднайти) своєї ідентичності. Тим-то постульовані В. Шевчуком екзистенціали «нудьги», «абсурдності», «незбагненої туги» тощо зрештою «розмиваються» концептом свободи вибору, що, безперечно, лежить уже поза межами повсякдення як «мети без мети». Оскільки саме

нудьга перебиває шлях досягненню свободи, можемо говорити про творення письменником *креативного простору повсякдення*, де людина через випробування буденністю зрештою набуває саму себе.

П'ять років довелося витратити Іванові («Гість удома») на те, щоб повернутися на рідні терени й повернути собі ту домівку, з якої його багато років тому було забрано до таборів і яку змушена була продати його мати, щоби жити ближче до сина. Шляхом обміну квартир добрався він з Алтаю до передмістя Житомира зі скромним своїм скарбом. Ті формальності, що їх тоталітарна система возвела в ранг закону, аби принизити людину, позбавити її права на найелементарніші речі, змусили його, наче равлика, пересуватися разом із «порожньою хатою, в якій так лунко віддається по кутках звук його кроків...». Бути гостем у власному домі – це наслідок руйнівної сили тоталітарної системи, яка має безмежну владу над людиною. Повне відчуження од світу зовнішнього, ізольованість внутрішня уже після виходу на волю звитворюють образ людини вичерпаной, однак здатной досягти власної мети. А отже, не переможеной. Відчуття ворожості світу й почуття самотності взаємообумовлені, однак внутрішня Іванова еміграція є вимушеною: він позбувся усіх зв'язків зі світом під тиском обставин, спричинених репресивним механізмом тоталітарної системи.

Шевчукові герої здебільшого «великий світ» не розуміють, уникають його принципово (Адже в житті «все відносно, і житейські антуражі мають не більше значення, аніж їхня відсутність» – міркує герой оповідки «Сонце в тумані»), повсякчас відчуваючи його ворожість та антигуманність, уніфікованість та диктат. «Такий він малий у цьому світі і під цим небом, хоч хотів би бути сильним і незалежним ні від кого», – думає Юрко, герой оповідки «Не зійди з поїзда». Але й «світ малий» в художній інтерпретації письменника часто позначений шекспірівськими пристрастями, новітніми шекспірівськими трагедіями в новому історичному інтер'єрі, на іншому етнопсихологічному ґрунті.

Щільну фактуру абсурду, що впливає з монотонності, безпросвітної буденності життя, його бездуховності, письменник творить в оповідках «Місяцева Зозулька із Ластів'ячого Гнізда» та «Чортиця». Героїня першої, Юлька, працює на шкідливому виробництві, вона позбавлена будь-яких духовних інтересів та орієнтирів. Райка, героїня другої, — взагалі лише людиноподібна істота, котра не має не тільки жодних інтересів, але й почуттів: вона тільки їсть і спить, переходячи, як кішка або якась річ, від одного господаря до іншого. Постійне Юльчине сидіння після роботи перед відчиненим вікном, байдуже споглядання вулиці (з визріванням мрії про власне житло й неувиразнене, заховане в

глибині душі бажання колись стати матір'ю), повторюваність того самого сюжету в Райчиному житті, її беззмістовне, навіть безсловесне існування – те тло монотонності, на якому увиразнюються цілковита духовна та моральна деградація наших сучасників, мутантів доби тоталітаризму, яких система перетворила на безмовних рабів, котрим тільки й залишається, що бездумно, механічно працювати, а то й взагалі не відчувати жодної потреби у праці. Такий стан «неусвідомленої свідомості» викликаний переважно суспільними деформаціями, тим тоталітарним принципом діяльності держави, що вбиває в людині людину, зводячи її потреби до мінімуму й позбавляючи духовних домінант. Письменник показує злочинну суть тоталітарної системи, що пожирає не тільки індивідуальність, гасить будь-яку ініціативу, руйнує творче начало, але й убиває в людині саму здатність мислити і – що найзлочинніше – вбиває саму надію на щось краще, доводячи її до духовного та морального змертвіння, здичавіння. Думка «про щось» у таких персонажів базується не на логічному виснуванні, а на поверхневих чуттєвих спостереженнях. І цей «дотикальний» світ, майстерно відтворений письменником у всіх деталях, є зовсім іншим, навіть опозиційним до реальності, що її творить свідомість людини мислячої, високодуховної. І якщо чудернацький будиночок з попріліплюваними до нього вісьмома незугарними ганочками та стількома ж антенами на даху, прозваний Ластів'ячим гніздом, сприймається як своєрідний символ тоталітарної доби, то непрогнозована смерть Раї-чортиці є вироком цієї системи.

