

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Факультет іноземної мови та літератури

Кафедра української мови та літератури

Клешніна Світлана Андріївна

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

РОМАНІВ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

Спеціальність: 035 Філологія (українська мова та література)

Галузь знань: 03 Гуманітарні науки

Кваліфікаційна робота

на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

_____ Л. М. Горболіс

доктор філологічних наук,

професор кафедри української мови та літератури

Сумського державного педагогічного

університету ім. А. С. Макаренка

«___» _____ 20__ року

Виконавець

_____ С. А. Клешніна

«___» _____ 20__ року

Суми 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. КАТЕГОРІЇ ЖАНРУ І СТИЛЮ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ	7
Висновки до Розділу 1	25
РОЗДІЛ 2. РОМАННА ТВОРЧІСТЬ В. ШЕВЧУКА У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ	26
2.1. Жанрові особливості прозової спадщини В. Шевчука	27
2.2. Риси індивідуального стилю В. Шевчука.....	33
Висновки до Розділу 2	36
РОЗДІЛ 3. ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧНИЙ ДІАПАЗОН ТВОРІВ В. ШЕВЧУКА	38
3.1. Проблематика прози В. Шевчука.....	38
3.2. Архетипи і їх відображення у творчому доробку В. Шевчука	46
Висновки до Розділу 3	51
РОЗДІЛ 4. СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ У РОМАНАХ В. ШЕВЧУКА	52
4.1. Особливості хронотопу романів В. Шевчука	53
4.2. Поетика романів В. Шевчука.....	58
4.3. Міфопростір романів письменника.....	66
4.4 Оніричний дискурс романної творчості В. Шевчука.....	75
Висновки до Розділу 4	79
ВИСНОВКИ	81
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	84
ДОДАТОК	91
Додаток А. Методичні рекомендації до уроку з української літератури в 11 класі за творчістю В. Шевчука.....	91

ВСТУП

На обрії сучасної української літератури є дуже глибока, загадкова й ніби вросла своїм корінням у рідну землю, рідну історію, рідне слово постать – В. Шевчук. Це той випадок, коли справджується твердження етнопсихологів: геній глибоко національний. В. Шевчук не лише письменник-новатор, він серйозний дослідник своєї нації, свого коріння в усіх його культурологічних вимірах. І читачеві лишається вибір: чи пасивно читати власне текст, чи шукати відповіді на неприсутні авторові запитання, вести дослідження свого народу разом з автором-самовидцем – утверджуватися як національно свідома особистість.

В аналітичному просторі сучасного літературознавства активізується проблема дослідження творчості певного письменника через виокремлення особливих, неповторних рис його індивідуального письма. Творчість В. Шевчука – письменника, вихованого на традиціях барокової культури, зокрема літератури, вражає сучасного читача, який вирізняється неадекватним постмодерним мисленням, своєю традиційною мисленневою фабуляризацією тексту і водночас розщепленістю та мозаїчністю традиційних образів, мотивів, архетипів, хронотопних моделей. Ця властивість Шевчукових творів стала основною причиною зарахування їх до традицій української химерної прози 60 -70-х років ХХ століття.

Актуальність теми. У період розбудови і становлення української незалежної держави особливо потрібно пам'ятати про письменників, котрі служили і служать своєму народу. У своїх творах В. Шевчук порушує низку актуальних проблем: духовні самопошуки людини, повага до минулого свого

народу, усвідомлення патріотичного обов'язку, пошук істини та творення добра, осмислення помилок.

Художня манера В. Шевчука – неоднозначне, цікаве й складне явище. Її не можна означити одним терміном, вписати в ті чи інші рамки. Своїм синкретизмом і поліфонічністю художній стиль письменника значно вирізняється у контексті стильової палітри сучасної української літератури. Індивідуальний, особливий тип письма, творчий почерк митця спровокував його індивідуально-творчу манеру художнього творення, яка цікавить як читачів, так і літературознавців.

Характерною манерою письменника є використання оніричних мотивів для формування «ірреальної реальності» у своїх творах. Суб'єктивна інтерпретація онтологічної реальності як художньо-образне самовираження письменника визначається й зумовлюється передусім особливостями світогляду автора, його індивідуально-особистісним ставленням до світу. Специфіку світогляду В. Шевчука, що безпосередньо відбивається у творах митця, визначають ідеї екзистенціалізму, філософія Г. Сковороди, естетика українського бароко, етногенетичні засади українського фольклору та міфології. Світоглядні принципи, цінності, знання і досвід втілюються у системотворчих явищах поезики письменника, роблячи тим самим їх чинниками формування ідіографії митця. Зумовлюючи специфіку ідейно-тематичної, образної, жанрово-стильової, інтертекстуальної систем художнього твору.

Метою дослідження є з'ясування жанрово-стильових особливостей романістики В. Шевчука, специфіки творчої манери письменника.

Об'єкт дослідження – романи В. Шевчука «Дім на горі», «На полі смиренному» та «Три листки за вікном».

Предметом дипломної роботи є жанрово-стильові особливості романів у творчості В. Шевчука.

Для досягнення поставленої мети необхідно виконати такі **завдання**:

- дослідити категорію жанру і стилю у літературознавстві;
- визначити жанрові особливості романів В. Шевчука;
- дослідити проблемно-тематичний зв'язок творів В. Шевчука;
- виокремити провідні архетипи у творах українського письменника, що слугують ментальними формантами;
- проаналізувати стильові доміанти у романах В. Шевчука.

Методи дослідження. Мета і завдання дослідження зумовили використання таких методів: загальнонаукові (індуктивний, дедуктивний); літературознавчі: історико-літературний, що сприяє дослідженню літературного процесу кінця ХХ – початку ХХІ ст.; історико-біографічний, що дозволив з'ясувати вплив особистісно-психологічних чинників на формування специфіки стилю В. Шевчука; герменевтичний; рецептивний; окремі аспекти міфокритики, хронотопу та онірики.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше системно досліджено жанрово-стильові особливості романів у творчості В. Шевчука на прикладі його романів «Дім на горі», «На полі смиренному» та «Три листки за вікном».

Теоретичне значення роботи полягає у тому, що вона становить вагомий внесок у подальший розвиток українського літературознавства та історії літератури. У даній роботі окреслено жанрово-стильові особливості творчості В. Шевчука, визначено їх місце у системі українського літературознавства.

Практичне значення. Фактичний матеріал, теоретичні положення та висновки магістерської роботи можуть бути використані у вивченні українського літературного процесу кінця ХХ – початку ХХІ ст. Отримані результати можна використовувати в шкільній практиці вчителям-філологам як методичний матеріал у процесі підготовки до уроку української літератури в загальноосвітній школі; у процесі написання рефератів, курсових та інших видів

науково-дослідних робіт; при розробці спецкурсів і спецсемініарів із досліджуваної проблематики для студентів-філологів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів.

Апробація роботи. Основні аспекти роботи апробовані на II Всеукраїнській студентській науково-практичній конференції «Сучасні тенденції та перспективи мовно-літературної освіти в Україні» (м . Глухів, 19-20 лютого 2020 р.), IV Міжнародній науково-практичній інтернет-конференції студентів, магістрантів, аспірантів «Філологія, лінгводидактика, професійна комунікація в науковому дискурсі» (м. Суми, 9 листопада 2020 р.).

Публікації. За темою магістерської роботи опубліковано статті: Клешніна С. Жанрово-стильова організація роману Валерія Шевчука «На полі смиренному» (Науковий потенціал дослідника: філологічні та методичні пошуки. Глухів: ГНПУ ім. О. Довженка, 2020. С. 160 – 164), Клешніна С. Жанрово-стильові особливості прозової спадщини Валерія Шевчука (Актуальні питання філології та методології. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2020. С. 221 – 226).

Структура роботи. Робота складається зі вступу, де розкривається сутність і стан наукової проблеми, формується мета і завдання, які необхідно вирішити для досягнення поставленої мети; першого розділу, де проаналізовано погляди науковців на жанр і стиль у літературознавстві; другого розділу, в якому розглянуто жанрові особливості прозової спадщини В. Шевчука та індивідуальний стиль письменника; третього розділу, де висвітлюється проблематика прози В. Шевчука, особливості художнього відображення архетипів у творчому доробку письменника; четвертого розділу у якому з'ясовано специфіку хронотопу, поетики та міфопростору романів В. Шевчука, місце онірики в романній творчості; висновків, де розкрито суть основних етапів роботи, підбито підсумки усієї праці, списку використаних джерел, що містить 78 позицій; додатку.

РОЗДІЛ 1

КАТЕГОРІЇ ЖАНРУ І СТИЛЮ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Літературознавство належить до однієї з найдавніших сфер наукового осмислення і пізнання культурного світу, тобто тих феноменів, які постали внаслідок творчої діяльності людини. Художня словесність споконвіків належала до поважних видів мистецтва, асоціювалася з естетикою і посідала помітне місце в гуманітарному житті суспільства, тож науку про літературу прирівнювали до пізнавальної діяльності, головним об'єктом якої були результати словесної творчості. Література відображала життя, тому її вивчення означало пізнання життя, яке поставало у літературному творі у своєрідній формі художніх образів. Змінювалися історичні епохи – змінювалися і пріоритети у науковому осягненні письменства, однак визначальним у цьому процесі залишалося тлумачення естетичної природи літератури та її відношення до дійсності. Літературознавство і нині є філософією художнього слова, яке в усі віки мислилося самобутнім інструментом проникнення в сутність людського буття і його змалювання у формах мистецтва [7, с. 7].

Поняття «жанр» є предметом дискусій у сучасному літературознавстві. Це ключова категорія літературного розвитку, що синтезує загальні мистецькі закономірності та окремі здобутки письменників. Поняття жанру давно використовують для осмислення тенденцій літературного процесу, з'ясування національної специфіки літератур і творчої індивідуальності митців. Науковій розробці питання приділили свою увагу провідні філологи М. Бахтін, С. Аверінцев, О. Потебня, Л. Чернець, Ц. Тодоров, А. Ткаченко, Б. Іванюк, Н. Копистянська, О. Ніколенко та ін. Вивчення літературознавчої категорії жанру почалося досить давно, однак до сьогодні залишається багато дискусійних питань, які потребують детальнішого розгляду. У зв'язку з цим є

необхідність осмислити історіографію проблеми, уточнити сутність поняття, що має значення для розгляду конкретних історичних літературних явищ і творчості певного письменника.

Наука про літературу виробила різні підходи щодо тлумачення жанру. Це стосується передусім визначення змісту самого терміна, адже і словники, й окремі літературознавці його означають по-різному. Так, «Лексикон загального та порівняльного літературознавства» (2001) визначає жанр як «вид змістовної форми, яка зумовлює цілісність літературного твору, що визначається єдністю теми, композиції та мовленнєвого стилю» [34, с. 197]. «Літературознавчий словник-довідник» (2006) визначає літературний жанр як тип літературного твору, один із головних елементів систематизації літературного матеріалу; класифікує літературні твори за типами їх поетичної структури і подає тричленний поділ літератури: рід (загальне) – епос, лірика, драма; вид (особливе) – роман, повість новела в епосі; різновид (жанр) [38, с. 417].

О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв стверджують, що «жанр – це історично сформований тип художнього твору, який синтезує характерні особливості змісту та форми певного виду творів, має відносно сталу композиційну будову, яка постійно розвивається та збагачується» [14, с. 251]. У підручнику подається триступенева родово-жанрова класифікація: рід – жанр – жанровий різновид.

В. Лесин у «Довіднику літературознавчих термінів» (1985) визначає жанр як «історично усталену класифікацію літературних творів за їх формою, обсягом та іншими ознаками» [35, с. 251]. Дослідник говорить про жанр як про змістовну форму, яка нестиме те, чим її наповнить письменник. У довіднику подається триступенева родово-жанрова класифікація: рід – жанр – жанровий різновид. Вид ігнорується і стає синонімом жанру, вживання якого, на думку літературознавця, більш доречно.

Літературознавець А. Ткаченко у підручнику «Мистецтво слова (Вступ до літературознавства)» (1997) говорить про чотириступеневий поділ літератури, виділяючи рід, вид, жанр, різновид як окремі категорії (наприклад: епос – роман – історичний роман – історичний роман з реальними історичними особами). Дослідник вказує, що жанр за будь-яких поділів має тенденцію «гуляти» по всій шкалі ступенів, означаючи і рід, і вид, і різновид [див. про це: 63].

Отже, в літературознавстві наразі немає єдності щодо визначення поняття «жанр». Дослідники вказують на розмитість жанрово-родових категорій. Часто поряд із поняттям «жанр» вживається ще й поняття «вид». Нерідко в підручниках і критичних розвідках терміном «жанр» визначають рід («ліричний жанр»), вид («жанр повісті») і різновид («епічна драма»).

У перекладі з французької жанр – це є рід і вид, тому плутанина цілком логічна, адже не виробилося єдиного системного підходу щодо жанрово-родової класифікації. Так, М. Бахтін вважав, що жанр є посередником між індивідуальним і колективним, одиничним і загальним [див. про це: 4]. Іншими словами, – виступає як колективно-індивідуальний регулятор складного процесу людського спілкування. Учений досліджував традиційні жанри, вказуючи на їх сувору регламентацію, окреме існування, чіткі межі та використання лише «свого» матеріалу. Жанрові угруповання мають певні традиції та «рамки» для авторів. Дослідник говорив про канон жанру – «певну систему стійких і твердих жанрових ознак» [3, с. 452].

Інші вчені, з-поміж яких С. Аверінцев, розглядали «жанри de facto», тобто такі, що існували поряд із канонічними, але протягом довгого періоду розвитку літератури теоретично не обґрунтовувалися, хоч теж мали стійкі структурні значення та певні змістові «зобов'язання» [1, с. 208]. Наприклад, казки, байки, новели, а також традиційні ліричні жанри, зокрема й фольклорні. У постромантичну добу жанрові структури стали більш гнучкими, втратили канонічну чіткість, натомість отримали індивідуально-авторську оцінку.

С. Аверінцев стверджує, що відбувається «деканонізація» жанрових структур, яка проявляється на всіх рівнях літературного процесу.

Відомий теоретик Б. Кроче в роботі «Естетика як наука про вираз і як загальна лінгвістика» (1920) заперечує «універсальне» на користь «індивідуального» і стверджує, що мистецтво неможливо підпорядкувати науці, тобто про чіткий поділ художніх родів і жанрів мова не йде. «Хибність починається тоді, коли із поняття виводиться вираз, коли не помічаються відмінності між першою і другою сходинкою і, як результат, ступивши на другу, стверджують, що знаходяться на першій. Ця погрішність носить назву теорії художніх або літературних родів» [32, с. 40]. Дослідник вважає, що розподіл можливий лише за умови «сімейної схожості» і витікає із тих історичних умов, у яких виникають твори мистецтва, та з їхньої внутрішньої духовної спорідненості.

Літературознавець Б. Ярхо відносив учення про жанри до розділу спеціальної літературознавчої науки – композиції. Він зазначав, що через різноманіття жанрів у літературознавстві не виробилося їх чіткої систематизації; пропонував виокремлювати «постійні елементи» («показники жанрів») і «змінні елементи» («супутні ознаки»). Показники жанру – це елементи, «присутні в усіх творах певного жанру, комбінація яких необхідна і достатня для того, щоб відрізнити жанри між собою. Супутні ознаки – ті, які не входять у визначення жанру, але існують у більшості його представників» [цит. за: 65, с. 228].

Продуктивною є думка щодо необхідності поділу часто поєднаних між собою жанрів, літературних видів (родів) і носіїв «концепції» твору (сатири, елегії та ін.). Деякі теоретики розмежовують жанри за їхнім функціонуванням в історичному процесі. Зокрема, Е. Леммерт у книзі «Структури оповіді» (1955) поділяє жанри на «історичні» та «філософські», причому епіка, лірика, драма в нього – постійні всеохоплюючі групи, які позиціонують над жанрами взагалі.

«Жанри для нас – провідні історичні поняття, типи – історичні константи» [80, с. 14].

За схожими ознаками систематизує жанри літературознавець Ц. Годоров, який виділяє «історичні» й «теоретичні» жанри [64, с. 10]. Наразі існує концепція, яка ігнорує принциповий методологічний підхід до поділу жанрів. Це створення певних «синтетичних» як у формальному, так і в змістовному аспекті конструкцій. Часто ігнорується проблема «рід – жанр», де одна категорія може заміщувати іншу, оскільки «епічне», «драматичне» і «ліричне» вважаються універсальними основами, які існують у будь-якому жанрі в комплексі, але в різних поєднаннях і пропорціях. Такої думки дотримувався Е. Штейгер у праці «Основні поняття поезики» (1948). Дослідник на прикладах вивчав жанрово-родовий взаємозв'язок, стверджуючи, що в поетичному творі співіснують всі родові категорії різною мірою і різними способами, створюючи при цьому історичні види [81, с. 10].

Цікаву концепцію щодо жанрів, яка відзначається стрункістю, логічністю і враховує попередні здобутки літературознавства, запропонувала Л. Чернець у роботі «Літературні жанри (проблеми типології та поезики)» (1982). Науковець стверджує, що жанр для письменника розкривається перш за все у своїй класифікаційній ролі та виконує «функцію знака літературної традиції» [69, с. 9], і підкреслює, що в сучасній жанровій теорії окреслюється тенденція до наближення роду з одним із жанрів, наприклад, епосу з романом (романізованою повістю, оповіданням). Досить часто дослідники кваліфікують літературні жанри саме за синтетичним принципом.

Наприклад, баладу, оповідання у віршах і романтичну поему визначають як «ліро-епічний жанр», вирізняють жанри ліричної та епічної драми, романи поділяють на «епічний», «драматичний» і «ліричний» [16, с. 124]. Тобто відходять від традиційного поділу жанрів, започаткованого Шеллінгом, Гегелем, Гете і Шіллером.

Неоднозначною щодо основних питань теорії жанрів є робота Н. Фрая «Анатомія критики» (1967). У цій науковій студії дослідник виокремлює жанрові особливості художньої літератури загалом, виділяючи її серед інших форм словесного вираження. Він виводить поняття «орнаментальна риторика», мета якого – приносити естетичну насолоду, а засобами вираження при цьому є ритм, рима, алітерація, протиставлення. Н. Фрай вказує на недосконалість теорії жанрів, яка зводиться лише до трьох «жанрових» груп: епосу, лірики, драми. Наприклад, він розглядає поему середнього обсягу, яка вже не підлягає класифікації. Дослідник пропонує «жанрові» відмінності визначати за методом їх представлення. «Жанр може бути визначеним у залежності від специфіки ситуації, що виникає між поетом і його аудиторією. Слова можуть бути сказаними перед аудиторією, можуть бути проспівані, продекламовані, бути надрукованими» [цит. за: 13, с. 104].

Учений вирізняє «жанр усного слова», до якого зараховує сучасні тексти у віршах або прозі, що розраховані на усне виконання при «живій» аудиторії. На противагу цим виокремлюються «жанри письмові або друковані», у яких «автор, як і його персонажі, захищені від читача», а у ліриці, навпаки, «захована» аудиторія поета, оскільки поет зазвичай «говорить для себе». Епос і белетристику Н. Фрай позиціонує як «центр літератури», з боків якого розташовані лірика та драма. Драма тісно пов'язана із ритуалом, лірика – з мареннями чи баченнями, епос і белетристика – з міфологією.

Дослідження Н. Фрая, на нашу думку, внесло багато нового в розвиток теорії жанрів, зокрема в осягнення літератури як «орнаментальної риторики». Але створену дослідником нову класифікацію жанрів, орієнтовану на «спосіб представлення», вважаємо досить умовною. Дослідник справедливо відзначає, що художню літературу не можна «загнати» в три родові категорії, однак поділ на «жанр усного слова» та «жанр друкованого слова» вважаємо досить широким і нечітким. Н. Фрай не дає детального тлумачення своїй теорії, що створює

певні труднощі при визначенні жанру; він не допускає можливості переходу одного жанру в інший, що, на наш погляд, недоречно, оскільки «усне слово» може стати друкованим і навпаки. Дослідник розглядає широкий спектр суперечливих тез, які виносяться на обговорення, але не доводяться.

Відомий лінгвіст О. Потебня виробив цілісну психо-лінгвістичну концепцію, яка знайшла втілення у його працях, виданих ще в кінці XIX ст.: «Думка і мова» (1862), «Із лекцій з теорії словесності» (1894), «Із нотаток з теорії словесності» (1905). Він запропонував теорію про «внутрішню» та «зовнішню» форми слова і твору, підкреслюючи єдність форми та змісту, яка втілюється в поетичному образі та художньому творі.

Ідею О. Потебні підхопили Р. Уеллек і О. Уоррен, акумулюючи концепцію стосовно теорії жанрів. У своїй «Теорії літератури» (1956) вони пишуть про те, що жанру притаманна як «зовнішня», так і «внутрішня» форми: «<...> жанром можна умовно вважати групу літературних творів, у яких теоретично виявляється загальна «зовнішня» (обсяг, структура) і «внутрішня» (настрій, ставлення, задум, іншими словами – тема і аудиторія) форма» [78, с. 80]. Але вчені додають, що ці поняття не є сталими, оскільки жанри можуть видозмінюватися в процесі еволюції. Цю думку відстоює сучасна дослідниця Л. Чернець [69].

