

**Національний педагогічний університет
імені М. П. Драгоманова**

Б Л Є Д Н И Х Тетяна Юріївна

УДК-821.161.2(092)“19” Шевчук В.

**ІСТОРИЧНИЙ ДИСКУРС ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА –
ПОВІСТЯРА І РОМАНІСТА**

Спеціальність 10.01.01. – українська література

ДИСЕРТАЦІЯ

**на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук**

**Науковий керівник –
доктор філологічних наук, професор Інституту
філології Київського національного
університету імені Тараса Шевченка
Дем'янівська Людмила Семенівна**

К и ї в – 2 0 0 2

З М І С Т

ВСТУП	3
РОЗДІЛ І. АНАЛІЗ ТРАДИЦІЙ ДИСКУРСУ ВІТЧИЗНЯНОЇ ІСТОРИЧНОЇ ПРОЗИ	
1.1. Історична тематика в літературі	10
1.2. Класифікація історичної белетристики	17
1.3. Химерність в історичній прозі	33
РОЗДІЛ ІІ. РЕАЛІЗАЦІЯ САМОРИХУ В ІСТОРИЧНІЙ ПРОЗІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА	
2.1. Історико-художня тенденція	47
2.2. Художньо-історична тенденція	74
2.3. Неоміфологізм прози Валерія Шевчука	96
РОЗДІЛ ІІІ. ОСОБЛИВОСТІ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА	
3.1. Про статус письменника як історіографа	113
3.2. Жанрово-стильова зумовленість дискурсу	122
3.3. Сюжетно-композиційна організація тексту	135
ВИСНОВКИ	147
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	151

В С Т У П

Актуальність теми дослідження дискурсу історичної прози Валерія Шевчука зумовлена такими причинами:

по-перше, складністю та амбівалентністю літературного процесу в Україні взагалі та в історичній прозі зокрема, що за умов національного відродження обумовлена як тенденціями поновлення розірваної тяглості традицій, так і багаточинниковим впливом митецьких здобутків світової літератури, які (врешті це стосується і наших традицій) не позбавлені суперечностей, а відтак потребують обережності і певних застережень щодо прийняття та наслідування;

по-друге, необхідністю нових досліджень у галузі історичної прози. Вони зумовлені сьогоденною загостреною увагою до власного вітчизняного минулого, що знов-таки спричинене тим самим національним відродженням і пошуками підґрунтя, на якому воно може дати підстави для подальшого поступу і самозатвердження нашого народу;

по-третє, розглядом складного і суперечливого літературотворчого процесу в історичній прозі, що неможливий без дослідження мистецького внеску того чи того його учасника;

по-четверте, спрямованістю такого аналізу саме на виявлення тієї пропорції чи диспропорції традиційного та новаційного у творах окресленого кола письменників, що має стати предметом виваженої оцінки щодо їхнього місця у національному відродженні;

по-п'яте, помітністю, виокремленістю і плідністю Вал. Шевчука в царині історичної прози, його впливом на читацький загаль не лише як письменника, але як історика і публіциста;

по-шосте, потребою дослідження історичної прози письменника в аспекті з'ясування взаємозв'язку із теперішнім баченням наших українських проблем.

Виходячи з актуальності зазначеної проблематики вважаємо, що назріла потреба аналізу історичного дискурсу, пропонованого Вал. Шевчуком, з точки зору наявних у ньому ідейно-естетичних і філософських тенденцій минулого та сьогоденного літературного процесу.

Сутність наукової дослідженості проблеми визначена загальним науковим рівнем літературознавства та вподобаннями кожного конкретного дослідника. Можна констатувати, що численні спроби жанрової класифікації історичної прози не дали врешті більш-менш прийняттого розв'язання цієї засадничої проблеми. Такі намагання були здійснені Л.Александровою [4, 5, 6, 7]¹ та іншими дослідниками впродовж 70 – 80-х років ХХ сторіччя, зокрема С.Андрусів [8], І.Дзюбою [37], В.Дончиком [39], М.Ільницьким [55], Вал. Шевчуком [142]. Запропоновані ними класифікації були залучені до проведеного дисертанткою дослідження. В процесі розгляду класифікацій бачимо, що вони не універсальні, а тому найпродуктивнішим можна вважати поділ історичної прози на два великі класи: історико-художню, художньо-історичну.

Постать Вал. Шевчука не обійдена увагою літературознавців (М.Жулинський [45], Л.Залеська-Онишкевич [49], М.Ільницький [54, 55], А.Кравченко [65], П.Майданченко [79], М.Павлишин [98], А.Пивоварська [101], Л.Тарнашинська [113; 114; 115]). Проте увага ця

¹ Тут і надалі у квадратних дужках напівжирним шрифтом введено номери джерел, наведених у списку використаної літератури (перелічені через крапку з комою), а курсивом (у разі необхідності цитування) номери сторінок у цих джерелах через кому).