В. Шевчук зосереджує увагу на глибокому екзистенційному відчутті його персонажами своєї незахищеності у світі абсурду. Анатомуючи людську душу, письменник, по суті, змальовує два типи асоціальних, відчужених героїв як породження світу тотального абсурду. Перших він однозначно називає обивателями, людьми бездуховними, які мають тільки одну турботу – задоволення власних матеріальних потреб. Такими є, наприклад, Микола та Катря, герої оповідки «Гість удома», чиє життя позбавлене будь-яких духовних потреб, чи ті ж таки Юлька та Рая. Повну духовну, та й моральну, деградацію «гомо советікус» бачимо й на сторінках оповідки «Вологий вітер» («Роман юрби») та ін. Але й від самої людини, міри її моральності залежить, те, на користь якого (першого чи другого) буде зроблено вибір, а вже простір свободи кожна людина окреслює собі сама. Адже не випадково Шурик, герой оповідки «Сонце в тумані» («Роман юрби»), свідомо пішов, як він каже, на гріх, покинувши в невіданні матір, зрікся свого облаштованого «правильного» життя, бо інакше не міг здобути собі свободи: «Тобто без цього гріха не міг би стати

собою». А бути собою – це значить відкидати догми тоталітарного суспільства, жити за правилами людяності й добра, навіть коли ці чесноти упосліджені. Тим-то так емоційно реагує Шурик на материн закид, що вона вчила його бути культурною й освіченою людиною, корисною для суспільства: «Якого суспільства, мамо! .... Того, що пролило море крові, того, яке сяяло жах, того, що знищило й батька мого, а твого першого чоловіка, і перевернуло з ніг на голову всі моральні якості й цінності, – ні, я тому суспільству служити не забажав. Від того суспільства я й утік. У простоту, в убогість, невибагливість, безділля. Але при цьому не вчинив, мамо, жодного лихого вчинку, не крав, не кривив душею, не вбивав, не судив, не нищив, не проповідував божевільних ідей. Я, мамо, вибрав глухість, а з нею свободу й любов». Звичайно, письменникові симпатії на боці других – людей, здатних зробити зусилля над собою, піднятися над одноманітною буденністю.

Однак, як і зворотній бік Місяця, повсякдення має не тільки аспекти нудьги, а й *насолоди від відсутності відповідальності* [11, с. 155], оскільки сама відповідальність перекладена на спільноту, тим-то специфікою буденного виступає „домінанта інституційно-колективного над особистісним” [11, с. 157]. Попри те шістдесятники, зокрема (і особливо) В. Шевчук ставили перед собою художнє надзавдання: «розірвати» межі повсякдення як «чистого» філософського феномена, «охудожнити» його, актуалізуючи *почуття відповідальності* (за власну долю, долю країни, нації тощо); намагалися „очистити” буденність від тотальної безликісті, вивільнити пересічну людину із пут „підкореності Іншому та іншим”, надати право насолоди саме від вибору та відповідальності.