Поняття «зовнішня форма» співвідноситься з терміном «жанрова структура», «жанрова матриця». Літературознавець Б. Іванюк визначає жанрову матрицю як структурний інваріант жанру, генетично зумовлений комплекс найбільш усталених ознак, що залишаються атрибутивними впродовж усього історичного життя жанру [25, с. 11]. Змістовність жанрової матриці необхідно відрізнити від жанрового канону, який спричиняється історичною традицією будь-якого жанру, маючи певний набір структурних ознак. Це простежується передусім на зразках фольклорних жанрів із «стилістичними формулами»,

постійними епітетами, композиційними прийомами (жанровий зачин, триступенева градація, паралелізм).

Канонічні жанри набувають статусу жанрової матриці, яка багато в чому тотожна поняттю «пам'ять жанру», що його теоретично обґрунтував М. Бахтін. Він наголошував, що «пам'ять жанру» – це типологічна змістовність жанру, яка утворюється в процесі його історичного функціонування і набуває значення його внутрішнього канону [25, с. 22]. М. Бахтін зауважував, що в кожній окремій жанровій модифікації присутні невмирущі елементи архаїки, причому вони не залишаються незмінними, а постійно «осучаснюються»: «Жанр завжди і той, і не той, завжди і старий, і новий одночасно. Жанр живе сучасним, але завжди пам'ятає своє минуле, свій початок» [3, с. 178].

Архаїчні елементи, за М. Бахтіним, – ті інваріанти, які дозволяють класифікувати твори за жанрами. Ці чинники розглядаються дослідниками як основні структурні складові жанрових утворень більш абстрактного рівня. Самі жанрові категорії мають різні назви: «літературний рід» (В. Жирмунський), «архіжанр» (Ж. Женетт), «старший жанр» (М. Липовецький), «метажанр» (Л. Лейдерман). На відміну від нових, щойно сформованих у результаті синтезу жанрів, ці жанрові форми володіють меншою культурною та історичною обумовленістю. Особливість значних «архіжанрів» полягає в тому, що вони існують наразі лише як теоретичні системи. За словами Ж. Женетт, «кожен із них має посісти вищу сходинку в ієрархії й увібрати в себе певну кількість емпіричних жанрів» [20, с. 326]. Визначальним це є для фольклористики, інакше неможливе розуміння діахронічної варіативності усної народної творчості. Поняття «пам'ять жанру» є актуальним, воно наповнене чітким змістом.

Українська дослідниця Н. Копистянська в монографії «Жанр, жанрова система в просторі літературознавства» (2005) пропонує власну концепцію систематизації світоглядних основ жанру. За ступенем абстрактності та конкретності вона умовно визначає чотири жанрові сфери: абстрактну,

історичну, конкретно-національну, індивідуальну. Ці сфери формуються на основі інтересів митця, його світовідчуття під впливом міжжанрових взаємодій, зв'язків літератури з іншими видами мистецтва, ставлення до традиції та соціально-історичних чинників тощо і «перебувають у постійному розвитку» [29, с. 47]. Це означає, що жанрові утворення є змінними категоріями, які постійно еволюціонують і трансформуються. Таким чином, ураховуючи досягнення літературознавства, можна визначити жанр у літературі як формально-змістовну одиницю (змістоформу), що несе в собі певний жанровий зміст, в основу якого покладені чіткі критерії (тематика і проблематика твору, авторська позиція, тенденція, пафос, конфлікт твору, ейдологія, сюжетно-композиційні особливості, форма оповіді).

Наразі в науці не виробилося чіткої систематизації жанрів, хоч умовно їх можна поділити на історичні та філософські, або теоретичні; за ступенем представлення – жанри друкованого та жанри усного слова. Для більш точного визначення жанру необхідно враховувати «постійні елементи» («показники жанрів») та «змінні елементи» («супутні ознаки»).

Продуктивною є думка щодо синтетичного характеру жанру, оскільки «епічне», «драматичне» і «ліричне» вважаються універсальними основами, які існують у будь-якому жанрі в комплексі, але в різних комбінаціях і пропорціях. Актуальним є визначення жанру як поєднання чотирьох жанрових сфер: абстрактної, історичної, конкретно-національної та індивідуальної, що є основою при визначенні жанрової самобутності митця.

Поняття «стиль» наразі викликає гостру зацікавленість літературознавців, оскільки це ключова категорія літературного розвитку, що синтезує у собі як загальні закономірності, так і окремі здобутки письменників. Поняття стилю давно використовується для осмислення тенденцій літературного процесу, з'ясування національної специфіки літератур та творчої індивідуальності митців. Розробці даного питання присвятили свої роботи провідні

літературознавці Г. Поспелов, В. Жирмунський, М. Гіршман, О. Соколов, П. Сакулін, Я. Ельсберг, В. Ейдінова, А. Есалнек, Д. Наливайко та ін. Попри те, що вивчення даної категорії почалося досить давно, залишається багато дискусійних питань, які потребують детальнішого розгляду. У зв'язку з цим є необхідність осмислити вивчення даного поняття й уточнити його сутність, що має значення для розгляду конкретно-історичних літературних явищ або творчості певного письменника.

Наразі питання з теорії стилю є досить суперечливим і таким, що викликає безліч запитань. Дискусії щодо даної категорії точаться не лише у літературознавстві, але й у мовознавстві та мистецтвознавстві, оскільки стиль є визначальним чинником при аналізі певних зразків. Досить часто дану категорію сприймають у вузькому значенні, ототожнюючи з індивідуальним стилем, який визначає сукупність художніх засобів і прийомів у творчості окремого письменника.

В античні часи стиль розуміли як особливості почерку, згодом – як «особливе розташування слів». Лише у XVIII ст. почали вести мову про літературний стиль. Перше свідчення цього – стаття Й. В. Гете «Звичайне наслідування природи, манера, стиль» (1785), у якій автор звернув увагу на індивідуальну «манеру» як запоруку оригінальності твору та самобутності авторського самовираження. У сучасному літературознавстві співіснує два погляди на сутність стилю:

1) стиль – це ідейно-художнє явище, яке однаковою мірою стосується форми і змісту літературного твору;

2) стиль – це формотвірне начало, яке виявляється в характері образотворення, особливостях композиції, інтонації та мові твору. Незважаючи на те, що стиль виявляє себе передусім в індивідуальній творчості, є підстави визначати самобутність стильових домінант [59, с. 267].

Думки критиків щодо літературознавчого та мовознавчого аспекту стилю розходяться. Наприклад, Г. Степанов у статті «Про межі лінгвістичного й літературознавчого аналізу художнього тексту» [59, с. 19] розділяє стиль у філологічних науках, вказуючи, що лінгвістика охоплює мовний матеріал, слововживання, функції слова, а літературознавство розглядає текст як єдине ціле, з урахуванням змістової наповненості мовних одиниць. Дослідник М. Поляков акцентує увагу на протилежності поглядів на стиль, наголошуючи на тому, що стиль у лінгвістичному розумінні входить до комплексу мовно-соціальної групи, а у літературознавстві предметом стилістики стає передовсім художній текст, який має художній смисл [52, с. 118]. Для позначення індивідуального стилю у філології вживаються два визначення – ідіолект та ідіостиль, які також стають предметом гострої дискусії.

Наприклад, В. Леденьова зауважує, що ці категорії суто мовознавчого характеру: ідіолект – це сукупність формальних і стилістичних особливостей, притаманних мовленню окремого носія даної мови, а ідіостиль – індивідуальні особливості мовленнєвих засобів, які перебувають у взаємодії з іншими стильовими елементами системи [33, с. 38].

«Літературознавчий словник-довідник» теж вказує на мовознавчі корені аналізованих категорій: літературний ідіолект кваліфікується як авторська своєрідність у використанні мовних засобів, які витворює індивідуальний стиль (ідіостиль) письменника [38, с. 301].

Деякі дослідники (О. Горшков, Ю. Подгаєцька) наголошують на тому, що визначити приналежність стилістики до певної філологічної науки неможливо, оскільки мовознавство і літературознавство не протиставлені одне одному, а дедалі більше зближуються. При аналізі індивідуального стилю митця необхідно враховувати не лише особливості художнього мовлення твору, а й складові авторського світобачення. «Індивідуальний стиль – це такий спосіб організації словесного матеріалу, який відображає художнє бачення автора,

створює новий, тільки йому властивий образ світу» [50, с. 33]. В. Іванисенко відзначає необхідність широкого підходу до поняття «індивідуальний стиль»: «Стиль поета починається зі світогляду, індивідуального сприйняття явищ, їх осмислення й переживання» [24, с. 188].

Як бачимо, наукові думки про стиль у дослідників різні. Одні говорять про суто лінгвістичну приналежність стилю, інші у поняття стиль вкладають і літературознавчі аспекти. Так, «Літературознавча енциклопедія» (2007) визначає стиль як «сукупність мовних засобів, які характеризують вартісні твори певного часу, школи, напряму, епохи, індивідуальне письмо автора» [37, с. 433]. Тобто довідкова література поєднує ці два чинники і визначає стиль у поєднанні мовознавчих і літературознавчих складових.

Філологічна наука ХХ століття не виробила чіткого підходу до визначення поняття стиль. Наразі точиться дискусія щодо наповнення даного поняття. Так, сучасний український дослідник Д. Наливайко в статті «Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХІХ ст.» пропонує власну концепцію стилю: «До сутності поняття стилю належить питання про художню закономірність у відборі й поєднанні елементів твору, що породжують єдність, котра сприймається як необхідність, як втілення внутрішнього художнього закону» [45, с. 7]. На думку вченого, при відсутності цієї закономірності, певного внутрішнього закону, який відбирає і поєднує компоненти твору, втрачається саме поняття стилю. Стиль як необхідна організація художнього вираження, як вища естетична доцільність притаманна не кожному художньому полотну, не кожному митцю. Саме стиль може слугувати надійним еталоном у визначенні художньої значущості літературних явищ. Д. Наливайко виголошує таке визначення стилю: «Стиль – це не сама форма, не «синтез форм», а формотворче начало, певний внутрішній закон художньої творчості, що визначає ритм і композицію, характер образотворчості й інтонацію, усю своєрідність «художньої мови» творів, котра, як відомо, не

зводиться до мовно-стилістичних засобів, а включає й «надмовні» елементи. Стиль проявляється як на рівні окремого твору, так і на рівні творчості митця й цілих течій та напрямів» [45, с. 8].

Фундаментальним дослідженням про стиль є робота О. Соколова «Теорія стилю» (1968), яка відкриває нове бачення структури стилю. Розглядаючи морфологію стилю, дослідник вводить поняття «носії стилю», якими є компоненти форми (композиція, система образів, жанрові форми, мовні засоби), і поняття «стилетворчі фактори», якими охоплюється змістовий рівень твору (тематика, проблематика, ідеї, образи в їхньому змістовому плані). «Стилетворчі фактори» визначають вибір тієї чи іншої системи художніх засобів і форм, звернення до відповідного стилю, чим підтверджується чільна роль змісту в процесі художньої творчості. Дослідник зазначав: «Елемент художньої структури, виступаючи як носій стилю, не стає завдяки йому елементом стилю. Композиція твору, підпорядковуючись тому чи іншому стилю, залишається композицією так само, як колорит – колоритом, ритм – ритмом. Але, будучи носієм стилю, елементи структури набувають стильової характеристики й тим самим входять у певну стильову систему, прикмети якої і є її елементами» [58, с. 88].

О. Соколов робить важливий для розуміння стилю висновок: стиль, на його думку, виявляється як художня закономірність. Учений наголошує на тому, що в поняття стиль входить не вся сукупність тем, образів, особливості поетичної мови тощо, а передовсім «підпорядкованість усіх його елементів певному художньому закону, який їх об'єднує, надає структурі цілісності, робить необхідними ці деталі стильової системи» [58, с. 34]. Дослідник говорив про стиль як про співвідношення компонентів художньої структури. Передумовою аналізу стилю є визначення його обсягу (стиль доби, епохи, творчості письменника, художнього твору).

Літературознавець Я. Ельсберг у роботі «Теорії літературних стилів. Класичний стиль. Співвідношення гармонії та дисгармонії в стилі» (1976) трактує стиль як особливий спосіб художнього сприйняття дійсності, що відтворює специфіку національної й світової культури. Дослідник говорить про стиль як про домінуючу елементів змістовної форми: «Стиль – це вираження творчої індивідуальності письменника й форм його художньої думки як утілення єдності й цілісності всіх елементів змістовної форми творів (внутрішніх зв'язків образної системи, художньої мови, жанру, композиції, фабули, ритму, інтонації тощо)» [77, с. 9].

Із позиції двомірності (діалектики форми і змісту) розглядає стиль В. Ейдінова в роботі «Стиль художника. Концепція стилю в літературній критиці 20-х років» (1991). На її думку, стиль – це «перехід специфічної форми в специфічний зміст» [76, с. 12].

А. Есалнек доводить, що у процесі аналізу художнього спадку письменника в стильовому аспекті необхідно враховувати всі елементи художнього твору: і змістові, і формальні, оскільки цілісність елементів форми визначає змістову спрямованість творів. Літературознавець доходить висновку, що змістові елементи виступають стилетвірними факторами, основними з яких є тематика, проблематика, емоційна тональність, жанрова специфіка і тощо [78, с. 205].

В. Жирмунський у статті «Завдання поетики» (1919-1923) теж опрацьовує структурне наповнення даної категорії: «У поняття стилю літературного твору входять не лише мовні засоби, але також теми, образи, композиція твору, його художній зміст, утілений словесними засобами, але не такий, що вичерпується словами» [21, с. 34]. Він пропонує визначати стиль у єдності прийомів поетичного твору. У доводах дослідника, безперечно, є сенс, оскільки провідні літературознавці давно пов'язують стиль із змістом і формою твору.

Наприклад, В. Кожин у роботі «Зміна літературних стилів: на матеріалі російської літератури XIX-XX століть» (1974) пише: «Стиль – це... найглибша сутність твору, але сутність, що схоплюється, упізнається в художній реальності, яку ми безпосередньо сприймаємо в самій формі твору. Формарозуміється при цьому, звісно, не як горезвісна система художніх прийомів або засобів, а як цілковито змістовна форма» [57, с. 4]. Дослідник співвідносить стиль, «сутність твору», із поняттям «змістовна форма», тобто ширше «зміст».

М. Гіршман у праці «Літературний твір: теорія і практика аналізу» (1991) співвідносить поняття «стиль» із змістом і формою твору, але не ототожнює стиль із ними: «Єдність змісту й форми розкривається й конкретизується в стилі літературного твору. Саме стиль виявляє творчу, духовну індивідуальність у зримих і відчутних формах словеснохудожнього винахідництва й виразності» [15, с. 71]. На думку дослідника, при стильовому аналізі твору необхідно розглядати взаємозв'язок змісту й форми.

Взаємозв'язок стилю, змісту і форми розглядали чимало літературознавців (А. Есалнек [78], М. Поляков [52], Г. Поспелов, О. Чичерін [70], Ю. Борєв [11] та ін.), кожен із яких подавав ґрунтовне тлумачення своїх положень. Наприклад, О. Чичерін розглядав стиль як змістовну форму, як «відпрацьоване до ясності мислення, почуття письменника, як його знаряддя сприйняття світу, як відкриття тих можливостей, які приховані в слові, як ідейний вплив на людей і створення культури» [70, с. 4].

Щодо ідейності стилю неодноразово говорив О. Соколов, стверджуючи, що цілковите розуміння художнього твору досягається лише за умови звернення до його ідейного підґрунтя, тобто він виокремлював не лише формальну, а й змістовну сторону твору.

Г. Поспелов вважав, що під стилем варто розуміти естетичну конкретність художньої форми твору. Тобто стиль – це форма, а стосовно стилю твору всі аспекти й особливості його змісту є стилетвірними факторами [52, с. 306].

Д. Наливайко у своєму визначенні стилю теж підкреслює зв'язок між формальними й змістовими параметрами в стилі (хоча, як відомо, стиль не зводиться ані до форми, ані до змісту). У збірнику статей «Типологія стильового розвитку нового часу: Класичний стиль. Співвідношення гармонії і дисгармонії в стилі» (1975) запропоновано визначення стилю, що стало більш-менш усталеним у вітчизняному літературознавстві: «... утілення єдності й цілісності всіх компонентів змістової форми твору (внутрішніх зв'язків образної системи, художньої мови, жанру, композиції, фабули, ритму, інтонації тощо). Сплавляючи воедино всі елементи змістової форми, виступаючи їх домінантою, стиль тим самим творить нову якість, накладаючи свій відбиток на кожний з цих елементів і проявляючись у кожному з них і в них усіх, разом узятих» [62, с. 9].

М. Поляков у праці «Питання поетики й художньої семантики» (1986) відзначив, що стиль надає єдності змісту та формі: «Існує не тільки взаємозв'язок, але й «обмінні операції» між планом вираження й планом змісту. Звичайно, стиль не є «змістом» твору, але він його тіло, його оболонка, навіть більше – його буття, матеріальна форма існування ідеального... Змістовні рівні тексту не існують поза стильовими» [52, с. 101]. На думку дослідника, стиль більше літературознавча категорія, ніж мовознавча, оскільки художній доробок – це не лише «ланцюг слів і речень», а й поетична картина, художній образ. Літературознавець пропонує свою структуру стилю, на відміну від морфологічної структури стилю П. Сакуліна, більш складну та об'ємну: носій значення, виразник експресії, засіб комунікації (літературної, спрямованої на емоційне захоплення, переконання), виразник типу культури (видимий знак даної культури), матеріалізація в рецепції (конкретизація стилю відбувається в

ланцюгу «читач – твір»). У стилі відтворюється ідеологія твору, ідейний зміст, особливості світобачення автора.

Поняття стилю включає в себе більш вузьке поняття «індивідуальний стиль». У теоретичних розробках, присвячених вивченню індивідуальних стилів, науковці розробляли методологію вивчення індивідуального й загального в стилі письменника. Поняття «ідіостилу» не обмежується окремими творами, а характеризує всю творчість письменника.

Дж. Куддон у «Словнику літературних термінів» вказує на те, що стиль – характерна манера індивідуального літературного твору, в якому здійснюється авторське самовираження. На думку Дж. Куддона, індивідуальний стиль – поєднання різноманітних факторів, таких, як типові синтаксичні структури, незвичний словник, художні прийоми, вибір теми та її реалізація [79, с. 209].

Ю. Борєв у словнику «Естетика. Теорія літератури» (2003) говорить про стиль як фактор впливу мистецтва на свідомість читача, тому індивідуальний стиль характеризується передовсім рецептивною естетикою. Митець створює твори з метою впливу на реципієнта, задля якого, власне, він і працює. Точкою їхньої зустрічі, місцем перетину взаємного прагнення і є стиль. Завдяки стилю автор передає «свідощтво свого авторства, знак своєї особистості, що закладений у кожній клітині твору, включаючи кожен окрему фразу, її структуру, ритм, інтонацію. Через стиль твору пізнається митець, проявляється ступінь його спорідненості духовному настрою реципієнта. У стилі здійснюється (або переривається) художня комунікація: дійсність – творець – твір – виконавець – реципієнт – дійсність» [11, с. 430]. Індивідуальний стиль виникає на рівні окремого твору, творчості автора в цілому і має здатність поєднуватись у загальні стилі.

Дослідниця Н. Фатеєва розглядає стиль як організовану структуру, яка ґрунтується на сукупності глибинних текстотвірних домінант і констант. Авторка виділяє чотири типи структурних елементів ідіостилу, які

вирізняються рівнем формалізації: ситуативні, концептуальні, операціональні та композиційні «метатропи». Утворюючи ієрархічно впорядковану, але замкнену систему, «метатропи» ідіостилю стають його «кістяком» [67, с. 17].

При виокремленні особливостей ідіостилю певного митця, літературознавці досить часто вказують на присутність стильових домінант. Стильова (стилістична) домінанта – визначальний елемент художнього стилю, якому підпорядковані всі інші [37, с. 432]. Функцію стильової домінанти може виконувати будь-який складник твору: монолог, художній засіб (метафора, метонімія...), будова вірша, засоби інструментування тощо. Дослідники неодноразово вказували на важливість виокремлення стильових домінант у творчості письменників, які дозволяють простежити самотність митця, зв'язок із часом, стильовими тенденціями доби.

Літературознавець Л. Кисельова зазначала: «Уведення в літературознавство поняття «стильова домінанта» пояснює особливості стилю письменника, його зв'язки й залежність від стильових закономірностей часу, оскільки в ній, властивій лише окремому письменнику формі й у найбільш концентрованому вигляді втілюється загальне, епохальне начало» [28, с. 302]. На думку дослідниці, стильові домінанти проявляються як на змістовому, так і на формальному рівні твору.

Літературознавець А. Єсин у роботі «Принципи і прийоми аналізу літературного твору» (2000) виокремлює поняття «стильова домінанта» як «якісні характеристики стилю, в яких відтворюється художня своєрідність» [17, с. 120]. Дослідник доводить, що стильовими домінантами можуть ставати найбільш загальні характеристики художньої форми (сюжетність, описовість, психологізм, фантастика, монологізм, вірш, проза, номінативність, риторичність тощо) [17, с. 120]. Згідно з його концепцією, стильові домінанти проявляються на рівні стильових тенденцій.