здебільшого спрямована на екзистенційні та міфологічні мотиви у творах на теми сучасного життя (А.Горнятко-Шумилович [26, 27, 28], А.Кравченко [66], [91], Л.Тарнашинська [113; 114; 115]) або зосереджується на ідейно-тематичному та образному аналізі (С.Андрусів [9], М.Жулинський [45], М.Ільницький [54]). Що ж стосується порушеної дисертантом проблематики, то варто згадати дотичні чи дещо межові дослідження Л.Александрової [5; 6; 7], Б.Бакули [11], Ю.Гречанюка, А.Нямцу [31], Л.Залеської-Онишкевич [49], М.Ільницького [55], А.Кравченка [65; 66]; П.Майданченка [79], Л.Тарнашинської [113; 114; 115], А.Горнятко-Шумилович [26; 27; 28], Н.Фенько [124].

Спробу теоретичного осмислення співвідношення традиційного та новаційного в дискурсі художньої літератури взагалі чи в творчості окремих авторів та його предметний аналіз зустрічаємо як у вітчизняних, так і закордонних дослідників. Розробка проблеми йде в напрямку жанрового виявлення аксесуарів (Г.Ауербах [10], Б.Бакула [11], А.Вуліс [23], Г.Грабович [30], Ю.Гречанюк, А.Нямцу [31], І.Дзюба [37], М.Еліаде [41], М.Жулинський [46], О.Забужко [47, 48], Д.Затонський [50], М.Ільницького [55], С.Квит [58], О.Ковальчук [60], П.Кононенко [61], О.Логвиненко [73], Ю.Лотмана [76], С.Павличко [96; 97], М.Павлишин [98], Я.Поліщук [105]).

Дослідження поставленої проблеми не можна здійснити без розгляду попереднього процесу становлення та розвитку історичного дискурсу нашої літератури. Тут варто згадати роботи Л.Александрової [4; 5; 6; 7], І.Іваньо [52], О.Бевзо [16], Г.Павленко [95]. Йдеться також про аналіз деяких історичних першоджерел, що дали поштовх письменникам, зокрема Вал. Шевчукові, для вибору сюжетів (наприклад, Печерський патерик [1]).

Отже, вітчизняне та зарубіжне літературознавство назагал дає підґрунтя для проведення запропонованого дослідження, хоча і не заторкує безпосередньо проблеми, порушеної дисертантом.

Об'єктом дослідження є тексти, які тою чи тою мірою можна віднести до історичної прози. Особливо пильну увагу приділено таким текстам Вал. Шевчука: романам “На полі смиренному”, “Ліс людей”, “Око прірви”, повістям “Ілля Турчиновський”, “Петро утеклий”, “Місячний біль”, “Сповідь”, “Мор”, “Птахи з невидимого острова”.

Предметом дослідження є структура взаємодії в історичному дискурсі різних традиційних та новітніх композиційно-сюжетних і стилєвих прийомів і методів, їхня соціально-естетична природа і зумовленість.

Метою і завданням дослідження є виявлення специфіки дискурсу, а саме: сполучення і сумісності в історичних творах Вал. Шевчука, протиставлення і синтезування традицій тяглості та новітніх літературних тенденцій як вітчизняних, так і зарубіжних.

Загальну мету дослідження дисертант конкретизує у таких специфічних *дослідницьких* завданнях:

- окреслити визначальні підходи до класифікації вітчизняної історичної прози;
- проаналізувати місце і роль химерності в українській прозі, зокрема у творчості Валерія Шевчука;
- з'ясувати реалізації “саморуху” в історичній прозі письменника;
- показати своєрідність історико-художньої та художньо-історичної тенденції у прозі Вал. Шевчука;
- проаналізувати жанрово-стильову зумовленість дискурсу в історичній прозі нашого автора;

-- дослідити сюжетно-композиційну організацію текстів історичної прози Вал. Шевчука.

Методологічні засади дослідження. Засадовим принципом дослідження є застосування історико-порівняльного, описового, структурно-лінгвістичного методів. Важливою основою дослідження є інтерпретаційний принцип, що дозволяє витлумачити зміст символів, а також історичний принцип, що дає можливість простежити процес розвитку української історичної прози залежно від соціального контексту, визначити роль і місце конкретних учасників цього процесу.

Дисертант при цьому спирався на історико-філософські та культурологічні праці Е.Ауербаха [10], М.Блока [15], М.Бердяєва [17], В.Біблера [19], В.Горського [29], А.Гуревича [33], М.Еліаде [41], О.Забужко [47, 48], Н.Конрада [62], Є.Коссака [63], О.Лосєва [75], В.Топорова [118], С.Франка [125], Д.Чижевського [136], К.Г.Юнга [149; 150; 151; 152; 153; 154], а також роботи літературознавців І.Франка [126; 127], В.Адмоні [3], Л.Александрової [4; 5; 6; 7], Б.Бакули [11], М.Бахтіна [12; 13; 14], А.Вулиса [23], Ю.Гречанюка, А.Нямцу [31], І.Дзюби [35; 36; 37], В.Дончика [39; 40], М.Жулинського [46], Д.Затонського [50; 51], М.Ільницького [55], Ю.Лотмана [76; 77], М.Наєнка [87], Д.Наливайка [88; 89], С.Павличко [96; 97], М.Павлишина [98], Л.Тарношинської [113; 114; 115].