Інша опозиція проходить по лінії емоційного «засвоєння» життя – *будень/свято*, де нового змісту набуває саме *орадіснений будень*, що цілком відповідає настанові Г. Сковороди: «Радість май із днів твоїх, все-то скоро старіє...» [6, с. 80]. Саме на зламі ідеологізованого ритуалу свята як офіційної обов’язковості та зафіксованої у підсвідомості, сповненої сакральних сенсів ритуалістики народного буття як святкування природи й людського духу шістдесятники розгортали власне семантичне наповнення *хронотопів будня і свята*. У В. Шевчука свято постає як *подолання буденності* більше, аніж розвага чи розрада: воно набуває духовного виміру, закоріненого у традицію родоводу, що дає відчуття тягломісті традицій та загальнолюдських цінностей (див., зокрема, «Барви осіннього саду», «Стежка в траві та ін.).

Безперечно, повсякдення має здатність уніфікувати, стирати розрізнення між людьми, стилем їх поведінки. При цьому «обмін експресивностями», властивий суб’єктам *повсякдення*,

характеризується переважно відсутністю глибокої усвідомленої саморефлексії. За такої умови власне «Я» сприймається й осмислюється хіба опосередковано, у дзеркалі *Іншого*. [7, с. 519]. Саме тому *повсякдення* й характеризується великою кількістю більших, менших і дрібних колізій, банальних міжособистісних конфліктів на рівні побутових сварок, пересудів, пліткування, пащекування тощо (див., зокрема, «*Стежку в траві*» [17]) і сприймається самими суб'єктами цього буття не просто як канва життя, а як невідмінна, невідворотна *мова середовища*, в якому приречена перебувати впродовж цілого життя людина, яку ми, як правило, називаємо звичайною (чи простолюдином), або, як наголошує В. Шевчук, «людиною малою». *Мова буденності*, актуалізована письменником, це, безперечно, мова середовища, яка має свою семантичну специфіку й певний емоційний колорит, а також фактор *упізнаваності* – саме через те, незважаючи на інтимно-локальну топографію повсякдення, що зазвичай обмежується у В. Шевчука передмістям Житомира, а то й однією його вулицею, є всі підстави говорити про *художню візію маргінального*, проте насправді досить типового для нинішньої України її психологічного «обличчя», гримаси якого часто недоступні дешифруванню художньою свідомістю інших письменників.

Творчість В. Шевчука, що розгортається на продуктивному щільному зближенні різних естетичних площин (суворої реальності документальних джерел та «ідеології» й поетики бароко в його модерному засвоєнні й сучасних інтерпретаціях та конотаціях, конкретної зовнішньої та внутрішньої портретності прототипів і авторської інтерпретації психологічно мотиваційних чинників тощо), відповідно, ґрунтується на «реальності факту» (подієвого, колізійного, психологічно-емоційного), що вирізняється особливою *поетикою повсякдення*. Є всі підстави означити її «*готичним реалізмом*» (М. Бахтін) [1, с. 229]. У цій площині апробованою оптикою бачення звичного постає улюблений письменником прийом – *гротеск* – як засіб найбільшого емоційного впливу на читача. Це досягається за допомогою згущення, ущільнення банального, асиметрії портретування героїв, апеляції до «психологічної готики» тощо.

Апологетика дому – провідна у творчості Валерія Шевчука – і крізь цю призму він намагається побачити людину в людині попри беззмисловність існування. «Щоб розуміти людину, треба її прийняти такою, якою є», – каже письменник устами героя оповідки «Сонце в тумані» («Роман юрби»). Письменник не відкидає трагізму буття, однак намагається привнести у людські дії та вчинки сенс, мету, освітлити їхнє монотонне існування бодай



промінчиком надії. Роблячи безжальний розтин розгармонізованого світу, нашої не завжди привабливої й оптимістичної реальності, В. Шевчук швидше має покликання не до ролі Кассандри, а до ролі своєрідного Фрейда, оскільки розібратися у деформованій суспільній свідомості та психології пересічної людини йому важливіше, ніж писати про успішного героя нашого часу. Однак саме в цьому і полягає і його застереження – від нових деформацій повсякденної свідомості, нових загрозень, що їх несе суспільству і наша загальна байдужість.