В. Ліхтарович трактує стильові домінанти як певні стильові тенденції, відносно самостійний феномен, який окреслює частину стильової системи [36]. Стильові тенденції, на думку автора, еволюціонують із стильових домінант і стають самостійною категорією поряд із стилем твору, стилем письменника, стилем напряму і т.д.

Висновки до Розділу 1

Таким чином, наразі є актуальним питання щодо визначення поняття «стиль» та його змістового наповнення. Ураховуючи досягнення літературознавства, не претендуючи на остаточність, визначаємо стиль як формально-змістовну одиницю, яка включає в себе не лише мовні (носії стилю), але й надмовні елементи (стилетворчі фактори) (тематика, проблематика, пафос та ін.). Доречним при окресленні стилю є визначення стильових домінант, оскільки саме в стильових константах та домінантах у найбільш концентрованому вигляді втілюється загальні закономірності доби.

Функцію стильової домінанти може виконувати будь-який складник твору: монолог, художній засіб, будова вірша, засоби інструментування тощо. Співвіднесеність загального та індивідуального у стилі наразі викликає чимало запитань, однак безперечним є той факт, що індивідуальний стиль наділений рецептивною естетикою, одним із завдань якої є вплив на реципієнта. Ідіостиль необхідно розглядати крізь призму загального, оскільки на нього впливають як стиль доби, так і стиль жанру.

Аналізуючи категорії жанру і стилю в літературознавстві, приходимо до висновку, що на сьогодні обидві категорії знайшли своє відображення у літературознавчих дослідженнях як вітчизняних, так і зарубіжних дослідників. Зокрема, науковій розробці питання приділили свою увагу провідні літературознавці, як-от: О. Потебня, М. Бахтін, С. Аверінцев, Л. Чернець, Ц. Годоров, А. Ткаченко, Б. Іванюк, Н. Копистянська, О. Ніколенко та ін.

РОЗДІЛ 2

РОМАННА ТВОРЧІСТЬ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Жанрові особливості прозової творчості письменника – це, фактично, розуміння особливостей становлення письменника і його впливу на розвиток літератури в цілому. Досліджуючи особливості жанрової системи творчості письменника, орієнтуватимемося на те, що жанр – одна з основних категорій поетики, що має величезну силу узагальнення. Жанр – категорія історична. М. Бахтін писав: «Жанр – представник творчої пам'яті в процесі літературного розвитку. Саме тому жанр і здатен забезпечити єдність і безперервність цього розвитку» [1, с. 122]. Отже, жанр як категорія володіє літературною пам'яттю, що разом із соціально-історичним досвідом, а також літературними тенденціями, що мають місце в конкретній історичній епосі, впливають на формування жанрового коду творчості будь-якого письменника.

У другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. В. Шевчук життєвим і культурно-мистецьким подвижництвом знову явив світові у своїй особі ренесансну людину, таку, що поєднує багатомірність таланту, величезне працелюбство та працездатність, спроможність реалізувати всупереч зовнішнім заборонам-перепонам грандіозні задуми. Наснажений епохою Бароко, він простежив розвиток української літератури в її епічному, ліричному та драматичному розвитку, переклав тисячі зразків староукраїнської поезії, повернув читачам козацького історіографа Самійла Величка і т. ін., витворив оригінальний епос і драматургію. Його художня проза – багатогранна, але в

центрі – проблеми добра та зла, прекрасного й потворного, проблеми людини. Звертаючись до часу давнього чи новітнього, фантазуючи або передаючи реалістичні картини буття, В. Шевчук розкриває внутрішній світ людини, шукає виражальні засоби для показу її зв'язку із соціумом. Його наукові дослідження також позначені прагненням визначити роль і місце людини вкультурному просторі певної доби. «Я хочу пізнати людину. Максимально, наскільки зможу» [72], – твердо і дещо пафосно, проте щиро й переконливо зауважував митець. При цьому життя та літературно-наукова діяльність В. Шевчука сповнені непередбачуваності, незвичності, інколи навіть містичності.

2.1. Жанрові особливості прозової спадщини В. Шевчука

Творча спадщина В. Шевчука – надзвичайно багата і розмаїта. Досліджуючи особливості жанрової спадщини творів В. Шевчука, звертаємо увагу на те, що основний масив доробку письменника складає так звана «химерна» проза, яка і стала визначником ще й його авторського стилю.

Прийоми химерії майже завжди відчутні у прозі конденсованій, філософськи насиченій, концептуальній. Хоча слід зазначити, що у низці випадків ці художні засоби «розчиняються» в інших елементах поезики, виражених більш яскраво і більш істотно для твору, тому виділити конкретні прийоми у гранично «чистому» вигляді практично не можливо.

Традиції барокової культури, що лягли в основу естетичного виховання письменника, мали неабиякий вплив на жанрово-стильові особливості його творів: традиційна мисленнєва фабуляризація тексту, розщепленість та мозаїчність традиційних образів, мотивів, архетипів, хронотопних моделей. Ця властивість Шевчукових творів стала основною причиною зарахування їх до традицій української химерної прози 60-70-х років ХХ століття [39, с. 143].

П. Майдаченко вважає творчість Шевчука продовженням гротескно-барокової традиції у дусі М. Бахтіна [40, с. 15], ґрунтованої на законах поетики умовності, якій дослідник дає не менш химерне означення – «об’єктивована ірреальність» [40, с. 13]. М. Павлишин, акцентуючи на химерності та міфопоетичності творчості В. Шевчука, виділяє національні атрибути часу, що «звільнені, передусім, від тієї набридливої смішності – іншими словами, кепкування, – яке визначає химерну «тональність»» [47, с. 111]. А. Берегуляк, не наважуючись вживати термін «магічний реалізм», «через його (В. Шевчука. – С. К.) непроблемне ставлення до надприродного, брак рівноваги між раціональним й ірраціональним» [5, с. 72], все-таки віднаходить у його текстах вияви «магічної» естетики.

Аналізуючи думки вищеназваних науковців, слушно стверджувати, що на сьогодні у найсучаснішому літературознавчому дискурсі щодо витоків В. Шевчукової творчості з літературного контексту «химерної прози» 60–70-х років поставлено остаточну крапку, передусім із урахуванням багатьох автокоментарів письменника: адже, по-перше, на українську химерну прозу латиноамериканський роман аж ніяк не міг впливати з огляду на запізнілу рецепцію останнього; по-друге, сам автор в одному з газетних інтерв’ю зізнається, що естетичний метод його творчості до «магічного реалізму» дотикається, але не цілком [72].

Близькими до власне авторського розуміння його типу письма, що його Р. Корогодський визначає як стиль «пошуків духовного простору для людини» [30, с. 135], є висновки М. Жулинського, котрий розглядає Шевчукову прозу як «своєрідний синтез засобів художнього мислення» [22, с. 485], виявлений через синкретизм фольклорної фантастики, та Р. Мовчан, яка вважає, що саме В. Шевчукові «поки що єдиному в українській прозі /тобто станом на 1999 р./, вдалося створити «універсальну картину світу», до якої так немічно тягнеться сучасна молода проза» [42, с. 3].

Однак у 2008 р. побачив світ посібник із сучасного українського постмодернізму Р. Харчук, в якому В. Шевчукові відводиться роль між неопозитивізмом та модернізмом з недотягуванням до постмодерну (адже, на думку дослідниці, «гра для нього завжди є осмисленою» [68, с. 67]), іншими словами, належить до стилістично межових явищ, які у соцреалістичному контексті прочитуються як модерні, а в постмодерному – набувають неопозитивістських обрисів [68, с. 67].

Таким чином, розставляючи, на думку Р. Харчук, всі крапки над «і», дослідниця мимоволі ще більше ускладнює проблему ідіостилю В. Шевчука, у якому читач уже просто не може оминати ані «химерності», ні «магічності», ні синтезу чи універсалізму, ні, зрештою, і самого модерну чи й постмодерну лише для того, щоб принаймні для себе з'ясувати, у чому виявляється Шевчуків неопозитивізм та традиціоналізм. Варто відзначити, що серед дослідників творчості В. Шевчука існують певні розбіжності стосовно хронології та стильової диференціації доробку письменника. М. Рябчук навіть говорить про «об'єктивну важкість у визначенні хронології Шевчукових творів» [54, с. 27], роблячи спробу окреслити її у межах двох тематичних напрямів: про сучасність як таку і про «сучасну людину в історичних шатах» [48, с. 55].

Жанрову класифікацію творів В. Шевчука посилює проблема стильового обрамлення реалістичних та історичних творів В. Шевчука. Наприклад, Т. Бледних до категорії історичних зараховує і його фантастичні повісті, виділяючи в їхній структурі три оригінальні мотиви – екзистенційні, химерні та «вилучення з сюжету знаних історичних персонажів» [10, с. 54]; натомість Н. Євхан ці ж тексти розглядає, услід за А. Берегуляк, у контексті магічного реалізму та фольклорно-міфологічної поетики [19, с. 73]. З іншого боку, його ранні твори, написані в реалістичній манері, є приводом до різночитань. Літературознавець Л. Тарнашинська зауважує про «реалізм» як художній стиль В. Шевчука, означуючи його перші спроби як фольклорно-фантастичні з

елементами готики [68, с. 57]. Ймовірно, причиною стильової розшарованості текстів В. Шевчука є їхня «химерність», яка упродовж усього творчого шляху письменника набувала різних видоформ.

Творчість В. Шевчука можна поділити на чотири групи:

1) фольклорно-химерні («Дім на горі»);

2) містично-химерні;

3) химерно-історико-філософські (трилогія «Три листки за вікном» збірка оповідань «У череві апокаліптичного звіра», повість «Око прірви», історичні повісті «Розсічене коло», «У пащу Дракона», «Біс плоті», «Закон зла», «Срібне молоко»);

4) готично-притчеві (оповідання і повісті, які склали збірку «Сон сподіваної віри», у яких також переважають оніричні мотиви, проте без візонерських одкровень).

Ці стильові рівні, на основі яких творчість В. Шевчука можна вписати у певний літературний контекст, не декларують жодної еволюції письменника, оскільки виникають не послідовно, а паралельно та часто накладаючись один на одного, або й взаємовиключаючи один одного, тому що вона виходить за рамки будь-якої школи чи течії (спокуса розглядати його твори лише за їхньою приналежністю до т. зв. житомирської прозової школи надто претензійна [68, с. 57]).

В одному з інтерв'ю письменник зізнається Л. Таран про свій інтерес до готичної прози: «Потойбічне життя уявляю на рівні творчих фантазій, тобто у формі фантазійної естетичної гри, а не реальних пізнань. Вважаю, що це, загалом, сфера недоступна нашому пізнанню, отже, це яблуко з Дерева пізнання не треба зривати, а всі розмови на цю тему, за винятком фантазійної гри в мистецтві, маю за пустопорожні» [61, с. 7–8]. Зрозуміло, що ця фантазійна гра в естетичному плані є дуже привабливою для автора, адже – даючи пояснення фольклорного і псевдофольклорного світу темних сил у творах В. Шевчука як

звільнення української етнографії від історично зумовлених літературних стереотипів, принагідно зауважує М. Павлишин, – «надприродне та моторошне – це випробувані засоби для привертання й утримування уваги читача» [47, с. 148].

Універсалізація образів, виконаних на магічно-реалістичній канві, дає змогу письменникові створювати «картини», що поєднують барокові та постмодерні мазки, тобто його історіософське мислення гармонійно переплітається із постмодерним еротизмом; а традиційно фабульний хронотоп – із позасюжетними композиційними зміщеннями; психологічні художні деталі, уведені для поглиблення хронотопізму мислення – з архетипами позасвідомого та іншими міфологічними конструктами.

Н. Беляєва виявляє постмодерністські риси історичної прози В. Шевчука внаслідок поєднання у його текстах (нео)барокових елементів та модерністських комбінацій і трансформацій [6, с. 64], тобто письменник досягає виняткової ідеологічної свободи не через засвоєння «постмодерністських технік», а завдяки досконалому цитуванню та авторському всезнанню джерел української історії, що розчиняє історичну достовірність в емблематичності, тобто, як і в Х. Боргеса, «цитатний діалог будується як дзеркальний лабіринт у сновидному саду» [6, с. 62]. У цьому контексті певну слухність має Р. Мовчан, котра відзначила, що В. Шевчук «так само, як багато з-поміж молодих уже давно полубляє гратися зі словом, назвою, терміном, цитатою, але, щоправда, ніколи не ставить це за самоціль. Бо слова його завжди наповнені глибоким, а не скороминущим змістом, йому є що сказати людям» [42, с. 3].

Характерною особливістю прози В. Шевчука загалом є його здатність як письменника з дворівневим типом мислення (історичним і водночас фабулярним) до хронотопізації мотивів, а, відтак, витворювання наскрізного мисленнєвого хронотопу. Адже сам В. Шевчук визначає критерій інтелектуальності для української літератури «мірою закладання у твір

мислительної енергії» [18, с. 13]. В історико-філософських текстах таким мисленнєвим хронотопом слугує мотив «розсіченого кола». Принцип «розсіченого кола» ґрунтується на моральному кодексі барокової людини, однією з визначальних рис духового життя якої є, за словами А. Макарова, «схильність до вагань між життєлюбством і аскетизмом» [41, с. 143], і полягає у тому, що добро підкоряється «закону зла», натомість зло не визнає добра як першооснови буття і скеровує людину як носія добротвірної стихії у творенні історії «у пащу дракона»: «Чим довше живе людство, тим більше чорних та світлих янголів вони творять, і всі вони вічні, бо чиняться із душ, які ламаються в часі. А всі складають велетенське розсічене коло, яке разом сплітають, і коли воно замкнеться, тоді й настане кінець світу, чи апокаліпсис. Тобто по краях того незімкненого кола збирається з одного боку туга темного, а з другого – світлого, які, з'єднавшись, самозруйнуються» [74, с. 32].

Отже, готика є для В. Шевчука ознакою серйозності, а містика, притчі, візії, химери – маргінальності, обмеженості, а загалом «немодного» письма, якого вистачає тільки на таку читацьку публіку, котра вміє за всім цим, тобто «інтелектуальним, книжним нарративом», побачити і зрозуміти «найістотніші, проблеми сучасності (істинності віри, цензури, гри), подані в історичному дискурсі або переодягнені в історичні шати» [68, с. 64], а те, що така публіка часто виявляється масовою і масово популяризує таку творчість, винен, звісно, сам письменник, котрому аж до автоматизму хочеться відшліфувати ті ідеї, які і становлять образно-стильові та жанрові доміанти його текстів.

Отже, ми можемо зробити висновок про те, що свою творчу діяльність В. Шевчук, письменник-філософ, розпочав у 60-і роки. Свої повісті і романи він роками писав «у стіл», без надії на публікацію – його переконання не дозволяли йому служити владі і творити у жорстких рамках вимог соцреалізму. Незважаючи на те, що активний розвиток творчості В. Шевчука співпав з

застоем, письменник не відступив від своїх переконань, а навпаки зосередився на творчості та продовжив працювати.

2.2. Риси індивідуального стилю В. Шевчука

Стиль письменника – це засіб і спосіб реалізації творчого задуму письменника і його художніх ідей, манера письма, що відрізняє його від інших. Стиль письменника пов'язаний із його баченням світу і сприйняттям мистецтва (здебільшого літературного) і розумінням закономірностей цього світу. В основі поняття «стиль письменника» лежить схожість, єдність, однорідність творчих особливостей, що притаманні конкретному письменникові: ідеї, теми, характери, сюжети, мова та ін.

Незважаючи на те, що розквіт Шевчука-письменника припав на роки так званого застою, йому вдалося зберегти внутрішню свободу, не піддатися спокусі здобути славу і мати забезпечене життя завдяки служінню тоталітарній владі. Власну стильову манеру письма В. Шевчук схарактеризував так: «Мій легкий стиль почав зникати, стаючи усе монументальнішим, з розлогим епітетом і складними синтаксичними конструкціями. Мене почали вабити вишукані, ускладнені сюжетні конструкції й великі епосові форми» [60, с. 12]. Митець поєднав у своїх творах поетику бароко, готики та реалізму. Тому його творча манера дійсно самобутня. В. Шевчука вабили умовно-асоціативні форми самовираження. Велику увагу приділяє письменник підтексту.

Особливо цікаво розкривається внутрішній світ героїв письменника, які усі, без винятку, у реальному житті мають реальних прототипів. Прототип (від грец. *Prototypon* – прообраз) – це реально існуюча людина, чиїми рисами автор наділив персонажа літературного твору. Термін «прототип» позначає два різних випадки співвіднесеності між літературним героєм і його прообразом. По-перше, ця подібність значуща, необхідна для розуміння змісту твору; у цьому

випадку письменник сам передбачає необхідність впізнавання прообразу. По-друге, автор може привласнити риси прототипу персонажу, але при цьому герой твору не повинен сприйматися як літературний двійник реальної особи.

Прототип – конкретна історична або сучасна авторові особистість, яка послужила йому відправним моментом для створення образу. Письменник, працюючи над утіленням прототипу в художній образ, переробляє і «домислює» його. Процес «домислювання» і є процесом узагальнення, типізації прототипу в художньому образі. На переробку прототипу в художній образ не можна дивитися лише як на вираження відношення автора до цього прототипу. Такий підхід у вивченні прототипів підмінив би проблему відношення мистецтва до дійсності аналізом особистих симпатій і антипатій письменника, і процес переробки прототипу в образ не міг би бути при цьому науково осмисленим.

Усі герої творів В. Шевчука мають реальних прототипів – це сам письменник та його оточення. Історичні твори письменника – твори про сучасність, адже в них він вирішує проблеми сучасної людини. Письменника цікавить душа людини, він досліджує внутрішній світ своїх героїв, описує зовнішній світ лише як необхідне тло, на якому ведеться дослідження. Основним прототипом героїв є сам письменник, із його біографічними перипетіями, а також із переосмисленням світосприйняття і світобудови.

Усі твори В. Шевчука філософічні. Він розмірковує над вічними питаннями сенсу життя, добра і зла, моралі, віри, свободи духу, честі, смерті та безсмертя, обов'язку, дружби і кохання, влади тощо. У творах митця відсутня публіцистика, ліричні відступи, викривальний пафос, спроби нав'язати авторську думку читачеві. Але присутність автора у творі відчутна передовсім в образі оповідача, який утілює в собі образ самого автора.

Ще однією важливою рисою творчості В. Шевчука є її притчевість, використання євангелічних притч. Наприклад, притчі про блудного сина, яка лейтмотивом проходить через усю творчість митця. В євангельській притчі про

блудного сина в розгорнутому вигляді представлена основна тема православ'я: в головному – єдність, у другорядному – свобода, у всьому – любов. І міститься (як, утім, і в інших біблійних історіях) християнська істина, що має глибокий філософський зміст. За новозавітного Одкровення любов є найістотнішою властивістю Бога, вона ж складає і всю істоту духовного життя. Головною властивістю істинної любові є безкорислива жертвність. Виражена через любов Бога Отця до своїх дітей, істина сприяє примиренню, що відбувається, не через розрізнення, де праведник, де грішник, а через їх зрівняння, завдяки чому відновлюються любов і людські відносини. Тема любові і порятунку спочатку, онтологічно, присутня в християнському вченні і християнському розумінні літератури. Бог, створивши людину, наділив його індивідуальністю і творчим даром, реалізація якого залежить від нього самого, «і Творець, зберігаючи свободу його волі і вибору, не диктує людині, що саме і як творити» [10, с. 44].

Моделюючи образ світу і образ людини у всій їх потенційності, біблійна притча вказує на «вищу тему», яка пояснює прихований сенс будь-якої земної події, – відновлення перерваного зв'язку між людиною і Богом, внутрішнього перетворення, повернення його божественного гідності, тобто зустрічі з Богом у самому собі і його мудрості. Усе це В. Шевчук переносить у канву власних прозових творів, що створює ореол мудрості й безмежної любові до усього живого.

Дослідники творчості В. Шевчука вважають, що у його індивідуальному стилі наявні риси необароко. Тобто письменник продовжує традиції українського бароко за нових умов, що створює певний світогляд. Герої творів Шевчука – загадкові подібно до барокових героїв, живуть і діють у фантазмагоричному світі, який не приймають і не розуміють. Душа персонажів роздвоєна, драматична, страждання очищують її і підносять над буденністю.

Аналіз творчості В. Шевчука дозволяє говорити про нього як про необарокового письменника. У його романах у видозмінених формах

повторюються певні стильові елементи, притаманні бароко. До таких модифікованих елементів стилю відносимо:

- трагізм світовідчуття;
- динамізм;
- бінарність мислення;
- переосмислення християнських образів і традицій класичної літератури;
- ускладненість форми;
- домінування форми над змістом;
- бароковий надмір, який передано через надривність, карнавалізованість і театралізованість дійсності;
- буфонадність.

Висновки до Розділу 2

Отже, як бачимо, В. Шевчук – письменник із різнобарвною палітрою творів, представник аналітико-інтелектуальної стильової течії, літературний критик, перекладач зі староукраїнської та латинської мов праць українського письменства, культуролог, автор досліджень із історії України. Він – енциклопедист, книжник, людина Ренесансного типу.

Аналізуючи романну творчість В. Шевчука у контексті сучасної літератури, звертаємо увагу на такі аспекти, як жанрові особливості його прозової спадщини, а також риси індивідуального стилю письменника.