Наукова новизна роботи полягає в тому, що:

-- вперше здійснено структурно-лінгвістичний аналіз дискурсу історичної прози Вал. Шевчука;

-- виявлено, що новаційний характер цієї прози ґрунтований на синтезі традицій історико-художньої та художньо-історичної української літератури;

-- доведено, що в процес такого синтезу включено також модерні здобутки світової літератури, а саме: асоціативність, інтуїцію, ірреальність, символіку, сугестію тощо;

-- власні новації Вал. Шевчука можна визначити як вміле органічне сполучення традицій української літератури зі світовим досвідом літературного процесу (особливо ХХ сторіччя), що ґрунтується на власному, оригінальному естетично-моральнісному досвіді автора;

-- показано своєрідність індивідуального стилю Вал. Шевчука.

Теоретичне та практичне значення дослідження полягає в тому, що в результаті здійсненого аналізу маємо достатньо повну картину дискурсу традиційного письма та новітніх композиційно-стилістичних побудов, які є передумовою новаційної, оригінальної прози, зокрема історичної. Отримані результати засвідчують плідність комплексного структурно-лінгвістичного та історичного підходів для відтворення літературного процесу, зокрема у вітчизняній історичній прозі. Подані у тексті дисертації положення можуть бути використані в лекційних курсах історії української літератури та теорії літератури, під час вивчення інтерпретації словесного мистецького тексту, а також під час викладання української літератури в школах, ліцеях, гімназіях.

Апробація результатів дисертаційного дослідження. Основні положення дисертаційного дослідження було викладено у доповідях на щорічних науково-практичних конференціях Національного педагогічного університету імені М.Драгоманова у 1997-2002 р.р., наукових читаннях “Постмодернізм як проблема в історії художньої літератури” в Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (квітень 2002). Результати дисертаційного дослідження впроваджувались під час читання курсу “Українська література ХХ століття” у ліцеї “Поліграфіст” для учнів

суспільно-гуманітарних класів (довідка №13 від 05.03.2002 р.), в навчальних курсах на факультеті перекладу Київського інституту перекладачів при читанні курсу “Сучасна українська романістика” та спецкурсу “Сучасна українська історична романістика” (довідка №152 від 23.07.2002 р.).

Публікації. За темою дисертаційного дослідження опубліковано 5 статей, що відбивають основний його зміст і структуру.

Структура дисертаційного дослідження. Дисертаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел (156 найменувань). Загальний обсяг тексту – 162 сторінки.

РОЗДІЛ І. АНАЛІЗ ТРАДИЦІЙ ВІТЧИЗНЯНОЇ ІСТОРИЧНОЇ ПРОЗИ

1.1. Історична тематика в літературі

Поняття “історія” вживають у трьох значеннях: послідовність, перебіг будь-яких подій у часі та запис (зведення, літописи, щоденники тощо); реальний процес розвитку країни, суспільства, народів тощо; і, нарешті, – наукове дослідження послідовності подій та їхнього розвитку. Але крім науки, історичний процес та окремі його явища є об’єктами інтересу та усвідомлення в мистецтві, в найширшому розумінні цього слова. І чи не найгостріший інтерес виявляє до історії красне письменство. Упродовж сторіч людство не задовольняється дослідженнями історії лише з позицій науки, а прагне глянути на своє минуле очима митців. Цей інтерес можна пояснити тим, що в історичній художній літературі читачі шукають і знаходять те, чого немає в науковій. І.Франко писав: “Повість історична – се не історія... освічення, характеристика, мотивування і групування фактів у історика й повістяра зовсім відмінні: де історик оперує аргументами і логічними висновками, там повістяр мусить оперувати живими людьми, особами. Праця історична має вартість, коли факти в ній представлені докладно і в причиновому зв’язку, повість історична має вартість, коли сама вона жива й сучасна” [126, 7].

Поняття “дискурс” з’явилося у західній лінгвістиці у ХХ сторіччі. Спочатку ним позначали логічно вибудовану форму усного чи письмового тексту. На сьогодні існує кільканадцять визначень змісту цього поняття, що, зрозуміло, призводить до термінологічних непорозумінь. Тому зразу ж визначимо, про який зміст йтиметься в

подальшому тексті: дискурс – це мовна практика, коло спілкування людей з приводу будь-яких подій, проблем, приводів. Визначальними рисами дискурсивного спілкування є прагнення його учасників дійти істини, розмова на рівних, бажання досягти взаємозгоди, порозумітися. Тому все, що виникає у процесі дискурсу, безпосередньо пов'язано з людиною, а не є чимось трансцендентним, а сам дискурс є універсальним каналом філософського, художнього, наукового, повсякденного пізнання. Дискурси розкривають характерні сучасній добі світоглядні парадигми і розуміння світу. А оскільки дискурс – мовний акт, то в процесі протікання його виробляються принципи спілкування, які складають соціально-психологічний потенціал руху спільноти до узгодження думок і практичних дій. Отже, дискурс – система висловлювань, які обіперті на життєві позиції, наукові, повсякденні, екзистенційні, моральні, ідеологічні парадигми, соціально-психологічні установки окремих прошарків суспільства. В процесі спілкування з читачем автор ненав'язливо дискурсивно подає своє світобачення історичного процесу в контексті сучасного. Саме дискурсивний характер становлення моральності забезпечує результативність намірів автора, зреалізованих у тексті. Зважимо на те, що дискурс включає в себе полемічний підхід до комунікативного процесу. У літературознавстві цим поняттям означають письмову або усну даність думки. А тому логічно припустити, що художній текст є тим дискурсом, який автор пропонує читачеві. Об'єктом такого дискурсу є весь спектр людських стосунків, через які письменник здійснює спробу аналізу соціокультурної реальності. Саме тому поняття “дискурс” взято як одне з ключових слів щодо постання та поступу української історичної прози загалом і творчості Вал. Шевчука зокрема.