В. Шевчук випробовує буденністю не тільки своїх героїв, а й читача, мудро вважаючи, що саме повсякдення – найкреативніша іпостась людського буття: воно «ліпить» із людини те, чим вона є насправді, чим може виявити себе в кризовій чи межовій ситуації вибору або, принаймні, дозволяє побачити їй свою малість, захланність, духовну ницість. «Розкопуючи» пласти буденності, часто непривабливої, небогонатхненної, письменник наче зриває маску з самого повсякдення, розтаємничує його сакральні й профанні первні, проникає у кожную клітиночку будня, в якому фактично формується осердя людини, відбуваються видимі й невидимі метаморфози, що їх здатне помітити не кожне око – хіба пильний погляд письменника. Прозаїк «перевертає» обсервований ним будень із різних боків, мов магічний кристал, складає його мікроцеглинки, як дивовижну мозаїку буття – і всі пазли майстерно зістиковуються не тільки композиційно (і це заслуга автора), а й психологічно, коли ми з'єднуємо у своїй уяві всі взаємообернені Я-оцінки і Я-погляди у фокусі власного сприйняття (і це вже заслуга читача).

### *Література:*

1. Бахтин М. Рабле в истории реализма. Диссертация / Бахтин М. //Отдел рукописей Института мировой литературы РАН. Ф. 427. Оп. 1. Д. 19. Цит. за: Паньков Н. Смысл и происхождение термина «готический реализм» / Н. Паньков //Вопросы литературы. – 2008. Январь-февраль. – С. 227-248.
2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
3. Бовсунівська Т. Основи теорії літературних жанрів / Тетяна Бовсунівська. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. – 519 с.
4. Ильин В. Философская антропология. Учебное пособие / В. В. Ильин. – М.: КДУ, 2006. – 231 с.

5. Мамардашвили М. Эстетика мышления / М. К. Мамардашвили. – М.: Московская школа политических исследований, 2000 – 416 с.
6. Сковорода Г. Поезії. Байки. Трактати. Діалоги / Григорій Сковорода // Сковорода Г. Твори: У двох томах. – К.: Акціонерне тов-во «Обереги», 1994. – Т. 1. – 527 с.
7. Никитин С.А. Повседневность / С. А. Никитин // Современный философский словарь /Под общ. ред. В. Кемерова. – 3-е изд., испр и доп. – М.: Академический Проект, 2004. – С. 519-520.
8. Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука. Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури / Людмила Тарнашинська. – К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 2001. – 224 с.
9. Хайдеггер М. Бытие и время / Мартин Хайдеггер. Пер. В.В. Бибихина. – М.: AD MARGINEM, 1997. – 451 с.
10. Хайдеггер М. Прологомены к истории понятия времени / Мартин Хайдеггер. – [Центр-Европ. Ун-т. Программа «Translation Project»]; пер. с нем. и посл. Е. В. Борисова. – Томск: Водолей, 1998. – 383 с.
11. Хамітов Н. Самотність у людському бутті. Досвід метаантропології / Н. Хамітов. – К. : «Гранослов», 2000. – 251 с.
12. Шевчук В. Двоє на березі. Роман-диптих // Валерій Шевчук. Камінна луна. – К.: Молодь, 1987. – 214 с.
13. Шевчук В. Крик півня на світанку / Валерій Шевчук. Барви осіннього саду. – К.: Дніпро, 1986. – 488 с.
14. Шевчук В. На березі часу. Мій Київ. Входи́ни / Валерій Шевчук // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – № 166-169.
15. Шевчук В. Привид мертвого дому. Роман-квінтент. Вступ. слово Р. Мовчан / Валерій Шевчук. – К.: Університетське вид-во «Пульсари», 2005. – 600 с.
16. Шевчук В. Роман Юрби. Хроніка «неперспективної» вулиці // Валерій Шевчук. – Рукопис.
17. Шевчук В. Стежка в траві. Житомирська сага. Вступ. слово Р. Корогодського / Валерій Шевчук // Шевчук В. Стежка в траві: У двох томах. – Х: Фоліо, 1994. –Т. 1. – 494 с.; Т. 2. – 526 с.