Аналізуючи творчість В. Шевчука за вказаними аспектами, ми приходимо до таких висновків:

- основною характерною рисою творчості письменника є химерність, яка базується на інакшому баченні світу (відмінному від провідного соцреалізму), де людина є частиною світобудови, й активно взаємодіє зі світом через відчуття, почуття, настрої та ін.;

- стиль письменника – це засіб і спосіб реалізації творчого задуму письменника і його художніх ідей, манера письма, що відрізняє його від інших;
- у романах В. Шевчука наявні модифіковані ознаки бароковості, серед яких: трагізм світовідчуття, динамізм, бінарність мислення, переосмислення християнських образів і традицій класичної літератури, ускладненість форми, домінування форми над змістом, бароковий надмір, який передано через надривність, карнавалізованість і театралізованість дійсності, буфонадність.

РОЗДІЛ 3

ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧНИЙ ДІАПАЗОН ТВОРІВ В. ШЕВЧУКА

3.1. Проблематика прози В. Шевчука

Для літературної традиції 1970-1980-х років була характерна моральна проблематика, дидактизм, певні рамки, в які людину ставили звичаї і традиції епохи. В. Шевчук започаткував іншу традицію – зображення людини в умовах самовиявлення. Органічно поєднуючи мислення історика та письменника, він запропонував дещо інше бачення української історії. До речі, на цьому акцентують увагу сучасні українські літературознавці.

Перебуваючи у вимушеній ізоляції, В. Шевчук присвятив себе дослідженню української поезії і прози епохи Бароко. Ці пошуки він відтворив у романах «На полі смиренному» і «Три листки за вікном».

Увесь прозовий доробок В. Шевчука можна умовно поділити на такі напрямки:

- твори на історичну тематику;
- твори на соціальну тематику;
- літературознавчі дослідження.

Літературний герой В. Шевчука – це завжди інтелектуал, який захоплюється літературою, розуміється на культурно-просвітницьких течіях. Цей герой виписувався ще з перших новел і удосконалювався у кожному прозовому творі письменника. При цьому абсолютно не важливо, в яких умовах розкривається характер цього героя, але його інтелігентність – це візитна картка В. Шевчука. Саме через цього літературного героя розкриваються основні проблеми, на які автор звертає увагу у творі.

Аналіз роману-балади «Дім на горі» показав, що найбільш актуальними проблемами, які порушуються у творі, є проблеми добра і зла, протистояння між світлом і темрявою. Герой роману прагне розібратися в собі, знайти себе в навколишньому світі, усвідомити відповідальність за свої вчинки. «Дім на горі» – твір про любов. «Любов у широкому розумінні: як складне і високе почуття, що містить у собі кохання, поняття рідної землі, дому, що символічно уособлює спокій, рівновагу духу, вміння бути небайдужим, намагання освітити своє видноколо святим і високим вогнем творчого осяяння, – той стан, що його однаково переживають козопас Іван та його внук» [71, с. 46].

Основна ідея бароко – віднайти сенс буття, відчутти, естетично пережити добро і зло, світло і тінь, їх вічне протистояння, яке лежить в основі руху, динаміки поступу, допомагає оголити людську душу, художньо дослідити людську природу. Ця ідея знаходить своє відображення у романі через добір проблем, які повинен вирішувати ліричний герой на кожному етапі свого становлення і розвитку.

Бароковій літературі притаманне возвеличення сильної особистості. В. Шевчук ігнорує сильну особистість (у тому розумінні, в якому вона подавалася у бароковій літературі), сила його людини – у знаходженні входу із хаосу переживань, прагнень, дій. Його людина – це розгублена дитина великого Всесвіту. Сильний характер у період культу був для письменника вимріяним ідеалом, якого він, можливо, шукав. Але його герой веде себе не просто гідно тієї омріяної сильної людини, він підтверджує потенційну можливість своєї прихованої сили.

Подібно письменникам барокового періоду, В. Шевчук ставить свого героя в перипетії подвійних світів: життя його героїв проходить водночас у реальному й ірреальному вимірах. До прикладу, вчителька Галина Іванівна (до речі, для типізації образу В. Шевчук добирає найбільш поширене ім'я у вчительському середовищі) – це молода жінка, яка сприймає себе то сірою й

буденною, то – голубою й казковою; в її душу то входить казкова богиня, то лишає її – і від того змінюється настрій жінки, і все, що її оточує. Навіть одяг відображає настрій Галини Іванівни і подвійність її самосприйняття: то сірий, то блакитний. І от з цього моменту розкривається основна сутність проблеми: намагаючись навчити Галину жити в реальному світі, її бабуся, вбачаючи богиню у своїй онуці, постійно повертає Галю до реального життя - смикає її, роблячи її думки смиканими, уривчастими, плутаними. Навіть син помічає в матері ці дивні зміни: «Хлопець раптом відчув, який він порівняно з нею малий та нікчемний. Йому захотілося схилитись у поклоні перед цією несподіваною материною величністю, відтак підняти голубий шлейф і піти в супроводі, гордо зводячи й своє підборіддя» [71, с. 69].

Описуючи героїв, В. Шевчук змальовує ідеальні, майже казкові ситуації. До прикладу, саме так зображене життя Івана і Марії: коли Іван повертався з козами з пасовиська додому, Марія «чекала, поки ступить у двір отой сивий король» [71, с.71]. А коли Марія доїла кіз, її Іван «сидів на веранді, густо заплетеній крученими паничами, і щось писав у великій бухгалтерській книзі», писав «слова, які народилися в ньому сьогодні, ... про спокій вечірнього неба і про тишу, яка наливається вечорами у людські душі» [71, с. 72].

Такі картинки обрамлюються коментарями старого Івана, який, по суті, озвучує основні моральні позиції і проблеми, які формують розуміння закономірності існування всесвіту: «Любов – це і є рух до спокою, – подумав старий козопас Іван Шевчук, коли дружина оповіла йому історію про Миколу й Олександру, – ті, що руйнують, не знають любові – це діти темряви й ночі» [71, с. 73].

Описуючи дівочі роки Галини Іванівни, автор показує нереальний світ її снів, який то наслідує події реальності, то передрікає їх. Джигун Анатоль у сірому костюмі, що приходить до Галі і спокушає її своїми розмовами, у снах дівчини перетворюється на сірого птаха в лакованих черевиках і солом'яному

капелюсі. Анатоль таки спокушає Галю і зникає; у реальному житті народжується син, а сни-фантазії перетворюються на сувору життєву прозу. Але ситуація сама по собі не минає, а повторюється і переформатовується уже в житті її дочки Оксани.

У романі переплітаються дві сюжетні домінанти: «дім, з якого герой іде у світ і до якого повертається, а також дорога, яка постійно його вабить» [71, с. 74]. Не зважаючи на те, куди би цією дорогою не пішов герой роману В. Шевчука, він, зрештою, повертається додому:

- піднімаючись до будинку, що височіє на горі, недавній фронтовик, директор школи Володимир, навіть не підозрює, що у тому домі він знайде спокій і душевну гармонію;
- хлопець, син Галини Іванівни, повертається додому через сімнадцять років, що нагадує біблійний сюжет про блудного сина.

Мотив дороги розкриває ще одну проблему – взаємовідносини між жіночим і чоловічим началом: жіноча доля – чекати й терпіти, а чоловіча – шукати свою дорогу та повертатися.

«Дім на горі» – це яскравий приклад химерної прози, що дає розуміння динамічного внутрішнього життя людини. Через творче проникнення у фольклорні образи, через барокову алегоричну багат шаровість автор пише літопис філософсько-образного діалогу добра і зла. «Той дім на горі побіля річки Тетерів, довкола якого розгортаються події повісті-преамбули, уособлює своєрідну фортецю нашої духовності, той ідеал, до якого прагне жива душа. Дарма що той дім не розгаданий до кінця, загадковий і недоступний декому. Зате традиція дому є стійкою: там володарюють жінки – зачинательки та продовжувачки роду, хоронительки моралі. Чоловіки тут з'являються вряди-годи; їм належить доля блудних синів. Лише від тих, хто нап'ється води тут, на горі, з рук жінки, народжуються дівчатка. Хлопці народжуються від таємничих прибульців, які зваблюють жінок усупереч їхній волі, – «джигунів». Спочатку

вони з'являються в подібі сірого птаха, який перетворюється в чоловіка, а потім так само таємниче зникає. Зате залишаються по них нащадки – хлопці, покликані бути творцями – поетами, художниками» [71, с. 402].

Відчуття самотності притаманне усім без винятку героям творів В. Шевчука. Усі вони в різний час і в різних обставинах переживають самотність. Проблема «блудного сина», заснована на біблійній притчі, передає горе вигнання з рідного дому-фортеці, своєрідну втечу від світу, від себе і радість повернення – знаходження себе, пізнання законів природи і світу. Символ дому в поєднанні з цим мотивом означає своєрідне благо, фортецю, міцну основу, а дорога, яка веде з цього дому, – прокляття.

Отже, проаналізувавши роман «Дім на горі», приходимо до висновку, що автор порушує такі проблеми:

- відносини між поколіннями і статями;
- формування внутрішнього світу героїв під тиском різних життєвих обставин;
- повернення додому.

Ще один твір, який акцентує увагу на морально-етичній проблематиці і описує граничне формування людини в соціумі, – роман «На полі смиренному». В. Шевчук звертається до сюжетів національної літератури, що зумовлено процесами духовного відродження, нагальною необхідністю повернення до суспільного життя ідей та думок, що працюють на становлення вільної особистості та її поступу до свободи, а також такою рисою вдачі письменника, як книжність.

Основне завдання в оповідача: розповісти про все так, як було насправді. У Шевчуковій мотивації, яка спонукає Семена до праці, проглядає іронічна оцінка Полікарпового твору. В епіграфі до роману В. Шевчук зазначає, що основна проблема – це проблема протистояння життя і смерті: «Питання: хто ті двоє, що найсильніше борються в світі? Відповідь: життя та смерть» [73, с. 16].

За ідейною концепцією патерика все повинно було нагадувати людині, що вона смертна, а, отже, нікчемна перед величчю Бога. Її лякали світом, де вона постійно піддавалася спокусам диявола. «Церква вимагала від людини беззастережної віри, найбільше боячися того, щоб вільний злет фантазії не порушив послуху. Люди мали сліпо улягати догмі в надії отримати спасіння душі в потойбічному світі» [73, с. 21].

Нічим не вирізнятися серед інших – саме в цьому тиск суспільства й диктат влади, що змушують людину відмовлятися від особистої свободи й бажання бути собою. Утративши свою індивідуальність, людина перестає бути особистістю, а стає слухняною маріонеткою, яку легко контролювати, якій можна нав'язати будь-які світоглядні засади, вигідні панівній ідеології. Зберегти внутрішню свободу, захистити себе від тотального диктату влади, людина може тільки усамітнившись. А в самотині витримати глибоку ізоляцію зможе завдяки духовності. Така «втеча в себе» і зосередженість на власній екзистенції поглиблюють проблему абсурдності життя.

Стремління до особистісно забарвленого буття, протистояння всьому безликому, протест проти уподібнення, прагнення свободи, яка, попри все, має зреалізуватися серед життєвих випадковостей, боротьба з абсурдом, у якій знову і знову треба починати все спочатку, – ключові проблеми у творі В. Шевчука.

У романі «На полі смиренному» письменник удається до притчевої форми художнього вираження. Він ілюструє ідею свого твору, актуалізуючи проблеми моралі, загальнолюдські закони. Розповідь починається з події далекої від дійсного задуму, щоб повернутися до неї наприкінці твору, відходячи все далі від того, що складало головну мету розповіді. І характери персонажів, і розвиток дії не є в романі головними. Сюжетний перебіг подій є тим засобом, за допомогою якого письменник прагне подати читачеві своє розуміння світу, отже, вся увага прикута до авторської думки.

В. Шевчук знову і знову повертає читачів до вічних філософських проблем. Він робить це неморалізуючо чи дидактично, а шляхом умотивованого психологічного трактування персонажів. Письменник подає образи через психологічно-етичну призму сприймання на філософському рівні. Удаючись до порівнянь першоджерела з романом, бачимо, що образи патерика творилися виходячи з християнських канонів і подавали життя праведників в одній площині: сходження ними до святості шляхом приборкання в собі гордині, слави, плоті тощо.

Автор показує персонажів у повсякденному житті, що вже до певної міри знімає ореол святості. Читачі мають змогу побачити, як у своєму релігійному фанатизмі Святоша стає жорстоким, а його вірний слуга Петро, пройшовши крізь муки страждання, на які його прирік колишній князь, утверджується у відданості й любові. Цілителем Агапітом керує непоборне бажання слави, до якої він іде, використовуючи знання батька-вохва. Вчинки Агапіта свідчать про його безпринципність, про готовність скористатися будь-якими засобами, аби тільки досягти бажаного. Василеве прагнення багатства межує з безумством, бо його альтруїзм – це тільки маска, під якою він приховує власну захланність. В. Шевчук поляризує зовнішні і внутрішні прояви почуттів персонажів, показуючи, як у прагненні стати праведниками багато ченців, навпаки, віддаляються від головної християнської настанови – любити ближнього.

Працюючи над своїм синаксаром, Семен приходять висновку, що головне у світі – любов. Святі достойники, які відомі з Полікарпового твору – Святоша, Лаврентій, Григорій – у нього позбавлені святості, бо не вміють та й не хочуть любити людей. І тому докором звучать слова Лазаря, звернені до Прохора-лободника: «Неправедно ви живете. Дивної сили ви удостоїлися, але не воздається вона любов'ю» [73, с. 41].

Широкою проблематикою відзначається й роман «Три листки за вікном». У всіх трьох частинах твору В. Шевчука знаходимо міфологему дороги, яка є своєрідним пограниччям світів, де перехрещуються Добро і Зло, Світло і Темрява. Певною сакральністю наділена вже й назва твору, в якій заявлено число три. Рецепція заголовка зводиться до натяку, який скеровує читача на подальше розгортання розповіді в тексті. Це – три листки зі світового дерева життя, три епохи – XVII, XVIII і XIX століття.

Альтернативна інтерпретація цього твору полягає не у відтворенні барокової епохи чи то ілюстрації її історії; насамперед це стилізація мислення людини тих часів та рух свідомості особистості – від старого до нового часу. У контексті інтерпретації містико-філософської концепції творчості В. Шевчука варто звернутися до заголовка роману. Ключем до його розуміння є авторський натяк: «Три листки за вікном палали, наче жовті свічки, хоч сутінок погустішав; три дерева побачив я там, далі, куди збирався продивитися, три дерева на кінці дороги в кожного, адже життя постійно пульсує в трійній іпостасі...» [75, с.106]. Назву твору може бути потрактовано як гнучку метафору, котра виражає сакральний зміст числа «3» (на що вказує підзаголовок твору) –внутрішні, духовні виміри людини у переломні для її свідомості часи.

Зауважимо, що генетично коріння трилогії як способу осягнення світу проникають у первісні пласти міфології, ритуальних і магічних дійств із характерними для них трихотомічними формулами закляття, благословення тощо. Метафоричний сенс висвітлюють також три епіграфи, які письменник подає в триптиху, – із творчості поетів: Г. Сковороди, Якова Савченка та К. Транквіліона-Ставровецького.

Також виникає паралель зі сквородинівською теорією «трьох світів». Варто зазначити, що письменник не прагне белетризувати бароковий твір про Іллю Турчиновського як «документ доби» – відтворення епохи, запропонувавши читачеві стереотипне трактування проблеми «людина-історія».

Натомість В. Шевчук намагається передусім осягнути психологію та світобачення простої пересічної людини: «Ні, не належу я до людей з вибраною долею, я у цьому житті людина мала, – говорить Ілля. – Та й пригоди, які перебув, не такі вже захоплюючі – це пригоди малої людини» [75, с. 46].

Автор змальовує внутрішній світ Межової Людини, вільної від тенет середньовічних уявлень, у свідомості якої такі просторові концепти, як час, простір, ідея були матеріалізованими. Саме тому існували в персоніфікованому вигляді «темні сили» (Страх, Смерть), які В. Шевчук уводить у канву повісті та потрактовує в аспекті міфологемних мікросюжетів (притч).

Таким чином, аналізуючи проблематику прозових творів В. Шевчука, приходимо до висновку, що всі морально-етичні проблеми, які порушуються у творах письменника, базуються на протиставленні понять «добро» і «зло», «життя» і «смерть». У цих межах відбувається становлення героїв, розкриваються основні морально-етичні домінанти людини, яка не є сильною (як це притаманно саме бароковій літературі), але людини, яка шукає себе і своє місце в соціумі. І саме цей шлях, який особистості доводиться здолати, а також той вибір, який вона мусить зробити, аби обійшовши дороги, знову повернутися додому, є тими критеріями сили і слабкості, що складають основу всіх морально-етичних проблем, що розкриваються у творчому доробку письменника.

3.2. Архетипи і їх відображення у творчому доробку В. Шевчука

Інтерпретація архетипу в художньому творі сьогодні є предметом досліджень багатьох літературознавців. Науковці зауважують, що яскавими прикладами архетипів на психологічному і загальнокультурному рівнях є

поняття «доля», «дім» і «дорога», які концептуально викристалізуються у прозових творах В. Шевчука.

Будучи представником шістдесятництва, В. Шевчук опирався саме на національнокультурну традицію у виписуванні окремих концептів. Відтак трактування і семантичне наповнення архетипу «Доля» базувалося на розумінні Долі як душі покійного предка, яка живе в Домі й охороняє його від усього лихого. Отже, мати тяжку Долю в українців уважалося не трагедією, а об'єктивною реальністю, даною людині Господом.

У романі «Дім на горі» архетипна основа настільки активна, що постає як своєрідний кодекс уявлень про людину, природу і світ. Значна роль відводиться тут архетипові дороги, який реалізується через образ-символ «синьої дороги», який асоціюється з існуванням потойбіччя, а також із потойбічним життям душ померлих. У буття оповідача цей світ входить через усвідомлення, рефлексію. Архетип дороги стає посередником між реальною дійсністю і невідомим потойбічним світом складної людської уяви, творінням фантазії чи результатом пізнання. «Синя дорога» – усвідомлена можливість існування іншого життя, котре, по суті своїй, є тією Долею, яка керує діями людини, визначає і пояснює їх.

У романі синя дорога не є дорогою, яка веде до якихось матеріальних об'єктів, – вона веде виключно до мрій жінки про свого чоловіка: «Помалу відступав він у глибину зеленого сутінку, дощ шумів і плескотів, і дивився він сумно, а зелений сутінок розцвів несподіваним світлом – попереду лежала прозора куля, і він уже мав увійти до неї. Саме туди вела синя, мерехтлива дорога, по якій ішов, а позаду лишалася хата із печальною жінкою і з веселими дітьми; він весь час озирався – стояли вони за скляними стінами й були живі та рухливі» [71, с. 149].

Тобто синя дорога є усвідомленим приходом до самого себе. Саме так В. Шевчук викристалізує її образ: «Скляні стіни» – незрима, але відчутна

межа реального та ірреального, за цією межею – такий бажаний, рідний світ Миколи, означений присутністю рідні, але недоступний. Автор уводить свого героя у світ непізнаний, необмежений, химерний, де «...загуслі шматки часу лежали обіч його синьої дороги – все минуле, повз яке він має зараз пройти, перш ніж дістанеться до прозорої, густо залитої перламутровим світлом кулі. Вона вабила його, як вабить залізо магніт, – невагомо плив по своїй дорозі, наперед відчуваючи щастя з'єднання із тим перламутром» [71, с.158].

Крім містичної тональності, про яку йшлося вище, архетип дороги у романі «Дім на горі» має ще й цілком узвичаєний, реалістичний смисл життєвого шляху, який долає один із головних героїв твору – Володимир. На початку роману герой В. Шевчука бачить загадковий дім на високій горі, який цікавить його фактом проживання в ньому молодої жінки Галі, яка заповонила його серце своєю красою й романтичністю. Молодий директор школи шукає дорогу до цього будинку і розуміє складність подолання такої стежки вгору через своє каліцтво (замість ноги – протез). Але Володимир рішучий у своєму прагненні й піднімається до манливого об'єкту: «Обійстя було високо, на верхівні гори, стежка клалася туди кам'яниста й крута, і йому вже впочатках тієї дороги почала боліти нога. Спинявся, передихав: зрештою, цей його хід теж нагадував оту найважчу ніч у шпиталі: така сама ввижалася йому гора й кам'яниста стежка» [71, с.145].

Паралельність оповіді зумовлена однаковими чинниками для героя – подолати життєві труднощі, які виникли як даність долі. Саме подолання цієї «кам'янистої» стежки приводить Володимира до осягнення омріяного щастя з коханою жінкою. Автор не уникає реалістичного призначення топосу дороги як просторової категорії у художньому творі. Ця важка, але манлива дорога зображена в пейзажотворчому ключі: «Каміння вже встигло нагрітися й промінилося теплом – запах медових трав з гірким присмаком. Шурхали врізнобіч стривожені ящірки, а він ішов і йшов, все важче й важче налягаючи на

ногу. Той каштан попереду і той будинок, жайворон і полин, запах гіркого меду і його незрозумілий потяг до того дому – все це складало настрій, що його відчуваєш, прокинувшись у залитій сонцем кімнаті» [71, с. 148].