Приваблює автора та читача в історичній літературі співзвуч-

ність, суголосність відтвореного матеріалу подіям сучасності, сама романічна інтрига минулого, картина життя людей у різні історичні епохи. Проекція минулого на сучасне дає можливість насамперед висвітлити проблеми та тенденції, властиві нашому часу. Минуле є свічадом, що відображає даність речей у сьогодні, воно вихідне для погляду на себе збоку, ззовні. У ньому криється дискурс іманентного, диференціація внутрішнього та зовнішнього і заторкуються одвічні філософські питання, посталі, ще від часів гностиків: “Хто ми?”, “Звідки ми?”, “Навіщо ми?”. Ці дискурси загалом не розв’язані. Але кожна доба, кожна генерація, кожна літературна чи філософська школа узасадничують морально-етичний ґрунт, з якого виростає концепція відповіді. І ґрунт цей, як звикло, “підживлюють” історією.

Митці слова в різні часи, залежно від конкретного сьогодні, шукали й знаходили в літературній рефлексії історії своє, творили власний дискурс.

Перші відомі літературознавству спроби відтворення історії в нашій літературі тісно пов’язані з літописними зведеннями. Ознакою літописання як історичного жанру завжди була його суспільно-політична злободенність, прагнення укладача довести свою оповідь до сучасності. Літописи улягали політичним інтересам свого часу, і тому тлумачення тієї чи тієї події не завжди йшло від її творця. Літописи XIV – XVI сторіч, зокрема Короткий Київський літопис, продовжували традиції київського та галицько-волинського літописання з чітко вираженою політичною та ідеологічною тенденцією. На цей же час припадають і переробки історичних повістей, серед яких “Книга о побойці Мамая, царя татарського, от князя володимерського і московського Дмитрія”. Ймовірно, що саме цією українською переробкою скористався автор “Синописа” (XVII ст.), описуючи Куликовську битву. Саме з “Синописом” пов’язаний новий крок у

розвитку історіографії, бо на “ньому здійснюється перехід від цілковитого провіденціоналізму до прагматичного пояснення історії”[67, 13-14].

Новим явищем у літературі XVII -- XVIII сторіч були козацько-старшинські літописи. Власне, з них починається творення історії в белетристичній формі [16]. Проте не варто забувати, що в нашій давній літературі можна простежити белетризацію ще у житіях Ольги та Володимира [95]. Саме тут події були засадничими для життєпису героя і виражали зміст історичної дії. Історія у цих творах була тлом для незвичайних, несподіваних, а іноді й фантастичних випадків із життя означених персонажів, що великою мірою зумовлювалось звертанням до фольклорних джерел.

Зі зміною напрямків дискурсу змінювався підхід до зображуваного. Поступово особистість виводилася зі сфери приватного чи станового життя у сферу великої й реальної історії, загальнолюдських прагнень та актуальних національних знань. Доба романтизму стає новим етапом у підході до історичних тем. Зумовлене це насамперед новими ідейно-естетичними позиціями романтиків. Романтизм тлумачить художнє відображення дійсності як один із важливих та специфічних шляхів пізнання, паралельно до наукового. Дійсність, реальний, існуючий світ для романтиків – складний, живий організм, і однією з частин цього організму є людина. Як слушно зазначив Д.Чижевський, “людина стоїть, одначе, не лише між певними сферами та силами буття, не лише є об’єктом упливів, але також чинником та суб’єктом історичного процесу [123, 358]. Новий тип роману співвідніс індивідуальну долю героя з історичним буттям народу, утвердивши розуміння історичної правди як у подробицях обставин, так і в зображенні загального характеру відтворюваного часу.