Ще одним функціональним призначенням архетипу дороги, яке простежуємо в художньому полотні роману, – шлях самоусвідомлення і самоідентифікації найзагадковішого персонажа, козопаса Івана. Це неординарна особистість, яка «блукає» на власному шляху життя до самопізнання, не відчуваючи гармонії існування себе в цьому світі. Самоосягнення приходить із розумінням свого призначення – писати, творити словом. Саме з його зшитків, за задумом автора, нібито формується наступна структурна складова роману – цикл «Голос трави». Містично-образно з'являється перед Іваном Шевчуком синя дорога: «То було не марево, старий зрозумів це, як тільки зирнув у небо. Побачив він синю дорогу, по якій було розкидано зористе каміння, – вічна ріка потекла перед його зором. Побачив самотню тінь на тій річці-дорозі, що брела, ледь ворухаючи ногами, і повторив відтак просту істину, хтозна, чи й придуману ним самим, чи вичитану з якоїсь книжки: «Любов світ цей ушляхетнює» [71, с. 162].

Архетип дороги у прозі В. Шевчука настільки багатовимірний, що з поняття конкретної житейської реалії переростає в глобальний символ небесної дороги. Дорога – це завжди таїна, тому вабить до себе людину, яка влаштована так, що прагне пізнати таємне. Нерозгаданість дороги кличе неупокорену людину ступити на неї, здолати її, пізнати себе і світ, повернутися назад – додому. Протиставлення-поєднання ключових понять дорога-дім виступає як двоєдиний символ-комплекс.

Отже, романом-баладою «Дім на горі» В. Шевчук прагне створити цілісне уявлення про світ як про єдиний космос, як про своєрідний живий організм і духовну субстанцію, що сполучає живу й неживу природу в єдиний вічний ланцюг взаємозв'язків і глибоких нерозривних закономірностей, утілених у

різних символічних інтерпретаціях архетипу дороги, який несе змістоформуваельну, сюжетотворчу, характеротворчу функції.

Дім – затишок, прихисток, перепочинок, надійність, розуміння, притулок радостей і печалей, врешті, кінцевий пункт мандрів. Рух по колу: дорога веде додому, дорога вабить з дому в мандри. Людина ж прагне того й іншого. Отже, за допомогою цих двох конкретних назв житейських реалій, які можна поєднати в антонімічну пару, що переростають в об'ємні образи-символи, автор намагається розкрити сутність людини, художньо осмислити загадкові сфери людського духу. Концепти «дім» і «дорога», не втрачаючи свого конкретного значення назви реалій буття, у системі образів моделювання художнього світу митця набувають абстрактного звучання, стають наскрізними образами творчості, беруть активну участь у створенні системи протиставлень, надають розвитку сюжету потрібного скерування.

Наскрізним образом творів В. Шевчука є Дім – символ захищеності, щось рідне, знайоме до найменших деталей. І водночас це образ чогось ідеального, алегоричний образ духовної батьківщини – Дім духовний. Такий дім автор описує в романі-баладі «Дім на горі». Твір складається з повісті-преамбули та циклу оповідань «Голос трави». У ньому В. Шевчук подає цикл новел, в основі яких – обробки традиційних у народній демонології мотивів.

Отже, за допомогою цих двох конкретних назв житейських реалій, які можна поєднати в пару, що переростають в об'ємні образи-символи, автор намагається розкрити сутність людини, художньо осмислити загадкові сфери людського духу. Дорога – це засіб задоволення жадоби пізнання, рух до незвіданого, до істини. Ця потреба пізнання нездоланна, автор влучно порівнює її з трупком для п'яниці.

Асоціативно пов'язані зі словом *дорога* словосполучення *починати мандрівку, сонячний ранок*. Образ дороги наповнюється легким життєдайним сонячним світлом. Дорога так само хвилює й нащадка Іллі –

Петра Турчиновського, який живе вже в іншому часовому вимірі, але так само спрагло шукає свій шлях, думає про нього, складає вірші.

Слова-символи у творах В. Шевчука набувають тих значень, які дають можливість авторові явити читачеві свою мовно-естетичну картину світу і залучити читача до співтворчості в момент сприйняття.

Висновки до Розділу 3

Отже, стверджуємо, що в прозовій творчості В. Шевчука архетипи є основою для викристалізування образів, які дають потужний поштовх для розуміння свідосприйняття письменника, а також для розуміння основної морально-ідейної спрямованості романів письменника.

Аналізуючи проблемно-тематичний зв'язок творів В. Шевчука, звертаємо увагу на те, що для літературної традиції 1970-1980-х років була характерна моральна проблематика, дидактизм, певні рамки, в які людину ставили звичаї і традиції епохи. В. Шевчук започаткував іншу традицію – зображення людини в умовах вільного самовиявлення. Органічно поєднуючи мислення історика та письменника, він запропонував дещо інше бачення української історії.

Аналізуючи проблематику прозових творів В. Шевчука, приходимо до висновку, що всі морально-етичні проблеми, які порушуються у творах письменника, базуються на протиставленні понять «добро» і «зло», «життя» і «смерть». У прозовій творчості В. Шевчука архетипи є основою для викристалізування образів, які дають потужний поштовх для розуміння свідосприйняття письменника, а також для осмислення основної морально-ідейної спрямованості романів письменника.

РОЗДІЛ 4. СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ У РОМАНАХ В. ШЕВЧУКА

Художня творчість В. Шевчука відзначається філософським та інтелектуальним вимірами. Вона презентує мову української філософсько-інтелектуальної літератури, розвиток якої було закладено в попередньому столітті. В. Шевчук світоглядно тяжіє до екзистенціалізму. Екзистенціалізм, який набув популярності в країнах світу, не випадково проріс на українському ґрунті. Існує думка про екзистенційний характер українського світоглядного менталітету.

Особливості творчого почерку письменника виявляються в художній організації мовного матеріалу твору, зокрема в цілій системі персоніфікацій предметів, явищ, понять дійсності. Широке використання мовних образних засобів для передачі внутрішнього стану персонажів, їх душевного строю є характерною особливістю ідіостилю В. Шевчука. Визначальною рисою неординарної особистості письменника є його цілком самостійний недогматичний погляд на розмаїті явища життя. І все ж у цій неординарній особистості з перших рядків будь-якого з його творів угадується письменник безумовно український, глибоко закорінений у традиції національної культури, національного світовідчуття з власною ментальною візією України, любовно вмонтованим (за бароковим принципом творення цілого через часткове) в універсальну картину світу. Таке поєднання загального й індивідуального характерне для мовної картини світу цього митця. У текстах його творів знаходимо цілий ряд назв, які позначають поняття і предмети, що вказують на єдність з універсумом. Це перш за все назви тих реалій, які є складовими елементами Всесвіту.

4.1. Особливості хронотопу романів В. Шевчука

Відповідно до основних наукових теорій і концепцій, які мають поширення в літературознавстві кінця ХХ – початку ХХІ століть, хронотоп є фундаментальним поняттям дослідження буття. Бо «кожен факт, історична подія, художній пам'ятник, ... будь-яке явище повсякденного життя неминуче вписується в систему просторово-часових координат» [1, с. 69].

Хронотоп – невід'ємний компонент побудови індивідуально-авторської картини світу письменника. Він визначає особливості методу, стилю, сприяє відображенню своєрідності національного мислення художника слова. Час і простір – «вихідні величини, з якими має справу письменник», константи змісту і форми літературного твору» [2, с. 270]. Хронотоп виконує жанроформуючу і сюжетотворчу функції, зміцнює внутрішні закономірності твору. Через ворота хронотопу, як зазначає М. Бахтін, який почав першим використовувати цей термін щодо художньої творчості, відбувається входження особистості в світ словесного мистецтва [3, с. 235].

Категорія часопростору виконує синтезуючу функцію, відображає суспільні ідеали певної історичної епохи, світогляд письменника, його естетичні погляди. Хронотоп сприяє більш глибокому розумінню внутрішнього світу людей. Ця категорія передає систему взаємовідносин людини з навколишньою дійсністю. Поєднуючи в собі просторово-часові уявлення письменника, його героїв, читача, часопростір слугує способом відображення і сприйняття просторово-часових відносин літературного твору. Виступаючи в якості елементів структури, теми змісту, хронотоп стає найважливішою характеристикою художнього образу.

Відповідно до значення хронотопу в сучасному літературознавстві виділяють такі його форми:

1) циклічний хронотоп, який підкреслює ідею вічної повторюваності і кругообігу простору і часу світу. Циклічний хронотоп геометрично співвідноситься з колом, овалом, еліпсом. Його символами в художньому світі можуть бути просторово-тимчасові картини життєвих, природних циклів;

2) лінійний хронотоп, що виражає ідею історизму, поступального руху від минулого до сьогодення та майбуття;

3) хронотоп вічності. Прикметна риса такого хронотопу полягає в тому, що час у ньому «існує одразу», простір постає як «стан, в якому одночасно потенційними є всі простори» [9, с. 121-122];

4) нелінійний хронотоп, що розкриває ідею багатовимірності буття.

Поєднання зовнішнього і внутрішнього світів, звернення до фольклорної спадщини українського народу характеризує хронотоп у творчості В. Шевчука як нелінійний, дає можливість відобразити багатовимірність кожного конкретного світу, що є частинкою глобального часопростору.

Художньому хронотопу притаманні дискретність і багатовимірність простору, нерівномірність і оборотність плину часу. Поряд із універсальними властивостями просторово-часова система кожного художнього твору має ще й індивідуальні особливості, які визначаються як законами різних жанрів і видів мистецтва, так і світовідчуттям і світоглядом самого художника. У свою чергу авторська концепція часу і простору залежить від моделі світу, створеної свідомістю його епохи. Тому аналіз хронотопу тісно пов'язаний із аналізом світогляду художника (його моральних, філософських, естетичних, наукових поглядів).

Фольклорно-міфологічний світ «Голосу трави» вигаданий, але В. Шевчук не просто вдається до нього. Він намагається зазирнути в корінь реального життя як давнього, так і сучасного. Розділивши твір на дві частини – повість-преамбулу та цикл оповідань, – В. Шевчук подає і різне трактування одних і тих самих образів-символів, головним серед яких є дорога. У першій частині вона

асоціюється з людиною (головний герой Володимир, який долає шлях до омріяного щастя, і таки його знаходить), у другій – із домовиком (охоронцем домівки, для якого дорога стає не лише мрією, що весь час манить і не дає спокою, а й причиною всіх нещасть – смерть господаря, осуд громади, нещасливе кохання).

У творі простежуються дві сюжетні лінії: дім, із якого герой іде у світ і до якого повертається, а також дорога, що його постійно вабить. Проте дім на горі має і свій власний міф: жінок, які мешкають у цьому домі, у період дозрівання відвідує джигун в образі птаха. Якщо йому вдається спокусити дівчину, то вона обов'язково народжує сина, який, підрісши, кидає дім і йде шукати своєї дороги. Згодом ту саму жінку відвідує чоловік, який сходить на гору, щоб попросити води. Якщо вони одружуються, то жінка народжує доньку, яка залишається продовжувати домашній міф.

Образ дому на горі у В. Шевчука завжди пов'язаний із образом дороги. Коли йдеться про дім і дорогу, то це майже завжди щось більше, ніж просто дім і просто дорога. Дім – це опора духу, притулок радості та печалі, а дорога – життєва путь, низка випробувань, що постають перед людиною в той чи інший проміжок існування.

Хоча автор називає конкретні дати – 1911, 1931, 1946, 1963 роки, сюжет у романі розвивається не в хронологічному порядку. Це ще більш притягує увагу читача, бо інтрига й напруга оповіді постійно зростає. У творі йдеться, в основному, про мирне життя героїв, але червоною лінією, що визначає життя кожної родини, проходить через увесь твір війна. Вона виявляється у спогадах і живих, і мертвих.

Як зауважує Ю. Лотман, «дорога – це носій хронотопних цінностей» [10, с. 290]. Рідкісний твір обходиться без будь-яких варіантів дорожнього мотиву. У багатьох творах хронотоп дороги стає ключовим, оскільки він, володіючи широким панорамним обсягом, може чітко і яскраво розкрити просторово-

часову єдність тексту. Як показав Ю. Лотман, хронотоп дороги може служити засобом «моральної характеристики літературних персонажів через відповідний їм тип художнього простору, який виступає вже як своєрідна двопланова локально-етична метафора» [11, с. 255]. Так, хронотоп дороги може виступати як один із «показників внутрішньої динаміки ліричного героя, морального стану персонажа» [11, с. 255].

У романі переплетені дві сюжетні позиції: дім, з якого герой іде у світ і до якого повертається, а також дорога, яка постійно його вабить. Ідучи цією дорогою, людина однак приходиться додому. Піднімаючись до будинку, що височіє на горі, недавній фронтовик, директор школи Володимир, навіть не підозрює, що у тому домі він знайде спокій і душевну гармонію. Хлопець, син Галини Іванівни, повертається додому через сімнадцять років, що нагадує біблійний сюжет про блудного сина. Цей дім є надійною основою, фортецею, де зберігається духовність. Із мотивом дороги пов'язана й різниця між утіленнями жіночого та чоловічого начал. Жіноча доля – чекати й терпіти, чоловіча – шукати свою дорогу та повертатися.

Роман «Дім на горі» дає розуміння динамічного внутрішнього життя людини. Через творче проникнення у фольклорні образи, через барокову алегоричну багат шаровість автор пише літопис філософсько-образного діалогу добра і зла. Хронотоп дому та хронотоп природи не існують автономно у свідомості героя-оповідача, натомість об'єднуються в єдиний макросвіт: «Мені привидівся раптом отчий дім. Веселе сонце, ще веселіша трава – я вибігаю з хати, веселий, як те сонце й трава, і безтурботний. Служниця годує поросят, і ті захоплено кувікають. Біля корита повільно ходить кіт, намагаючись щось вихопити із порослячої їжі, але, оббризканий поміями, шляхетно тікає, струшуючи на ходу лапки, – з того сміюся, аж на землю падаю...» [71, с. 184].

Крім того, дім – це також його сім'я, батьківський дім, до якого Ілля зрештою повертається: «Я вже знав: мандри мої закінчилися – маю звідси

повернутися додому і вже міряв подумки дорогу – згадував Березань і обігриті дитинством краєвиди. Там зустріне мене запах рідних трав, а відтак добрий затишок отчого дому, там зможу я, звільна приплющивши очі, сказати: «Коло завершилося!» [71, с. 201]. Міфологема дому в цьому контексті співвідноситься з міфологемою мандрів героя, про яку йшлося вище.

«Дім на горі» асоціюється з подібними бароковими спорудами. Друга частина – «Голос трави» – ніби основа цієї споруди, своєрідне підніжжя. Тринадцять оповідань в алегоричній, замаскованій формі розповідають про реальне життя. Фольклорно-міфологічна їх основа виконує роль не екзотичного тла: міфи, легенди, перекази були невід’ємною частиною світовідчуття наших предків, привносили в нього своєрідну духовну корекцію. Тому так тісно переплетено тут реальні картини з фантастичними, умовними, ірреальними.

Життя героїв перебігає мовби в якомусь химерному світі, який, однак, суттю своєю нічим не відрізняється від світу реального. У ньому так само відбувається протиборство між добром і злом, світлом і тінню, людина постійно шукає сенс свого буття, самої себе, прагне розібратися в довколишньому світі, в якому панують страх, непевність, неспокій. Кожне оповідання – своєрідна притча, морально-етичний постулат, до якого варто прислухатися, щоби вижити в такому світі. Про перемогу тут не йдеться. Автор анатомізує, тобто художньо досліджує сутність добра і зла («Відьма», «Чорна кума»). В оповіданні «Панна сотниківна» він тривожиться душевною роздвоєністю людини. Згадаймо, ця проблема хвилювала і давнє українське бароко. Він навіть показує, як ця роздвоєність може погубити («Перелесник»). Особливу увагу звертає на відповідальність кожного за свої вчинки на цій землі («Свічення»). І, певна річ, усі герої В. Шевчука свідомо чи підсвідомо прагнуть внутрішньої чистоти, гармонії («Швець»).

Той дім на горі побіля річки Тетерів, довкола якого розгортаються події повісті-преамбули, уособлює своєрідну фортецю нашої духовності, той ідеал, до

якого прагне жива душа. Дарма, що той дім не розгаданий до кінця, загадковий і недоступний декому. Зате традиція дому є стійкою: там володарюють жінки – зачинательки та продовжувачки роду, берегині моралі. Чоловіки тут з’являються вряди-годи; їм належить доля блудних синів. Лише від тих, хто нап’ється води тут, на горі, з рук жінки, народжуються дівчатка. Хлопці народжуються від таємничих прибульців, які зваблюють жінок усупереч їхній волі, – «джигунів». Спочатку вони з’являються в подібі сірого птаха, який перетворюється в чоловіка, а потім так само таємниче зникає. Зате залишаються по них нащадки – Хлопці, покликані бути творцями – поетами, художниками. Так народився козопас Іван, який згодом залишить нащадкам свої тринадцять напівфантастичних оповідей, так народився і син Галі Хлопець, який ті оповідання «приладить до літературного вжитку». Сама по собі запрошується думка про те, що першопоштовхом творчості є неземна сила.

Аналіз хронотопу у творчості В. Шевчука засвідчив його нелінійність, багатовимірність, що дало можливість письменникові зобразити тривимірний часопросторовий образ світу, в якому живуть і розвиваються герої його творів.

4.2. Поетика романів В. Шевчука

Роман «Дім на горі» найчастіше зараховують до «хімерної прози», яка активно розвивалася в Україні у 60-80-х роках ХХ століття. У цей період, коли на території всього СРСР був дозволений лише соцреалізм, ключові характеристики якого були чітко визначені владою, з’являлися автори, які відходили від постулатів соцреалізму, звертаючись до нових методів і прийомів. Авторі творів хімерної течії одночасно вдавалися до зображення реального світу, виконуючи основні настанови соцреалізму, і за допомогою фантастичних та міфологічних елементів поєднували його зі світом ірреальним.

Одним із центральних питань поетики химерної прози є умовність. «Нежиттєподібність», деформація реальних зв'язків є однією з визначальних рис художньої структури химерної прози, причетна також і до змісту, і до форми творів, характеризує сам спосіб естетичного узагальнення життєвих явищ письменником. Вивчення прийомів умовності проливає світло на безліч важливих жанрово-стильових особливостей химерного роману, дає ключ до поглибленого вивчення цієї течії в сучасній українській прозі, допомагає виявити його місце в колі літератур.

На специфіці химерної прози наголошували ще її сучасники (М. Ільницький), власне вивчення цього літературного явища тривало у 80-х – на початку 90-х років (М. Павлишин, Л. Масенко), окремі питання розглядаються до сьогодні (О. Вощенко, А. Горнятко-Шумилович, О. Журавська, Н. Кобилко, Д. Куриленко), проте єдиної думки ні щодо самого терміна «химерна проза» (або ж «химерний роман»), ні щодо визначальних рис досі не напрацьовано.

До химерної прози належать такі зразки української класики ХХ століття, як роман О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця», який став початком традиції «химерного роману» в українській літературі, діалогія В. Земляка «Лебедина зграя» та «Зелені Млини», твори В. Шевчука «Дім на горі» та «На полі смиренному», роман П. Загребельного «Левине серце», твір Є. Гуцала «Позичений чоловік», роман В. Яворівського «Оглянься з осені», повість В. Дрозда «Ірій» та ін.

У жанрово-стильовому плані химерна проза – явище неоднорівне. Твори відрізняються постановкою найрізноманітніших проблем, неповторною оригінальністю авторських стилів, експериментальністю, широким тематичним діапазоном. Основною рисою химерії В. Шевчука є баладність як провідна риса його творів, що виявлялася у прагненні поєднати модерністичні засоби, сполучуючи їх із фольклорною складовою. Баладна поетика й естетика

виявляється не лише в оповіданнях-притчах роману-балади «Дім на горі», але й у тональності повісті-преамбули, хоча тип оповіді тут, природно, інший. Якщо говорити про роман як ідейно-композиційне ціле, то він сприймається як балада не лише з огляду на ту обставину, що там використано традиційні для народних першоджерел мотиви, образи, баладні ситуації, поезія язичництва, художні перебільшення тощо. Визначальним у композиційному аспекті, на наш погляд, що ріднить роман із баладою, є інверсійний характер повістуння, притаманний народним і літературним зразкам даного різновиду. У творі друга частина – це метафора подій, які відбуваються у домі на горі. Романне і баладне начало, зливаючись у творі, набувають ознак нової художньої єдності. Психологічний, філософський підтекст роману пронизаний баладою, казкою, а через них міфом, як великої сили узагальненням, як особливим світосприйманням.

Як смислова опора реалістичної оповіді, провідні ідеї баладних історій збираються в єдиний фокус у новелі «Голос трави», яка узагальнює вистраждані одкровення козопаса-літописця Івана Шевчука. Головне для цього чоловіка – зрозуміти себе і тих, хто живе поруч. Опосередковано, через зображення героїв, Іван адресує свої думки читачеві: «Не думай, що ти – це ти, і все! Ти крапля в цьому світі, кинута так собі. Часточка однієї великої душі» [71, с. 205]. І щоб збагнути цю душу, осягнути її глибини, Іван відкриває своє серце для людських радощів і печалей, а потім відтворює їх у неповторному словесному коді. На його глибоке переконання, історії, які мали місце в архаїчні часи і які стали об'єктом творців балад, знову повторюються у новітній час. З багатьох баладних сюжетів він обирає лише ті, які дають змогу змалювати неодноримний, може, дещо неправдоподібний, химерний, із ореолом «чудесного», але дуже живий, багатобарвний світ цієї «одної великої душі». Сокровенне, так дбайливо, ретельно виписане у баладах, аж ніяк не ігнорує історично і соціально значимого. Художнє узагальнення життєвої конкретики

на рівні народнопоетичної типізації зумовило і відповідні засоби втілення задуму.