Автори історичної прози прагнуть цілісного сприйняття в невіддільному зв'язку минулого та теперішнього. В її ідеях та образах знаходять своє відображення суспільні та естетичні проблеми сучасності. Ліон Фейхтвангер, викладаючи свої погляди на історичну романистику, зазначав: “художник не хотів нічого іншого, як зобразити своє (сучасне) ставлення до життя, своє суб’єктивне (ні в якому разі не історичне) бачення світу” [134, 434]. Проте це не означає, що історичні персонажі є сучасниками письменника, вбраними в інший одяг, або що минулі події є лише трампліном для стрибка у сьогодення. Літераторів історія цікавить не заради самої історії. І.Франко, якому належать перші теоретичні осмислення та розробки естетичних засад вітчизняної історичної прози, писав: “Белетрист... ловить на льоту самі явища, в вихрі історичних подій він хапається за індивідуальність, мимохіть виторочуючи її, мов червону нитку з різнобарвної тканини, і тільки на тій індивідуальності, немов рикошетом, показує великі історичні події, дає нам глянути на них через невеличке віконце” [127, 190]. Р.Федорів переконаний у тому, що, “беручись за написання історичного роману, необхідно пам’ятати, що пишемо сучасний художній твір, що ніякі історичні декорації нам не допоможуть” [122, 132]. Від доби романтизму і дотепер вищевказаний підхід белетристів до відтворення історії продовжує розвиватися, поглиблюватися, видозмінюватися. Увага митців переважно зосереджена на переломних моментах, коли вирішувалися нагальні питання долі конкретної людини або цілого народу. Головним завданням письменника, згідно з І.Франком, є “малювання людської душі в її поривах, пристрастях, змаганнях, тріумфах і упадках: чим живіше на данім історичнім тлі змальовує нам своїх героїв власне як людей, а не як малюнки в історичних костюмах, тим кращим і тривкішим буде його твір” [127, 190]. Починаючи з Франкової доби, в історичній белетристиці

відбувається переоцінка цінностей, переорієнтація з суспільно-політичного бачення в бік філософування, морально-естетичних та етичних поцінувань та поглибленої психологізації. А звідси постає й актуальність проблематики, що тяжіє над усіма європейськими гуманітаріями ХХ сторіччя: людина та її час. Цей процес настільки бурхливо був виражений у 70 – 80-ті роки, що не міг не привернути увагу дослідників. У роботі М.Наєнка [87, 382] йдеться про те, що вся наша література за своєю природою є романтичною. Автор зазначає, що “в словесному мистецтві останніх десятиліть, зокрема в прозі, значно зросла роль особистісного способу мислення. Домінує в ньому ліричне, з елементами підкресленої умовності начало, яке завжди стоїть ближче до романтизму, ніж до інших типів творчості” [87, 382]. Думку про те, що українська література “є романтичною за своєю природою”, поділяють й інші дослідники [58, 63]. Саме наявність елементів міфічності, химерності, магічності, фантастики ріднить твори сучасних авторів з романтизмом і вповні притаманне творам історичного жанру. Богуслав Бакула зауважує, що “в повоєнному доробку одним із найсучасніших і найсміливіших за постановкою проблем виявився історичний роман, якому у нас здавна закидали консерватизм” [11, 18]. Для сучасної української історичної прози найголовнішим є питання про те, чому та чи та подія відбулася і як вона вписується в усталені моральні норми, чи, навпаки, відкидає, заперечує, ігнорує їх. Сам факт події має вторинне значення, більше важить, що саме відбулося, смисл події. Інтерес до факту поступився місцем інтересу до його суті. Це призвело до поглиблення філософського змісту творів, що, в свою чергу, вплинуло на їхній сюжетно-композиційний та образний характер. Таке перенаголошення відкрило простір для рефлексивного моделювання

різних проявів буттєвості, а отже, зумовило зміни на ідейно-тематичному, сюжетно-композиційному та образному рівнях.

Щоб зрозуміти художній твір, потрібно зрозуміти суспільні, ідеологічні, естетичні процеси дискурсу історичної доби. Для цього слід заглибитися у середовище, обстановку, з'ясувати питання, які були тоді актуальними, збагнути мову зображуваного часу, його літературні та філософські традиції. Грунтом історичного твору є переважно події та факти, які неможливо осягнути безпосередньо досвідом читача через їхню віддаленість у часі.

Малюючи картини минулого, автори привносять у твір особистісне бачення його, своєрідно поєднуючи історичну та художню правду. При цьому не варто забувати про загальний рівень ментальності того часу, в якому живе автор, бо це зумовлює різні рівні рефлексії, тлумачення зображуваних подій, а значить – різного характеру аналіз і синтез відтворюваного матеріалу, що й призводить до жанрових видозмін. Рівень історичної адекватності писаного залежить від рівня знання, розуміння та здатності автора оцінювати факти та події минулого свого народу, аналізованого на тлі загального історичного процесу, а також від усвідомлення свого місця в сьогоденні та майбутньому народу та держави.

Історичні твори Вал. Шевчука продукують весь спектр людських стосунків, які стають об'єктом дискурсу і заохочують демократичний тип відносин. Найважливішим же є те, що окрім формально-логічного обґрунтування моральних засад у пропонованому автором дискурсі є й інший аспект, а саме консенсуально-комунікативне їх утвердження у менталітеті певної спільноти.

1.2. Класифікація історичної белетристики

Уже на початку XIX сторіччя у нашій історичній прозі розвинулися дві тенденції в підході до зображуваного: художньо-історична та історико-художня. Від П.Куліша до М.Старицького, О.Маковея та Г.Хоткевича вдосконалювався вальтерскоттівський романтизм писання, що узгоджувався з нашою культурно-політичною та національною ситуацією. Для нього стало характерним через особисте життя здебільшого вигаданих персонажів та постатей прочитувати глобальну суть великих історичних подій. Конкретно-історичні, реальні постаті в таких творах відігравали роль скеровуючого чинника, спрямовуючи сюжет у те чи те річище (уособлювали в собі напрямки, тенденції, розташування сил).