Серед мотивів, які використовує письменник, характерним і першочерговим для формування сюжетної лінії є тема любові. Даром любити всіх і все наділені однаково і Марія з новели «Перелесник», і стара та молода відьми з «Голосу трави», і швець із однойменного оповідання, і мандрівний цирульник із «Джуми», і «юний чорт» із «Панни сотниківни».

Наступний мотив, який активно використовується, мотив самозреченої любові, жертвного згоряння заради добробуту людей. Найбільш повно він реалізований у новелі «Джума». В. Шевчук оригінально інтерпретував народні уявлення про Чуму (Джуму чи Дзуму), яка обирає собі одного чоловіка і на його плечах обходить мором пів світу, залишаючи його неушкодженим.

У новелі В. Шевчука чоловік повертається у рідне село і намагається втопити Джуму у річці Прут, але топить сам, а Джума летить у небо. Трагізм долі чоловіка полягає у тому, що він несподівано відкриває для себе, що його прихід до людей несе загибель усьому живому. І хоч як не манить до себе рідне його село, він пообіцяв собі, що тепер «не вступить <...> у жодне село» [71, с. 222]. Відтак, наприкінці новели виправдовується самогубство: «Повз по дну річки, відчуваючи, як тіло його заливає водою. І знаючи, що разом з ним порине і воно. Вхопився руками за водорості й ковтнув води. Пив з дивною насолодою й пожадністю, аж доки розчинилося перед ним каламутне марево» [71, с. 223].

Не випадково у фіналі перед очима утопаючого в останній раз засяє веселка. Варто відзначити, що емоційна тональність балад В. Шевчука значно відрізняється від народних аналогів. Якщо, скажімо, трагедія жінки, яка провела на війну чоловіка, у фольклорних баладах описується переважно у спокійно-інформативному плані, то в романі готовий сюжет перетворюється у глибоке дослідження психоемоційного стану особистості.

Класичний сюжет про те, як жінка від горя розлуки стала тополею, переростає під пером В. Шевчука у схвильовану, експресивно забарвлену картину: «Вона почувала себе деревом. Самотнім, нерухомим деревом, на яке ллється мертве світло. Не може зрушити з місця, воно, наче каліка/птаха, махає крильми, але не для того, щоб злетіти. Від того тріпоче, б'ється листя, а воно дивиться своїми дуплами в ніч і гукає до себе дятлів. Вони зможуть ударити дзьобом у серце і вибити тих жорстоких черв'яків, які точать його...» [71, с. 225]. Саме поєднання в одній картині пластично-зображального та експресивного начал забезпечує бажану цілісність і єдність оповіді.

Драматизм, водночас загадковість, таємничість у розгортанні подій типологічно співвідносить літературні балади В. Шевчука з класичними. Недомовленість притаманна й аналізованим зразкам. Відповідно до принципів баладно-новелістичної будови, у фінал твору винесені кульмінаційні події, і розказана історія, як правило, обривається на високій ноті. Так, цілісіньку ніч утікає від осоружного маєтку свого господаря бездомний астроном, а на ранок виявиться, що дорога привела його до місця, звідки було розпочато втечу («Дорога»). Красуня Варка Морозівна, обманом вивідавши секрет чаклування у старої чарівниці, миттєво перетворюється у древню бабу («Голос трави»). Впустивши у душу зло, мусить поплатитися власним життям Меланка («Відьма»).

Фольклорно-міфологічний елемент, виступаючи інструментом структурування оповіді, впливає і на природу мікрообразів, які витримані в одному ключі: реальність химерного вивіряється загальнолюдськими стосунками, а внутрішня суть людини розкривається за допомогою поетики міфу і його асоціативних зв'язків з образом. Людським почуттям, психічним станам надається плоть і кров міфологічних істот. Домовик, до прикладу, стає метафорою нездійсненої високої мрії, перелесник – образом жіночої туги. Своєрідно в цьому плані використані казкові перекази про перевертнів.

У новелах-притчах вони зовсім позбавлені характерної для казок негативної оцінки. В оповіданні «Панна сотниківна» здатністю міняти личину наділений «юний чорт». Але перевтілюється він у коня, парубка, вужа, хорта не з метою напакостити людям, а для того, щоб усіма можливими засобами чуття пізнати такий невимовно багатий світ. Різноманітні психоемоційні стани отримують матеріально відчутний вияв: «Він був конем і дивувався на своє розкішне лискуче тіло. А тоді побіг. Застугоніла під ним земля, а він пізнав неземну радість. Вітер гостро бив йому в обличчя. «Я можу так домчати бозна куди, – радісно подумав він. – Я вільний. Можу бігати і казиритися, можу танцювати». Звівся дибки і затанцював на лісовій галявині. Але танцювати конем було незручно, і він став парубком. Ударив у закаблуки, метнув полою свити і задріботів підборами. Йому весело закрутилася голова, тоді він упав на землю, обіймаючи її обіруч, – дихав запахом пахучого зела. І поповз між бадиллям золотим вигинливим вужем, світячи розпаленими оченятами. Проте й цього було йому мало. Скрутивсь у бублик і покотився стежкою, а коли не стало сили котитися хуткіш, перекинувсь у білого хорта, який мчить через ліс швидше за вітер і має собі за помічника й невільника й той вітер, і сьогоднішній настрій, і це, він зупинився й кинув оком догори, сонце» [71, с. 265].

Пройняті безпосередністю авторського світобачення, такі картини буття постають перед читачем не у тому вигляді, як вони сприймаються буденною свідомістю, а такими, як їх мислить художник. Крізь призму балади дивиться він на людину і на останньому її рубежі. Жінка, яка закінчила свої земні справи, повертається у землю, а виходить звідти уже деревом: «Розросталася там, у землі, розкладаючись на сотню тонких та довгих коренів. Тяглася все глибше і глибше. Торс її тоншав і тужавів, твердів і покривався корою. Руки її розщепилися й розрослися у повітрі. Голова раптом розкололася, вибухши вогнем, і теж розкинулася у просторі тонким, як нитки, гілляччям» [71, с. 254].

У баладно-міфологічні сюжети органічно включається соціально-історичний зміст. Так, оповідання «Кров на снігу» відтворює трагедію українських сіл періоду наскоків на них татарських чамбулів, коли кров лилася ріками, а безневинно убиті рідко проголошувалися святими мучениками. Або, скажімо, умовно-притчевий сюжет оповідання «Швець» про стосунки героя з нечистою силою потрібний оповідачеві для того, щоб чіткіше окреслити моральний і соціальний зміст життєвої ситуації, подати паралель страшного суду, посилити етичні акценти. Отримавши верх над чортом-лісником, швець примусив його відпустити душі, які той встиг загарбати. І почали на подвір'я до бідного чоловіка сходитися «жінки, й чоловіки, й діти. Хлопці й дівчата. Військові й цивільні. Пани й убогі. Вони йшли і йшли, і, здається, не було їм кінця» [71, с. 268]. Їх майже усіх швець знав поіменно. Смісловий та емоційний акцент цієї алегорії цілком зрозумілий. Саме так стверджується істина, що зло, навіть зматеріалізоване у конкретно-чуттєвому образі, само по собі не є погибеллю душі. Люди, як правило, добровільно руйнують у собі людське начало, вигадавши на виправдання оте пресловуте: «лихий попутав». І тому автор відмовляється від однозначного трактування міфологічного персонажа й услід за шевцем «реабілітує» його: «Може, він і не винуватий, а винуваті всі ми і я в тому числі?» [71, с. 228].

Таким чином, конфлікт між добром і злом, серцевина композиційної та ідейно-тематичної основи будь-якого фольклорного твору, трансформований у літературному контексті балади, отримує нове трактування, новий смисл, а сучасна ідея впливає з глибини віків. Як бачимо, фантастичний, чарівний сюжет, покладений в основу оповідань, щораз переосмислюється Іваном Шевчуком по-новому, наближаючись то до героїчного епосу («Самсон»), то до притчі («Дорога», «Швець»), то до казки («Чорна кума»), то власне балади («Перелесник»). Але в усіх випадках неодмінно виявляються

вічні, незмінні начала, що зумовлює вихід за конкретні соціально-історичні і часово-просторові рамки.

Функціональне значення баладно-міфологічних сюжетів у романі «Дім на горі» не зводиться до інформативності чи орнаментальності. Головне їх навантаження полягає в тій ідейно-композиційній і морально-етичній проєкції, яка і забезпечує внутрішню діалектику і гармонію твору в цілому.

Балада застосовується В. Шевчуком для виявлення сучасного змісту, першовитоків людського існування, для прояснення причин конфліктів і викликів новітнього часу. Кожне оповідання зокрема і всі загалом наче фокусують у собі ті болючі, суперечливі проблеми, які щораз постають перед кожною людиною, кожним поколінням заново.

Роман-балада «Дім на горі» В. Шевчука – складний, багатовимірний, насичений філософією та символікою, й навіть рідкісний у сучасній українській прозі – спроможний утримати спонтанне зацікавлення читача. У романі розглядаються проблеми сучасності через давні гуманістичні традиції, через релігійні уявлення, елементи фольклору, біблійні сюжети аж до морально-етичних принципів сучасного життя. Це вічні істини народного буття, моралі, етики. Автор художньо досліджує сутність добра і зла, намагається переконати читача: людська краса – всесильна, могутність її у найкращих проявах, вона перемагає зло.

Серед принципів прози В. Шевчука – не руйнувати фольклорно-міфологічні образи й сюжети, не трансформувати їх бездумно в неорганічну атмосферу сучасного стилю та модної проблематики, а залишати за ними їхню таємничу силу, символічну загадковість, смислову багатозначність. Роман-балада «Дім на горі» – це пошук синтезу сьогodenних болючих проблем із неперехідними вічними народними цінностями.

4.3. Міфопростір романів письменника

Язичницькі вірування українців, їх культурно-релігійні пережитки і історія народу – невід’ємна частина його сучасної духовної культури, фактор збереження духовної спадщини і національної ідентичності. У науковій літературі зафіксовані практично всі божества українців, але фольклорний матеріал, що відображає релігійно-міфологічні уявлення, вимагає ретельної реконструкції шляхом наукового аналізу ті образи і персонажі, фрагменти яких збереглися в народній пам’яті.

Українська література, як і будь-яка інша, є багатою на архетипи, що творять художню глибину тексту. Автор теорії архетипів К.- Г. Юнг розглядав архетипи як образи колективного несвідомого, що передаються генетично через багатовіковий досвід предків, який модифікується в пам’яті нащадків. Письменники послуговуються такими першотворними знаками, щоб створити нові образи. У процесі розгортання архетипів образотворчу роль відіграють міфологеми та символи. Як архетипний образ, міфологема зберігає здатність існувати у множинній варіативності, що дає широкі можливості для інтерпретації. Як структурний компонент міфу, вона здатна творити духовно зримий універсум. Міфологема виповнена власним неповторним сенсом, який, проте, здатен вказувати на інші духовні виміри. Тож міфологема мислиться як культурний код буття, своєрідна літературна матриця.

Міфопоетика, на відміну від міфології і поетики, – це не «щось особливе». Але і міф, і поетика у ній присутні. Міф – це, як відомо, древнє народне сказання про богів і героїв, межа спресованості часу й узагальнення, коли час перестає бути часом: міф лежить поза часом. Погляд зсередини міфу нагадує огляд чотиривимірної панорами з вершини нескінченно високої вежі, коли простір видно разом у всі часи, ним прожиті, як своєрідне «колективне

несвідоме» народу. Міфопоетика є переосмисленням історії, навіть іронізування над нею, але іронія ця серйозна: мова все одно йде про історію.

В. Шевчук, творячи в жанрі історичної белетристики, перероблюючи, модернізуючи першоджерела епохи, оприлюднює для художнього сприйняття сучасного читача фактично новий твір, у якому наявні архетипи та міфологеми допомагають виявити естетичний смисл та код давнього тексту. Окрім того, письменник опрацьовує давній текст, маючи на меті поглибити образи та водночас зацентувати на його художній самобутності.

Художньо осмислюючи історико-літературну пам'ятку початку XVII століття – автобіографію мандрівного дяка Іллі Турчиновського, В. Шевчук створює повість-стилізацію «Ілля Турчиновський», яка стала першою частиною роману «Три листки за вікном». Зауважимо, що до твору увійшло ще дві повісті – «Петро утеклий» та «Ліс людей», які стали частинами триптиху.

У контексті інтерпретації містико-філософської концепції творчості В. Шевчука варто звернутися до заголовка роману. Ключем до його розуміння є авторський натяк: «Три листки за вікном палали, наче жовті свічки, хоч сутінок погустішав; три дерева побачив я там, далі, куди збирався продивитися, три дерева на кінці дороги в кожного, адже життя постійно пульсує в трійній іпостасі...» [75, с. 106].

Варто зазначити, що письменник не прагне белетризувати бароковий твір про Іллю Турчиновського як «документ доби» – відтворення епохи, запропонувавши читачеві стереотипне трактування проблеми «людина-історія». Натомість В. Шевчук намагається передусім осягнути психологію та світобачення простої пересічної людини: «Ні, не належу я до людей з вибраною долею, я у цьому житті людина мала, – говорить Ілля. – Та й пригоди, які перебув, не такі вже захоплюючі – це пригоди малої людини» [75, с. 201].

Твір «Дім на горі» має стилістичні ознаки філософського роману, літературна композиція якого складається з кількох сюжетних центрів, від яких автор вільно повертається в минуле, у сни, спогади, що стають притчами, філософськими сентенціями. Філософський роман В. Шевчука щільно пов'язаний із традиціями української етнокультури, адже його художня мова багата фольклорними тропами, лірико-пісенно піднесена, що зближує твір із баладою, яка в Україні починалася з козацької «думи».

Для В. Шевчука міфопоетичний топос Ріки – це світова горизонталь ідеального світу музики, ритму і кольору: «Іван спинився серед річки й на мить заслухавсь у широку, різноманітну музику оркестру навколишнього світу... Спокійно й умиротворено поспівували у кущах пташки, дзюркотіла на високих чи низьких нотах вода, ...десь поблизу голосно кричала качка і вторував їй прохриплий голос качура. Від найближчої хати полинув невимірне теплий, неголосний жіночий спів: там зривала з дерева вишні зовсім юна молодичка» [71, с. 303].

Є у філософському романі і зв'язки з ученням ісихастів про культ мовчання, спокою, тиші, які дарують людині внутрішню музику синергії – молитовний канал спілкування із Світом, Космосом, Господом. Особливим музичним наповненням розділу «Спокій» у В. Шевчука є тиша, що асоціюється героями роману з первозданною і «нерушеною» [71, с. 306]. Можливо, автор натякає цим на ісихастську мовчазну молитву: «Свята тиша розливалася під той час по їхньому обійсті» [71, с. 309]. Письменник наділяє тишу-ісихе переважно колористичними епітетами: «ось вона прийшла, глибока оксамитна й безмежна тиша», «та жовта тиша така знайома й безвиглядна!», «лягла на горби сріблиста тиша», «синя тиша оточила їх» [71, с. 322].

Герой філософського роману Іван Шевчук та його правнук Хлопець є «втікачами» з родового Дому: «Вони всі якісь дивно однакові, ці Шевчуки» [71, с. 391]. Вони – філософи, породжені двома світами, реальним і міфологічним, із

часом починають бачити містерію життя, чути музику природи. Козопас Іван Шевчук пише історії з людського життя, п'ять зшитків – «п'ятеро ненароджених синів», – яких Хлопець «прилаштовує до літературного вжитку» під промовистою міфопоетичною назвою «Голос трави».

Таким чином, В. Шевчук використовує прийом «тексту в тексті». Узагальнений образ безіменного персонажа Хлопця дослідники інтерпретують як біблійного «блудного сина», який після мандрів повертається до рідного Дому: «Серце Хлопцеві забилося прискорено – втягло його в той отвір вулиці, наче могутнім насосом... Здавалось невідома сила піднімає його над землею, на око вибилась непрохана сльоза» [71, с. 392].

Письменник В. Шевчук модернізує притчу про блудного сина, яка може бути представлена як архетипна модель поведінки не лише окремого індивіда, а й усього людства. Після довгих мандрів Хлопець знаходить себе, відчуває радість прозріння, пізнає вічні закони. Символ «Дому» в поєднанні з цим мотивом повернення означає життєве благо, екзистенційну фортецю, надійну основу щастя, а дорога, яка веде геть із дому, – прокляття. Ця антитетика теж характерна для міфопоетичних традицій української етнокультури.

Міфологічним «двійником» Галі, як уже зазначалося, є «блакитна богиня»: «Богиня ввійшла їй у той ранок у серце, і вся вона засвітилася, заясніла – сонячний світанок відбився на денці її очей і незвичайно їх посинив» [71, с. 35]. Анатоль, який є «незмінним і нетлінним у часі» [71, с. 405], представлений у вигляді зооморфного міфообразу «сірого птаха»: «...летить до їхньої гори й озутий той птах у лаковані туфлі. Дивиться тужно неймовірними очима й кричить, як ворон, а може, й пугач». Ясновидець, син перелесника, козопас Іван Шевчук через «двійництво» став творцем-поетом, митцем, мисленником, своєю подобою він стирає межі реальності та міфу. У час, коли до нього прийшло «прозріння», він «виключався з реального світу; дух його, здавалось, жив в інших сферах та іншими вимірами» [71, с. 412]. Його дружині

Марії здавалося, що біля нього вона «чує шерхіт легких білих крил» [71, с 413], а його лик почала бачити на іконах у кутку хати, тоді «відчувала присутність на душі якогось свята» [71, с. 413]. До речі, цей стан нагадує розуміння сутності українського світовідношення як «святівідношення».

Міфопоетичним, навіть містичним першопоштовхом творчості для ясновидця Івана Шевчука стала неземна, сакральна сила, «хіромантия Космосу». Весь простір уявлявся йому широкою долонею, «заповненою лініями, квадратами, колами, людськими істотами, рухом та вовтузінням» [71, с. 421].

Відповідно модель світу у філософському романі В. Шевчука – це своєрідна «велетенська долоня», а козопас Іван символічно виступає етнокультурним «хіромантом», що відстежує всі найменші зрушення в людському бутті. Повний збіг прізвища автора і його героя підтверджує думку про «авторське двійництво». Письменник В. Шевчук у своєму герої-філософі вбачав омріяну людину нового світогляду, космічного світовідчуття, яка найвищу цінність бачить у Любові як русі до гармонії світу й людини. Таке антропокосмічне розуміння любові є виявом панестетизму української ментальності, іманентної міфопоетики традиційної етнокультури.

Інший «ясновидець» у творі – Хлопець, подібно до свого предка – Івана Шевчука, після мандрів і повернення в Дім пізнає «Космос», «повний нескінченного простору, густо заповнений круглими темними та ясними тілами. Погідний ритм упізнав він у всьому – там, у небі, і тут, на землі: рух планет, соку й крові, рух живих та мертвих тіл» [71, с. 441]. В. Шевчук наголошує на родовій невмирущості, циклічності життя, натякає на космічну силу забутих предків.

Друга частина філософського роману – «Голос трави» – має містичну кількість новел – тринадцять. В. Шевчук активно звертається до народних легенд, переказів, міфів, казок, дум, пісень, бувальщин, адже міфопоетика фольклору є символічним світом єдності Людини і Природи. Романні новели

мають фольклорно-міфологічну основу і відтворюють умовно-химерне переплетення реального і міфологічного в етнокультурній свідомості людини. Використання українських демонологічних образів, повір'їв та вірувань прадавніх українців є важливою рисою вітчизняної химерної прози.

Усі розповіді – про ірреальні взаємини людини з містичними героями: відьмами, домовиками, чортами, перелесниками, а витoki цьому наративу лежать в архаїчному язичницькому світосприйнятті праукраїнців. Моторошність містичного циклу новел В. Шевчука спричинена філософським трактуванням надприродного як міфопоетичного.

Для міфопоетики письменника характерний етнокультурний мотив гри з нечистою силою, у зображенні якої відчутний вплив язичницького світовідчуття, Гоголівського «Вія» та неоготики. Автор надає українській міфології постмодерністське трактуванням етнокультури, зберігаючи неповторний національний колорит і традиції.

У циклі «Голос трави» представлено широкий спектр міфологічних образів: домовик, чорт, лісовик, відьма, потерчата, перелесник, чаклунка, причому кожен із них майстерно інтерпретований та органічно вплетений у канву твору. Але, мабуть, найбільшим, найважливішим досягненням письменника є те, що він не замикається в рамках відтворення, реконструкції фольклорної символіки, а намагається проникнути в глибинний зміст давніх уявлень народу, осмислити усталені фольклорні образи, наповнюючи їх сучасним змістом. Б. Рибаків зауважує, що «пізнання народної культури, усіх видів слов'янської творчості просто неможливе без вияву його архаїчної язичницької підоснови. Вивчення язичництва – це не лише заглиблення в первісність, але і шлях до розуміння культури народу» [53, с.606].