Історико-художня тенденція мала на меті достеменно відображення всіх історичних реалій і твори будували за схемою: “джерело – письменник – читач”. Найяскравішим прикладом такого підходу є твори Данила Мордовця, Ореста Левицького та Наталени Королеви.

Ці дві тенденції й дотепер існують у нашій літературі. Твори історичної тематики дослідники пропонують поділити “на дві жанрові категорії: історичний роман, головними героями якого є справжні історичні особи, та романи на історичну тему – твір, у якому зміст справді історичних подій розкривається через долі вигаданих героїв” [4, 167]. Такий поділ мотивують тим, що жоден твір історичного плану не може бути геть вигаданим і автор не має права нехтувати сформованими у суспільній свідомості інтерпретаціями подій.

Історичний роман є ілюстративним. Тут маємо на увазі не вузьке розуміння цього слова – супровід, тлумачення за допомогою

художнього зображення, а широке значення – дискурсивне висвітлення, пояснення. “Висвітлення” є найбільш точним та об’ємним у силу того, що автор завжди подає власне бачення давно минулих подій. Предметом ілюстративності може бути філософська ідея і навіть ідеологія. Фактичний матеріал заданий літератору самою історією у вигляді подієвої канви, якою можна знехтувати в одному випадку: якщо відмовитися від задуму написати історичний твір. Якщо ж стояти на позиції “Відтворюю все як було!”, нікуди не дітися від необхідності обґрунтовувати, доводити те, що вже було, що відбулося. Письменник-історик бере історичний факт, а характер йому потрібен для того, щоб цей факт обґрунтувати, ствердити. Документ стає домінуючим у такому творі. Автор має підвести базу під документ, підтвердити, вмотивувати за його допомогою певний характер. Складність полягає в тому, що конкретним, історичним учинкам має відповідати адекватний характер, який ще треба вгадати і відповідно відтворити. Історичний твір був і лишається рефлексією на ґрунті різних світоглядів, джерелом знань про минулі часи, він закорінений в історичну спільноту і є осередком колективної свідомості.

Процес духовного становлення людини та суспільства неможливий без опертя на ідеї та думки, які сприяли людині на шляху поступу від духовного рабства до свободи. Минуле, що є усталене, й теперішнє, ще незавершене, створюють часову модель світу, яка спрямована в майбутнє. Показово, що всі виходи на історію супроводжуються апеляціями до сучасності, натяками на її злободенні смутки та радощі, спробами осягнути сучасне через минуле. Був, є і буде існувати рефлексивний ланцюг, до якого прикуті історична наука, філософія історії та історична проза.

Сучасні автори, які звертаються до історичного жанру, прагнуть зобразити не так зовнішні риси минулого, його прикмети, як передати

духовну, мислену атмосферу, зосередившись на внутрішньому світові персонажів. До таких відносимо історичні твори П.Загребельного, І.Білика, Р.Іванченко, Р.Іваничука, Р.Федоріва, Ю.Мушкетика, Вал. Шевчука, В.Дрозда. Поєднання філософського мислення, психологізму, ліризму, вдале використання історичного матеріалу, що має вихід на сучасність, дає право говорити про “мислячі” (згідно з М.Ільницьким [55, 48]) українські романи, в яких органічно злилися різні літературні форми (легенди, казки, пісні, літописи тощо) та стилі. Це зумовлено тим, що історична белетристика завжди спиралася на фольклорні та письмові джерела, і для сучасних авторів вони не втратили значення. Звертання до цих джерел дає можливість урізноманітнювати сюжетну організацію матеріалу, поєднати вигадку та документ, факт та фантазію, реальність та казку, епос та лірику. М.Жулинський виокремлював два стильові напрями в нашій літературі: “лірико-романтичний, поетичний з тенденцією до поглиблення філософського способу мислення, і реалістичний, об’єктивно-аналітичний, який, втім, часто “доповнюється” ліричним струменем” [120, 85]. Прикладом такого синкретизму є твори, в яких фольклорний струмінь має провідне місце, бо є тією підставою, на якій письменник вибудовує свою концепцію. Так, у повісті “Жбан вина” Р.Федоріва реальна конкретика розчинилася у формі двадцяти трьох легенд. Пісенні рядки, що розпочинають кожен з них, створюють певну тональність розповіді. Фольклор тут уже не джерело, а морально-філософське підґрунтя, на якому вибудовано весь твір, в якому закорінено сюжет і мотивацію вчинків персонажів. Р.Федорів розповідає про людину, її життя, відстоювання нею честі та гідності. Щодо Довбуша, то в нашій літературі написано про нього багато і в різних жанрах, зокрема твори Юрія Федьковича, Івана Франка, Гната Хоткевича, Богдана-Ігоря Антонича, Володимира Гжицького, Леоніда

Первомайського. Та розглянемо опришківську тематику в прозі через те, що йдеться про історичну белетристику, а не про ліро-епічні твори. Цікавими тут видаються твори Гната Хоткевича. В повістях “Кам’яна душа” та “Довбуш” маємо спробу подати опришківський рух у загальноісторичному контексті життя Речі Посполитої і як продовження вітчизняних народно-визвольних рухів – козаччини, гайдамаччини. Порівняння творів цих авторів дає можливість побачити, як із плином часу змінився об’єкт зображення в історичній ремінісценції. У Гната Хоткевича маємо події, подані очима національно пробудженого суб’єкта, а у Романа Федоріва постає суб’єкт на тлі історії.