Оригінальні назви розділів наближаються до образів-алегорій – «Дім на горі», «Синя дорога». Усі герої живуть у двох вимірах – у дійсному світі й уявному, вигаданому. Ці світи сходяться, співіснують, але від того не

змінюється нічого в долі героїв. Образ сірого птаха в лакованих черевиках, що з'являється у Галининих снах. Вслід за птахом приходять під вікна дівчини Анатоль у сірому костюмі, у якого очі горіли, як у пугача. Але після цих снів-фантазувань у Галини з'явився син. А дід Іван (на нього щось «находить») володіє ясновидством. Він встановлює контакти з рослинним світом, уміє слухати мову дерев, квітів.

Образи жінок, що мешкають у домі на горі, змальовані досить реалістично, але пронизані таємничістю. Символіка синього кольору і мотив дороги запозичені з фольклору. Пришельці, які «з'являються бозна-звідки» перед жінками Дому, подані в романі як демонологічні істоти. Вони сірим птахом спускаються з неба, перетворюються на чоловіків і намагаються спокусити жінок Дому. Якщо зваблення вдається – народжуються дивні хлопчики, «доля яких майже завжди була сумна». Це демонологічні хлопчики.

Загалом, демонологічність притаманна українським народним баладам. Саме містичність, демонологізм, домінування добра над злом, перемога зла через любов, що пропагується Святим Письмом, – усі ці риси і складають основу жанрово-стилістичних особливостей прозових творів В. Шевчука.

Цю тему (мотив «парування» демона з людиною) В. Шевчук продовжує в другій частині, в новелах «Перелесник», «Панна сотниківна», «Відьма». Містичним є лейтмотив синьої дороги. У новелі «Синя дорога» постає перед нами домовик-невдаха з комплексом «білої ворони», якого тягне мандрувати. Цікавим, на нашу думку, є проблемне трактування у В. Шевчука образу юного чорта у новелі «Панна сотниківна»: «Опинившись на землі, юний чорт став веселим і розбишакуватим. Любив посидіти у легкому смерку, слухаючи мелодійний дзюркіт води, й забував часом про замислені пустощі. Мріяв про щось далеке й несподіване, але був він ще надто юний, тож і мріяти не вмів до ладу» [66, с. 484]. В. Шевчук в образі чорта показав древній символ усього «гріховного», намагаючись вирішити проблему єдності духовного і тілесного.

В оповіданні «Дорога» В. Шевчук вивів досить своєрідний образ народної демонології – домовика. Уже на початку розповіді ми дізнаємося, що в маєтку Гудищі наприкінці літа 1618 р. сталася неймовірна подія, повісився господар пан Юрій. Коли сталося нещастя, «домовикові груди стис одчах», адже він «поставлений для того, щоб у домі не траплялося лиха!» [71, с. 160]. Господар наклав на себе руки саме тоді, коли домовик покинув маєток.

У новелі «Відьма» постає перед нами вродлива дівчина Меланка, якій набридло знущання пана, і вона стала відьмою: «Вона побачила, що її тіло – суха гіллячка, що її руки – хмиз, а ноги – поламани пагони. Очі її – зорі в небі, а волосся її – ніч, у якій спить криниця, уста її і журавель біля криниці – жах її, вуха її – крик пугача, а шия її – шумкий осінній ліс» [71, с. 192].

Меланка – вчена відьма – може «напустити мор, позбавити корів молока, наслати град, що виб’є панові посіви, й наслати на пана жаб, попортити коні, корови, кури й пси» [71, с. 188]. Меланка довгий час утримується чинити зло, її відьомські чари зводяться до нічних прогулянок з коровою. І лише після того, як пан Твардовський, силою заволодівши нею, доводить до відчаю і залишає напризволяще, Меланка впускає в душу справжнє зло: «Хай виздыхають у тебе корови, – шепотіла вона, – хай найдуть на тебе і на твій дім жаби і зжеруть тебе разом з усім майном твоїм, хай паде тобі на голову страшний мор і хай зрівняється з землею рід твій» [71, с. 192]. Мор справді прийшов у село, всю вину за це звалили на Меланку, і вона мовчки прийняла її, підписавши собі смертний вирок, отже, «повірила в те, у що досі не вірила сама і в що ніяк не хотів вірити князь: ставала серед цієї ночі відьмою, належала цій темені і належатиме їй завжди» [71, с. 194].

Фольклорно-типовими є обставини й образи новел «Швець», у якій людина перемагає чорта, і «Чорна кума», де Смерть допомагає бідному селянину, а потім забирає його до себе. У новелі «Швець» в образі лісника

письменник виводить чорта: «сіре, одутле обличчя, сірі, одутлі очі, сіра, роздута одежа, а замість чобіт ратиці» [71, с.228].

Отже, В. Шевчук у романі «Дім на горі» втілює специфічне українське барокове світосприйняття, на що вказує надмірна химерність та містичність художнього стилю, світоглядні антиномії добра і зла, діалектика змінного і постійного, мотив плинності буття, образ мандрівника тощо. Крім барокових ознак для творчості В. Шевчука характерні впливи романтизму, сюрреалізму, неоготики, символізму, імпресіонізму, «кларнетизму».

У своїх творах В. Шевчук охоче вдається до популярної в усній народній творчості теми відьомських шабашів. Даючи волю уяві, письменник конструє найфантастичніші сцени, які, утім, можуть бути сприйняті як багаторазово трансформовані ремінісценції певних реалій, що акумулювалися в авторській свідомості як особистий досвід. Іншими словами, такі сцени не мають прямого зв'язку з фольклорними джерелами.

Загалом у текстах В. Шевчука фантастичні персонажі все ж найчастіше постають на рівні прямих паралелей із образами містики, що ґрунтується на народному світосприйнятті, пересудах і марновірстві. У ряді художніх текстів В. Шевчука з вичерпною повнотою представлений арсенал народної демонології. Стилїстика та образний світ фольклорно-фантастичної оповіді не лише зовнішньо обрамляють твори письменника, але й суттєво позначаються на специфіці його творчого методу.

Джерела міфопоетики філософського роману «Дім на горі» знаходяться у глибинних пластах етнонаціональної культури – у фольклорі, народних віруваннях, у язичницькій і християнській міфологіях. Міфопоезис «химерної прози» В. Шевчука насичений специфічно українськими етноментальними рисами: світовідношення як «святівідношення», «вітаїзм», інтровертність, кордоцентризм, софійність, антеїзм; архетипи Дому, Гори (Світового Дерева), Дороги, Храму, Природи, Землі. Художньо-естетично вони виявляються через

бароковість, містичність, фантазмагоричність, метафоричність, гротескність, притчевість філософсько-літературного тексту сучасного українського письменника.

4.4. Оніричний дискурс романної творчості В. Шевчука

Мотив сну як спосіб проникнення в «інший світ» широко поширений вже в фольклорних жанрах – казках, легендах, думах. Відповідно він часто зустрічається у творах греко-римської античності і виявляється в європейській літературі на всіх етапах її історичного розвитку. Ю. Лотман називав сні «семіотичним дзеркалом» [цит. за: 6, с. 59], що відображає таємний сенс і концептосферу художнього тексту. Сфера оніричного включає в себе не тільки власне сновидіння, але і типологічно близькі йому стани марення, бачення, мрій, забуття. До оніричних також слід віднести стани, що не можуть бути чітко класифіковані як суто реальні і викликані перебуванням героїв художнього твору в таких умовах, коли «розумове і психічне напруження, яке не залишає персонажів ні наяву, ні уві сні, має руйнівний вплив на межі між реальністю і сном: реальність набуває рис сновидіння» [8, с. 3].

Сучасні письменники активно звертаються до мистецького досвіду попередників, послуговуючись композиційним прийомом сну, інкорпорацією сновидінь персонажів для увиразнення психологічних станів, уведенням у текст снів як прийомів антиципації, що надає їм статусу візій. Окрім того, сновидіння персонажів є засобом авторського моделювання буття, витворення картини світу, що може набувати ознак віртуальності.

На злеті оновленого мистецтва «шістдесятників» картини сну в їхніх творах набувають такого художнього значення, що починають опосередковано – через сюжетно-композиційну сферу, форму викладу, вибір героя – впливати на стильові особливості твору. У цьому плані найкращий матеріал для розгляду

нашої проблеми дає творчість В. Шевчука. Як прозаїк-шістдесятник він є носієм особливого світобачення й світорозуміння. На їх основі він творить власний стиль, своєрідність якого полягає в майстерному синтезі елементів бароко й готики, «магічного» реалізму, що йде від зацікавлення письменника світом людських протиріч, підсвідомих імпульсів та їх зв'язків із космічним буттям.

У творах В. Шевчука особливе місце займають сновидіння. З одного боку, картини сну виступають як художній засіб, що потужно впливає на сюжет, композицію, систему образів, проблематику творів тощо, а з іншого, – як елемент морального, естетичного, філософського осмислення дійсності. Картини сну в творах письменника не мають звичайних умовних меж. Це створює ефект «реальної ірреальності». Так народжується у В. Шевчука незбагнений, дивний світ ірреального – світ вищої, інтуїтивної реальності, прихованої від розумового розчленовування. Мотив сну у В. Шевчука тісно пов'язаний із традиціями культури бароко, яка значною мірою вплинула на творчість письменника.

У фольклорній традиції, яка перейшла в художню літературу, сон сприймається як короткочасне уподібнення смерті, подорож в інший світ, яка здатна як нанести шкоду, так і користь сновидцю. Це викликано природою міфологічного світосприйняття, для якого «природа вічна, і межа між життям і смертю майже не відчутна» [3, с. 88]. Найчастіше уві сні герой набуває знання, важливого для нього в конкретній життєвій ситуації.

Дослідження концептуальних і естетичних традицій бароко, готики й «магічного» реалізму, елементом яких є введення в твори оніричного мотиву, в творах В. Шевчука дало можливість побачити, який складний процес взаємодії вони пройшли. Збагачена в потоці художнього переосмислення енергією духовних проблем сучасності, єдність трьох стилів стала основою неповторного стилю творів В. Шевчука. Органічність стилю виражається в зображенні

«реальної ірреальності» світу, де немає меж між реальним і уявним. «Реальна ірреальність» – це порядок реальних деталей у хаосі ірреального буття.

Розгляд стильової спрямованості творів В. Шевчука виявив, що картини сну є не поодиноким художнім прийомом, а цілісною художньою конструкцією. Грані реального та ірреального в романі «Дім на горі» стираються за рахунок введення у твір елементів снів, марень тощо. Спочатку роман починається досить реалістично, але поступово переплітається з фантастичним світом. Характерна ознака цього твору – це тонка грань або її відсутність між двома світами: реальним та ірреальним, логічним та нелогічним тощо. Отож, поступово стає зрозумілим, що повість-преамбула базується на циклічному повторенні, в якому вирішальну роль відіграють надприродні сили. До того ж у творі наявні декілька сюжетних ліній: оповідання про Галю та жителів дому; про Миколу й Олександру Ващуків, батьків Неоліни; і про Івана Шевчука та його дружину Марію.

У першій частині роману «Дім на горі» немає тієї «реальної ірреальності», що панує в історико-фантастичних повістях. Але саме в цьому романі (головним чином, у картинах сну) відчувається перший подих «нового» світу. Невеликі за обсягом картини сну розкидані по всьому творі й не містять у собі, на перший погляд, жодних таємниць. Тільки виділивши картини сну окремо, можна побачити, що створюється в романі цілісна сюжетна канва снів, у якій єднаються життєві шляхи головних героїв. У романі існує естетично-стильова єдність сновидінь, що виникає на основі ідеалів краси, любові й гармонії, які знайшли своє художнє втілення в кожній картині сну. Ця єдність стала провісником ірреального художнього світу, який проступає в картинах сну історико-фантастичних повістей В. Шевчука.

Об'єднуючи дослідження стильової основи творів В. Шевчука з аналізом картин сну, доходимо висновку, що естетична функція сновидінь у творах письменника полягає у створенні художньої моделі світу, адекватної ідейному

задумові автора. Світ «ірреальності» – це, з одного боку, результат функціонального впливу картин сну на стиль творів (рівень форми), а з іншого – художнє втілення світоглядної системи В. Шевчука (рівень змісту). На єдиному формально-змістовому рівні виділяються такі основні ознаки «ірреальності»:

- взаємодія зовнішнього (дійсні події) і внутрішнього (уявні події, що відбуваються в межах підсвідомого);
- посилення суб'єктивного сприйняття реального та ірреального через форму викладу (оповідь, внутрішнє мовлення, записки героя);
- пов'язане з вибором героя існування проблемного кола, у якому раціональне й ірраціональне, логічне та інтуїтивне, свідоме й підсвідоме творять незвичайну естетичну єдність.

Автор занурив читача у світ, де все більше звертається уваги на ірраціональне, не підвладне людському розуму. Автор підводить до висновку, що життя – це арена постійної боротьби сил добра і зла, боротьби, яка триває насамперед у людських душах. Цим і можна пояснити інтерес письменника до міфологічного.

У романі-баладі Валерія Шевчук «Дім на горі», як уже зазначалося, розповідь про реальне життя героїв роману тісно переплітається з подіями, які відбуваються в їхніх снах і спогадах, думках і мріях. Сама назва «роман-балада» відносить нас до традиції європейського бароко. Знову варто звернутися до характерних барокових рис, які наповнюють творчість В. Шевчука: контрастність – у поєднанні високого і низького; динамізм, експресивність, драматична напруженість; виражена метафоричність національної художньої символіки. Основним є суто бароковий мотив – протистояння добра і зла, у якому здебільшого добро в душі людини перемагає. У творі автор глибоко аналізує проблеми стосунків між людьми: старими й молодими, чоловіками й

жінками, батьками й дітьми, братами й сестрами; розкриває їх внутрішній світ, такий неспокійний, бурхливий, такий тендітний і ранимий.

Висновки до Розділу 4

Вивчення картин сну в творах В. Шевчука виявило зв'язок сновидінь зі стильовими особливостями творів. Картини сну впливають на стиль опосередковано: через сюжетно-композиційну сферу (сновидіння формують внутрішній сюжет із зав'язкою, розвитком подій, кульмінацією, сполучаючи у такий спосіб плин підсвідомості героїв із реальними подіями), через форму викладу (оповідь від імені героя дозволяє передати нюанси відчуття, аналізу та осмислення героєм власного внутрішнього світу у зв'язках із зовнішнім світом), через вибір героя та його характер (герої В. Шевчука – люди з чуттєвою психікою; їхні образи вибудовуються переважно внутрішньо – через думки, відчуття, сновидіння). У такій розгалуженій системі картини сну виконують роль основного компонента художньої ірреальності – особливої форми світобачення, якій притаманні ірраціональне начало, глибокий психологізм, потяг до несвідомого, еkleктичність, підкреслена концептуальність думки, яка в свою чергу надає нових естетичних орієнтирів сучасному художньому мисленню.

Зображення світу як сну створюється через введення у художній простір текстів сновидних візій, марень, снів, через послаблення причинно-наслідкових зв'язків. Сприйняття буття як сну та ілюзії, а, отже, існування в ірреальному просторі, забезпечує героям можливість пізнати таємне, відкрити невідомий до того сенс власного життя. Сни у творах виконують подвійну функцію: вони водночас є рефлексією над дійсністю та реалізацією підсвідомості. Численні сні-візії, введені у текст, є не лише способом створення нової реальності, а й можливістю глибинного занурення у психологію героїв: сновидна образність одного зі снів головного героя є складним переплетінням міфологічної пам'яті

та релігійних уявлень, що виринають із підсвідомості. Модель «світ-сон» у творі формується через двопланове зображення письменником художнього простору: паралельно реальній дійсності існує сфера фантастичних і сновидних подій, у якій діють тіні героїв, образи-символи срібного молока, Змія-дороги, тут також відбуваються численні метаморфози. Сфери реального та сновидного не лише співіснують, а й активно взаємодіють. Звідси – втрата героями відчуття межі між сном та дійсністю.

Досліджуючи стильові домінанти у романах В. Шевчука, ми підходимо до аналізу із таких позицій, як:

- особливості хронотопу романів В. Шевчука;
- поетика романів письменника;
- міфопростір у романах;
- оніринізм.

ВИСНОВКИ

Творчість В. Шевчука у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. засвідчує відродження ренесансних традицій письма, актуалізуючи вічні теми моралі, людських вчинків, важливих світоставних принципів. В. Шевчук – представник аналітико-інтелектуальної стильової течії в українській літературі. В історії української культури він займає провідне місце як літературний критик, перекладач зі староукраїнської та латинської мов, культуролог, автор досліджень з історії України, енциклопедист, книжник, людина Ренесансного типу. У роки вимушеної духовної ізоляції В. Шевчук цілеспрямовано, активно і плідно працює в галузі дослідження української медієвістики, зокрема прози та поезії епохи Бароко, яка стала для нього найцікавішим захопленням та відкриттям. Результатом художніх пошуків стали оприлюднені скарби давньоукраїнської барокової поезії, а також романи «На полі смиренному» та «Три листки за вікном».

В. Шевчук представляє той напрям у прозі «шістдесятників», який тяжіє до книжності, культурництва. Його ліричний герой, виразно заявлений ще в перших новелах, а потім прописуваний у різних іпостасях і часових площинах, – насамперед книжник. Він наділяється будь-яким фахом, але тип мислення, схильність до заглибленого рефлектування вказують у ньому передусім інтелігента, характер споріднений з авторським. У творчості В. Шевчука умовно можна виділити три основні напрямки: історична проза, твори, що відображають сучасне життя, літературознавчі праці.

Одним із найвідоміших творів В. Шевчука вважають роман «Дім на горі». У творі «Дім на горі» архетипна основа настільки активна, що постає як своєрідний кодекс уявлень про людину, природу і світ. Значну функціональну силу несе в романі архетип дороги як міфологічна й реальна категорії. Часто

через символічний образ дороги вживлюється в складну рефлексивно-екзистенційну проблематику письменника такий знаковий елемент, як морально-етичний.

У романі-баладі «Дім на горі» В. Шевчук формулює мотив існування світу в його різних вимірах через образ-символ «синьої дороги». Рефлексуючи, читач сприймає дорогу як провідника зі світу реального у світ нереальний. Письменник у всіх творах звертає увагу на потойбічне, ірреальне, демонічне. Характер художнього мислення та стратегія літературного дискурсу В. Шевчука великою мірою визначаються ментальними стереотипами, образним арсеналом та стилістикою української народної культури. Міфопоетичні джерела творчості письменника перебувають в українській культурі й міфопоетиці – у фольклорі, народних віруваннях, язичницькій і християнській міфології.

Результати проведеного дослідження дають змогу довести, що через феномен сну письменник освоює глибину внутрішньої суті героя та його непростих взаємин зі світом. Аналітичний і системний підходи дали змогу виділити основні функції картин сну в літературних творах В. Шевчука, визначити сфери їхнього впливу на художню тканину твору. Різні аспекти цього впливу склали основу для функціональної класифікації картин сну. Картини сну у творах В. Шевчука виступають як художній засіб, що потужно впливає на сюжет, композицію, систему образів, проблематику творів тощо, а також як елемент морального, естетичного, філософського осмислення дійсності. Картини сну в творах письменника не мають звичайних умовних меж. Так народжується у В. Шевчука незбагнений, дивний світ ірреального – світ вищої, інтуїтивної реальності, прихованої від розумового розчленовування. Мотив сну у В. Шевчука тісно пов'язаний із традиціями культури бароко, яка значною мірою вплинула на творчість письменника.

Дослідження, проведене за вказаними аспектами, дало можливість зробити такі висновки:

- аналіз хронотопу у творчості В. Шевчука засвідчив його нелінійність, багатовимірність, що дало можливість письменникові зобразити тривимірний часопросторовий образ світу, в якому живуть і розвиваються герої його творів;
- серед принципів прозописма В. Шевчука показовими є такі: не руйнувати фольклорно-міфологічні образи й сюжети, не трансформувати їх бездумно в неорганічну атмосферу сучасного стилю та модної проблематики, а залишати за ними їхню таємничу силу, символічну загадковість, смислову багатозначність;
- міфопоезис «хімерної прози» В. Шевчука насичений специфічно українськими етноментальними рисами: світовідношення як «святovidношення», «вітаїзм», інтровертність, кордоцентризм, софійність, антеїзм; архетипи Дому, Гори (Світового Древа), Дороги, Храму, Природи, Землі. Художньо-естетично вони виявляються через бароковість, містичність, фантазмагоричність, метафоричність, гротескність, притчевість філософсько-літературного тексту сучасного українського письменника;
- зображення світу як сну створюється через введення у художній простір текстів сновидних візій, марень, снів, через послаблення причинно-наслідкових зв'язків; сприйняття буття як сну та ілюзії, а, отже, існування в ірреальному просторі, забезпечує героям можливість пізнати таємне, відкрити невідомий до того сенс власного життя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Жанр как абстракция и жанр как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости. Риторика и истоки европейской литературной традиции. Москва: Худож. лит., 1996. С. 207–214.
2. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія: Пер. з англ. Київ: Смолоскип, 2008. 358 с.
3. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва: Худож. лит., 1975. 500 с.
4. Бахтин М. Проблемы речевых жанров. *Литературная учеба*. 1978. № 1. С. 207-216.
5. Берегуляк А. Магічний реалізм та літературний міф – зцілення чи панацея у постколоніальному контексті? («Дім духів» Ісабель Альєнде та «Дім на горі» Валерія Шевчука). *Сучасність*. 1993. № 3. С. 67–75.
6. Беляєва Н. Історична проза Валерія Шевчука в інтертекстуальному аспекті. *Слово і Час*. 2001. № 4. С. 58–64.
7. Білоус П.В. Вступ до літературознавства. Київ: Академія, 2011. 336 с.
8. Білоус П. В. Світло зниклих світів. Житомир: Вид-во ЖДУ імені І. Франка, 2003. 160 с.
9. Бледних Т. Історія в прозі Валерія Шевчука. *Слово і Час*. 1993. № 4. С. 52–57.
10. Бледних Т. Історичний дискурс Валерія Шевчука – повістяра і романіста: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філологічних наук: 10.01.01. Київ, 2003. 20 с.
11. Борев Ю.Б. Эстетика. Теория литературы. Энциклопедический словарь терминов. Москва: Астрель, 2003. 576 с.

12. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
13. Вечканова Е. Ю. Теория жанров, проблемы романтизма и реализма в работах Н. Фрая 60–80-х годов XX века. *Вопросы духовной культуры. Филологические науки*. 1996. № 39 С. 102–107.
14. Галич О., Назарець В., Ваильєв Є. Теорія літератури. Київ: Либідь, 2001. 488 с.
15. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа. Москва: Высшая школа, 1991. 160 с.
16. Днепров В. Д. Роман – новый род поэзии. Идеи времени и формы времени. Москва: Советский писатель (Ленинградское отделение), 1980. С. 100 – 133.
17. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учебное пособие. Москва: Флинта, Наука, 2000. 248 с.
18. Європеець з українським характером, або чи інтелектуальна поезія Т. Шевченка? Розмова з Валерієм Шевчуком. *Голос України*. 1988. 15 травня. С.13.
19. Євхан Н. Фольклорно-міфологічні моделі у прозі Валерія Шевчука (типологічний аспект). *Слово і Час*. 2003. № 5. С. 70–76.
20. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2: Введение в архитекст. 1998. 472 с.
21. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избр. тр. Москва: Наука, 1977. 407 с.
22. Жулинський М. ...І сповіщає нам голос трави. Шевчук В. Дім на горі: Роман-балада. Київ, 1983. С. 468–486.
23. Зборовська Н. Психологічний і літературознавство: посібник. Київ: Академвидав, 2003. 392 с.

24. Іванисенко В.П. Народження стилю (Творча індивідуальність у поезії). Київ: Наук. думка, 1964. 299 с.
25. Іванюк Б. П. Жанрологічний словник: Лірика. Чернівці: Рута, 2001. 92 с.
26. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення. Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 263–277.
27. Києво-Печерський патерик. Репринтне видання. Київ: Час, 1991. 280 277 с.
28. Киселева Л. Ф. О стилевой доминанте. Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. Москва: Наука, 1982. С. 301–319.
29. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів: ПАІС, 2005. 368 с.
30. Корогодський Р. Біля вічної ріки, або В пошуках внутрішньої людини. *Дзвін*. 1996. № 3. С. 135–154.
31. Кравченко А. Валерій Шевчук. Історія української літератури ХХ ст.: У 2 кн. Кн. 2. / за ред. В. Г. Дончика. Київ: Либідь, 1998. С.330–333.
32. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Москва: Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1920. Ч.1: Теория. 1920. 172 с.
33. Леденева В. В. Идиостиль: (К уточнению понятий). *Филологические науки*. 2001. № 5. С. 36–41.
34. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
35. Лесин В. М. Литературоведческие термины: Справочник. Київ: Радянська школа, 1985. 251 с.
36. Лихтарович В. А. Стилиевые тенденции в творчестве писателя (на материале прозы И.С.Тургенева): Автореферат дисс.: на соискание ученой степени канд. фил. наук. Москва, 2009. 18 с.

37. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. Т. 1 автор-укладач Ю. І. Ковалів. Київ: Академія, 2007. 608 с.
38. Літературознавчий словник-довідник. Київ: Академія, 2006. 752 с.
39. Майдаченко П. «Дім на горі» Валерія Шевчука. Комічне в сучасній українській прозі. Київ: Дніпро, 1991. С. 141–185.
40. Майдаченко П. Проза Валерія Шевчука: поетика умовності. *Радянське літературознавство*. 1988. № 2. С. 13–22.
41. Макаров А. Людина Бароко. *Сучасність*. 1993. № 7. С. 140–149.
42. Мовчан Р. Той, який несе світло: Роздуми з нагоди 60-ліття Валерія Шевчука. *Літературна Україна*. 1999. 2 вересня. С. 3.
43. Моклиця М. Основи літературознавства: посібник. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. 192 с.
44. Наєнко М. К. Історія українського літературознавства. Київ: Академія, 2001. 360 с.
45. Наливайко Д. С. Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХІХ ст. *Індивідуальні стилі українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст.*: зб. наук. пр. Київ: Наукова думка, 1987. С. 3–42.
46. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу (Ескіз української міфології). Київ: АТ, «Обереги», 1992. 88 с.
47. Павлишин М. «Дім на горі» Валерія Шевчука. Канон та іконостас. Київ: Час, 1997. С. 98–112.
48. Пивоварська А. Дім на горі: Розмова з Валерієм Шевчуком. *Сучасність*. 1992. № 3. С. 54–59.
49. Плачинда С. П. Словник давньоукраїнської міфології. Київ: Український письменник, 1993. 63 с.
50. Подгаецкая И. Ю. Границы индивидуального стиля. Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения: сб. статей. Москва: Наука, 1982. С. 32–59.

51. Приліпко І. Ремінісценції та алюзії у творах Валерія Шевчука. *Слово і Час*. 2009. № 7. С. 33 – 37.
52. Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. Москва: Советский писатель, 1986. 479 с.
53. Рибаків Б.А. Язычество Древней Руси. Москва : Наука, 1987. 783 с.
54. Рябчук М. Поле пристрастей людських (Штрихи до портрета Шевчука). *Українська мова і література в школі*. 1984. № 6. С. 27–33.
55. Сакулин П. Н. Филология и культурология. Москва: Высшая школа, 1990. 239 с.
56. Солецький О. Багатомовність українського бароко. *Вісник Прикарпатського університету: Філологія*, 2003, Випуск VIII. Івано-Франківськ: Плай. С. 172–176.
57. Солецький О. Барокова емблема як компонент внутрішньої організації текстів Валерія Шевчука. *Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем*. № 12. Житомир, 2004. С. 118–125.
58. Солецький О. Текст як інтелектуальний лабіринт (до проблеми рецепції збірки Валерія Шевчука «У череві апокаліптичного звіра»). *Наукові записки. Серія: Літературознавство*. Тернопіль: ТДПУ, 2003. Випуск XIII. С. 195–202.
59. Солецький О. Українське літературне бароко в дослідженнях Валерія Шевчука. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 2001. №6. С. 50–53.
60. Таран Л. «Роззирнімося навколо і полюбімо цей світ»: Розмова з Валерієм Шевчуком. *Кур'єр Кривбасу*. 2003. № 165. С. 3–19.
61. Тарнашинська Л. «Паралельна дійсність» у координатах притчі: Вільям Голдінг та Валерій Шевчук. *Всесвіт*. 1999. № 2 С. 105–110.

62. Типология стилевого развития нового времени: Классический стиль. Соотношение гармонии и дисгармонии в стиле / отв. ред. Л.Е. Эльсберг. Москва: Наука, 1975. 503 с.
63. Ткаченко А. О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). Київ: Правда Ярославичів, 1997. 448 с.
64. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу: монография. Москва: Дом Интеллектуальной книги, 1999. 384 с.
65. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. Москва: Аспект Пресс, 2003. 335 с.
66. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: у 3-х кн. Книга третя. Київ: Рось, 1994. 687 с.
67. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. Москва: Агар, 2000. 280 с.
68. Харчук Р. Творчість Валерія Шевчука 90-х років ХХ ст.: між модернізмом і неопозитивізмом. Сучасна українська проза: Постмодерний період: навч. посіб. Київ: ВЦ «Академія», 2008. С. 52 – 68.
69. Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). Москва: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1982. 192 с.
70. Чичерин А. В. Идеи и стиль. О природе поэтического слова. Москва: Советский писатель, 1965. 299 с.
71. Шевчук В.О. Дім на горі: Роман-балада. Київ: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2013. 560 с.
72. Шевчук В. Інтерв'ю. *День*. 2009. 20 серпня. С. 7.
73. Шевчук В. На полі смиренному. Київ: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2013. 768 с.
74. Шевчук В. Серйозний письменник не може бути популярним. URL: www.gazeta.lviv.ua/articles/2005/04/07/4188

75. Шевчук В. О. Три листки за вікном. Київ: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2012. 702 с.
76. Эйдинова В.В. Стиль художника: Концепция стиля в литературной критике 20-х годов. Москва: Художественная литература, 1991. 285 с.
77. Эльсберг Я. Е. Теория литературных стилей. Классический стиль. Соотношение гармонии и дисгармонии в стиле. Москва: Наука, 1976. 504 с.
78. Эсалнек А.Я. Основы литературоведения. Анализ художественного произведения: учеб. пособие. Москва: Флинта: Наука, 2001. 112 с.

ДОДАТОК

Додаток А. Методичні рекомендації до уроку з української літератури в 11 класі за творчістю В. Шевчука

Тема уроку: Химерна проза в українській літературі. Життєтворчість В. Шевчука

Мета уроку:

Методична:

застосування інтерактивних технології навчання під час уроку української літератури «Химерна проза в українській літературі. Життєтворчість В. Шевчука»

Дидактична:

ознайомити учнів з поняттям «химерна література» в українському літературознавстві; ознайомити із творчим доробком В. Шевчука; дослідити романну творчість письменника, з'ясувати проблематику творів; визначити з учнями стильові домінанти у романах В. Шевчука;

Виховна:

виховувати любов до рідного слова, усвідомлення значення духовності для повноцінного розвитку й утвердження особистості, прищеплювати почуття поваги, пошани, любові до творчості письменника.

Тип уроку: комбінований

Технічні засоби навчання: проектор, мультимедійне обладнання

Методичне забезпечення: портрет В. Шевчука його твори, словник літературознавчих термінів.

ХІД ЗАНЯТТЯ:

- I Організація навчальної діяльності
Привітання учнів .
Підготовка класу до заняття. Перевірка наявності учнів
- II Мотивація навчальної діяльності
 - 2.1. Слово вчителя
 - 2.2. Коментування епіграфа
- III Ознайомлення із темою та метою уроку
- IV Актуалізація опорних знань
 - 4.1. Випереджувальне завдання: створити портфоліо письменника В. Шевчука.
 - 4.2. Створення опорної схеми «Життєтворчість В. Шевчука»
- V Викладення та вивчення нового матеріалу
 - 5.1. Слово вчителя.
- VI Закріплення знань
 - 6.1. Бліц-опитування
- VII Підсумок заняття
 - 7.1. Інтерактивна вправа « Мікрофон»
 - 7.2. Самооцінка власної діяльності.
- VIII Домашнє завдання

ХІД УРОКУ

- I Організація навчальної діяльності**
Привітання учнів . Підготовка класу до заняття. Перевірка наявності учнів
- II Мотивація навчальної діяльності**

2.1 Слово вчителя

Сьогодні ми говоримо про В. Шевчука і його «химерну» прозу. Перед нами – видання творів В. Шевчука, що промовляють до нас «Голосом трави».

Творчість В. Шевчука приходить до читача то «Барвами осіннього саду», то «Маленьким вечірнім інтермеццо», то «Птахами з невидимого острова». Філософію української душі розкриває «Трьома листками за вікном».

Під час отримання премії фундації Антоновичів В. Шевчук сказав про себе: *«Моя доля як митця не складалася безхмарно, але я ніколи на неї не нарікав. Ніколи не шукав слави для себе, а шукав слави для народу свого і своєї літератури. Зрештою, я й полюбив народ свій через те, що він був упосліджений, гнаний, битий і обкрадений». А закінчував промову так: «Кожен з нас – гість у цьому житті, але кожен у ньому, як уміє і як може, будує свій храм...»*

Зверніть свою увагу на епіграф заняття, як ви його розумієте?

Епіграф: *«Весь світ дивовижно уладжено і все діє співмірно до добра кожному, а основним принципом світу є все – таки любов»*

В. Шевчук.

Учні пояснюють як вони зрозуміли слова письменника.

III Ознайомлення із темою та метою уроку

На сьогоднішньому уроці ми ознайомимось із особливостями химерної прози в українській літературі. Визначимо та проаналізуємо стильові доміанти творів В. Шевчука

IV Актуалізація опорних знань

4.1 Випереджувальне завдання

Учні вдома спробували скласти портфоліо письменника В. Шевчука.

4.2. Створення опорної схеми за темою «Життєтворчість В. Шевчука».

V Викладення та вивчення нового матеріалу

5.1. Виступ учителя

Творча спадщина В. Шевчука – надзвичайно багата і розмаїта. Досліджуючи особливості жанрової спадщини творів В. Шевчука, звертаємо увагу на те, що основний масив доробку письменника складає так звана «химерна» проза, яка і стала визначником його авторського стилю.

Прийоми химерії майже завжди відчутні у прозі конденсованій, філософськи насиченій, концептуальній. Хоча слід зазначити, що у низці випадків ці художні засоби «розчиняються» в інших елементах поетики, виражених більш яскраво і більш істотно для твору, тому виділити конкретні прийоми у гранично «чистому» вигляді практично не можливо.

Традиції барокової культури, що лягли в основу естетичного виховання письменника, мали неабиякий вплив на жанрово-стильові особливості його творів: традиційна мисленнева фабуляризація тексту, розщепленість та мозаїчність традиційних образів, мотивів, архетипів, хронотопних моделей. Ця властивість Шевчукових творів стала основною причиною зарахування їх до традицій української химерної прози 60-70-х років ХХ століття [39, с. 143].

П. Майдаченко вважає творчість В. Шевчука продовженням гротескно-барокової традиції у дусі М. Бахтіна [40, с. 15], опертої на закони поетики умовності, якій дослідник дає не менш химерне означення – «об’єктивована ірреальність» [40, с. 13]. М. Павлишин, акцентуючи на химерності та міфопоетичності творчості В. Шевчука, виділяє національні атрибути часу, що «звільнені, передусім, від тієї набридливої смішності – іншими словами, кепкування, – яке визначає химерну «тональність»» [47, с. 111]. А. Берегуляк, не наважуючись вживати термін «магічний реалізм», «через його (В. Шевчука. – С. К.) непроблемне ставлення до надприродного, брак рівноваги між

раціональним й ірраціональним» [5, с. 72], все-таки віднаходить в його текстах вияви «магічної» естетики.

Аналізуючи думки вищеназваних науковців, можна було б стверджувати, що на сьогодні у найсучаснішому літературознавчому дискурсі щодо витоків В. Шевчукової творчості з літературного контексту «химерної прози» 60–70-х років поставлено остаточну крапку, передусім з урахуванням багатьох автокоментарів письменника: адже, по-перше, на українську химерну прозу латиноамериканський роман аж ніяк не міг впливати з огляду на запізнілу рецепцію останнього; по-друге, сам автор в одному з газетних інтерв'ю зізнається, що естетичний метод його творчості до «магічного реалізму» дотикається, але не цілком [72].

Близькими до власне авторського розуміння його типу письма, що його Р. Корогодський визначає як стиль «пошуків духовного простору для людини» [30, с. 135], є висновки М. Жулинського, котрий розглядає Шевчукову прозу як «своєрідний синтез засобів художнього мислення» [22, с. 485], виявлений через синкретизм фольклорної фантастики, та Р. Мовчан, яка вважає, що саме В. Шевчукові «поки що єдиному в українській прозі /тобто станом на 1999 р./, вдалося створити “універсальну картину світу”, до якої так немічно тягнеться сучасна молода проза» [42, с. 3].

Стиль письменника – це засіб і спосіб реалізації творчого задуму письменника і його художніх ідей, манера письма, що відрізняє його від інших. Стиль письменника пов'язаний із його баченням світу і сприйняттям мистецтва (здебільшого літературного) і розумінням закономірностей цього світу. В основі поняття «стиль письменника» лежить схожість, єдність, однорідність творчих особливостей, що притаманні конкретному письменнику: ідеї, теми, характери, сюжети, мова та ін.

Незважаючи на те, що розквіт Шевчука-письменника припав на роки так званого застою, йому вдалося зберегти внутрішню свободу, не піддатися спокусі здобути славу і забезпечене життя завдяки служінню тоталітарній владі. Власну стильову манеру письма В. Шевчук схарактеризував так: «Мій легкий стиль почав зникати, стаючи усе монументальнішим, з розлогим епітетом і складними синтаксичними конструкціями. Мене почали вабити вишукані, ускладнені сюжетні конструкції й великі епосові форми» [60, с. 12]. Митець поєднав у своїх творах поетику бароко, готики та реалізму. Тому його творча манера дійсно самобутня. В. Шевчука вабили умовно-асоціативні форми самовираження. Велику увагу приділяє письменник підтексту.

Особливо цікаво розкривається внутрішній світ героїв письменника, які усі, без винятку, у реальному житті мають прототипів. Прототип (від грец. *Prototypon* – прообраз) – це реально існуюча людина, чиїми рисами автор наділив персонажа літературного твору. Термін «прототип» позначає два різних випадки співвіднесеності між літературним героєм і його прообразом. По-перше, ця подібність значуща, необхідна для розуміння змісту твору; у цьому випадку письменник сам передбачає необхідність впізнавання прообразу. По-друге, автор може привласнити риси прототипу персонажу, але при цьому герой твору не повинен сприйматися як літературний двійник реальної особи.

Прототип – конкретна історична або сучасна автору особистість, яка послужила йому відправним моментом для створення образу. Письменник, працюючи над утіленням прототипу в художній образ, переробляє і «домислює» його. Процес «домислювання» і є процесом узагальнення, типізації прототипу в художньому образі. На переробку прототипу в художній образ не можна дивитися лише як на вираження відношення автора до цього прототипу. Такий підхід у вивченні прототипів підмінив би проблему відношення мистецтва до дійсності аналізом особистих симпатій і антипатій письменника, і процес переробки прототипу в образ не міг би бути при цьому науково осмисленим.

Усі герої творів В. Шевчука мають реальних прототипів – це сам письменник та його оточення. Історичні твори письменника – твори про сучасність, адже в них він вирішує проблеми сучасної людини. Письменника цікавить душа людини, він досліджує внутрішній світ своїх героїв, описує зовнішній світ лише як необхідне тло, на якому ведеться це дослідження. Основним прототипом героїв є сам письменник, із його біографічними перипетіями, а також із переосмисленням світосприйняття і світобудови.

Увесь прозовий доробок В. Шевчука можна умовно поділити на такі напрямки:

- твори на історичну тематику;
- твори на соціальну тематику;
- літературознавчі дослідження.

Літературний герой В. Шевчука – це завжди інтелектуал, який захоплюється літературою, розуміється на культурно-просвітницьких течіях. Цей герой виписувався ще з перших новел і удосконалювався у кожному прозовому творі письменника. Абсолютно не важливо, в яких умовах розкривається характер цього героя, але його інтелігентність – це візитна картка В. Шевчука. Саме через цього літературного героя розкриваються основні проблеми, на які автор звертає увагу у творі.

Серед принципів письма В. Шевчука такі: не руйнувати фольклорно-міфологічні образи й сюжети, не трансформувати їх бездумно в неорганічну атмосферу сучасного стилю та модної проблематики, а залишати за ними їхню таємничу силу, символічну загадковість, смислову багатозначність. Роман-балада «Дім на горі» – це пошук синтезу сьогоденних болючих проблем із неперехідними вічними народними цінностями.

Джерела міфопоетики філософського роману «Дім на горі» знаходяться у глибинних пластах етнонаціональної культури – у фольклорі, народних віруваннях, у язичницькій і християнській міфологіях. Міфопоезис «хімерної

прози» В. Шевчука насичений специфічно українськими етноментальними рисами: світовідношення як «святovidношення», «вітаїзм», інтровертність, кордоцентризм, софійність, антеїзм; архетипи Дому, Гори (Світового Дерева), Дороги, Храму, Природи, Землі. Художньо-естетично вони виявляються через бароковість, містичність, фантасмагоричність, метафоричність, гротескність, притчевість філософсько-літературного тексту сучасного українського письменника.

VI Закріплення знань учнів

6.1. Бліц-опитування

- Яку світоглядну позицію займав письменник і як, на вашу думку, вона впливає на його творчість?
- Визначте тематику творчості В. Шевчука.
- Основні проблеми у творчості митця?
- У чому полягає філософічність творів письменника?

Отже, В. Шевчук спонукає нас знаходити потрібні асоціації, аналогії, примушує працювати нашу уяву та мозок. Письменник звертається до загальнолюдських цінностей, тому найскладніші його герої є носіями кращих чеснот особистості.

7.2. Інтерактивна вправа «Мікрофон»

Чи актуальні нині проблеми, що їх автор порушує у своїх творах? Аргументуйте свою відповідь.

7.3. Самооцінка власної діяльності

VIII Домашнє завдання.

Скласти хронологічну таблицю Основні віхи життєтворчості В. Шевчука.

Підготувати проєкт (тема на вибір): «Фольклорна основа роману Дім на горі», «Метафоричність назви роману».