До 60-х років ХХ сторіччя історична белетристика давала велике панорамне зображення, що розгорталося поступово і вшир, ставлячи в центрі значну історичну особу, даючи хроніку історичних подій. В таких творах письменники намагались дати об’єктивну картину суспільного буття, яке розглядали немовби збоку. У 60-ті роки ХХ сторіччя в історичній прозі спостерігаємо інтенсивні жанрові зрушення. Автори частіше проєктують події минулого на сучасне, маємо своєрідне накладання конкретно-образного плану на понятійно-узагальнений. Результатом цього є концептуальна умовність, яка стає домінуючою ознакою історичних творів. Те, що автори вдаються до моделювання, зовсім не означає, що вони відкидають можливість осягнення історичної правди, проте досягають її тепер не шляхом реконструювання реалій минулого, а шляхом витворення такої моделі часопростору, яка відповідає світорозумінню митця. Від кінця 60-х років автори зосереджують увагу на пошуках сенсу життя, прагнуть дошукатися суті, не просто зображуючи історичні події, їхній перебіг і вписаність окремих людей у цей перебіг, а моделюючи різні аспекти духовної екзистенції окремої людини в конкретному часі. Події не

розгортаються вшир, вони ущільнені, втиснуті в досить короткий проміжок часу, від чого набирають символічного значення і стають моделлю великого світу. Центром цієї моделі є людина з притаманним їй глибоко суб'єктивним сприйняттям дійсності.

Новітня історична белетристика не тільки концептуально осмислює минуле, а й прагне донести до читачів розумовий, мислительний рівень репрезентованого нею часу. З появою “мислячих” історичних творів головні критерії приналежності до цього жанру, а саме: відомість, знаність як події, так і персонажів, які були вирішальними і важливими у розвитку націй, уже не є домінуючими. Авторів така знаність обмежує. Домислювати, домальовувати вони мають лише у тих ситуаціях, які не впливають на перебіг уже відомих з минулого подій, а якщо й моделюють, то діють у тих колізіях переважно вигадані персонажі, а не конкретно-історичні постаті. Автори постійно змушені зважати на те, що все вже звершене у минулому, і вони мають опиратися на конкретний історичний досвід, зважати на певні наслідки.

Від кінця 70-х років ХХ століття і до сьогодні письменники намагаються уникати однозначності, простолінійності, чітко визначених однобічних оцінок. В історичних творах новації проглядають на всіх рівнях структури тексту: з'являється постать оповідача-коментатора, конфлікт у дискурсі набуває параболічного характеру, автори використовують гротеск та іронію, залучають ресурси народнопоетичного мислення, що створює міфологічно-фольклорну ауру твору. Центральні персонажі -- переважно малознані, а то й зовсім невідомі в історії постаті, а це не тільки дає простір авторській уяві, а й потребує від романіста важкої осмислювальної роботи. В.Дончик стверджує, що на початок 80-х років у нашій літературі “окреслюється цілком чітке жанрове утворення: український

історичний роман” [40, 371], маючи, очевидно, на увазі якісно нові видозміни, що відбуваються в історичному жанрі та їхню безпосередню пов’язаність із активними процесами національного пробудження. Ведучи мову про роман як жанровий різновид, наголос завжди роблять на епічності, бо саме вона дає можливість представити світ у всій складності, багатовимірності, динаміці. Та епічність не є темою, матеріалом чи методом організації цього матеріалу. Роман, як і будь-який жанр, є цілісною формою літературного твору, конкретним типом літературної структури, єдиною системою своєрідних композиційних та образних якостей. Зазначаючи в ході літературного розвитку певних трансформацій, роман, який ще на початку ХХ сторіччя, на думку М.Бахтіна, був “єдиним несформованим жанром”, який перебував “у становленні”, впродовж цього ж сторіччя з’явив свої нові зображальні, “пластичні” можливості [13, 392].

На теперішньому етапі дискурсу письменники ламають усталені традиції, експериментують на рівні змісту і форми починають перероджувати, здавалося б, відшліфовані закони жанру. Для них не так важить час, як людина. І, зображуючи певну історичну добу, а в ній людину, вони роблять наголос на буттєвості особистості в процесі розвою духовного життя епохи. Тут особистість утілює світ, вона вбирає цей світ у себе, залишаючись при цьому собою, зберігаючи власну індивідуальність. Життєві колізії особистості з приватного рівня переходять на рівень загальнолюдський, історичний. Маємо зворотню залежність, де загальне визначається одиничним. Ще Ю.Опільський, розвиваючи теоретичні положення І.Франка про характер і завдання історичного твору, зазначав, що автор повинен з’ясувати “дух даного часу”, а отже, передати атмосферу зображуваного, “психологію взятого відтинку часу зсередини”. В результаті такого художнього підходу автору не обов’язково спиратися на ту чи ту фіксовану

документами подію, йому треба вловити “момент стану історії” [55, 83], найвиразніше з’явлений через людську долю.

Можемо стверджувати, що ця вимога стала духовно-інтелектуальною підвалиною, на якій поступово зростав сучасний український історичний роман, персонажі якого репрезентують інтелектуальну атмосферу свого часу, дають можливість простежити духовний поступ людини й народу крізь віки.

З моменту появи історичної романістики й до сьогодні в літературознавстві не вгаває дискусія із приводу теоретичних визначень її жанрових форм, і це не випадково. Якщо спробувати класифікувати сучасну історичну прозу, то побачимо, що на рівні жанровому це надзвичайно важко. Все тут настільки переплетено, взаємопов’язано, що вичленувати ознаки якогось одного жанру в “чистому” вигляді не вдається. Ми можемо говорити лише про те, що ті чи ті ознаки переважають. Л.Александрова наголошує на тому, що пересічні події не визначають суть епохи і тому не можуть використовуватися для типізації, бо в історичному творі типізуються не тільки характери персонажів, а й епоха. Дослідниця стверджує, “що визначальною ознакою історичного роману як самостійного жанру є композиційна функція достовірної історичної особи” [7, 24]. Тому всю історичну прозу запропоновано поділити на три самостійні жанри, відштовхуючися від “міри художнього вимислу і домислу в типізації головних героїв” [7, 23]. Твори, в яких головними персонажами є дійсно історичні постаті, визначають як власне історичні. Твори, в яких історичні події з’явлені через долі вигаданих персонажів, класифікують як художньо-історичні. Твори, в яких подієве тло співвіднесено з життєвими перипетіями реальних людей і обмежено тривалістю їхнього життя, віднесено до історико-біографічних. У роботі також зазначено, що історичний та художньо-історичний жанри мають багато

різновидів (філософський, пригодницький, публіцистичний, політичний і т.п.), які прямо пов'язані з національною самобутністю літератури. З попередньою дослідницею погоджується С.Андрусів, яка теж дотримується думки, що “твори на історичну тему можна умовно поділити на три групи: історико-художні (з акцентом на “художні”); художньо-історичні (з акцентом на “історичні”) та історичні художньо-документальні (акцент на “документальні”)”. Саме до останньої групи вона відносить есеїстику та романізовані біографії, наводячи як приклад роман-есе Вал. Шевчука “Мисленне дерево”. Дослідниця робить припущення щодо жанрової природи останнього, зауважуючи, що це “перша стадія перетворення наукового дослідження у художній твір” [8, 127]. У статті І.Дзюби “Несходимі стежки минувшини” [36] йдеться про історико-біографічну, історико-культурознавчу, історично-пізнавальну, історико-пригодницьку прозу, а також історичну хроніку, до якої дослідник відніс твори Н.Рибака, А.Хижняка, І.Ле, Ю.Мушкетика, С.Скляренка. Власне, коли говоримо про хроніку, то притаманних їй ознак не уникнув, мабуть, жоден твір історичної тематики. Одні автори використовують її для сюжетного впорядкування матеріалу, інші – для передачі колориту життя минулих епох.

М. Слабошпицький за підставу класифікації бере тематично-сюжетний підхід [110, 156]. Він вирізняє історико-сучасний роман, відносячи сюди твори, побудовані так, що їхні автори “подорожують у часі” з минулого в сьогодення, і навпаки, переплітаючи та поєднуючи часові зрізи, які, на перший погляд, начебто нічого спільного між собою не мають. У “Диві” П.Загребельного – це доба Володимира та Ярослава, час Вітчизняної війни та 50 – 60-х роки ХХ сторіччя. У романі “Шрами на скелі” Р.Іваничука – час правління Данила Галицького, рік 1913 у життя І.Франка і, нарешті, сьогодення. До

культурно-історичних творів дослідник відносить “Вода з каменю” Р.Іваничука, “Отчий світильник” Р.Федоріва, “Маруся Чурай” Ліни Костенко.

Роман “Вода з каменю” Р.Іваничука І.Дзюба класифікує як історико-біографічний твір. Суттєвої суперечності тут немає, бо історико-біографічні твори подають культурний зріз тієї чи тієї доби, спираючися на життєву історію визначної людини. Автори висвітлюють в біографії конкретної особистості ті моменти, що нерозривно пов’язані з національно-історичним поступом. Це і є найголовнішою ознакою історико-біографічних творів. Твір “Вода з каменю” розповідає про Маркіяна Шашкевича, також йдеться тут і про Павла Любимського – революційного діяча, політичного в’язня Шліссельбургу. Через сюжетну лінію, пов’язану з цим персонажем, автору вдається зв’язати в часі гайдамаччину, повстання Пугачова, ліквідацію Запорозької Січі, поділ Польщі, селянське повстання в Турбях, польський революційний рух 1794 та 1830 років, боротьбу інтелігенції Східної України й Галичини, захоплену ідеями Великої Французької революції.

“Отчий світильник” Р.Федоріва подає життя Галичини другої половини XII сторіччя. Авторська увага зосереджена передусім на людських долях, почуваннях, прагненнях персонажів, історичні події тут посідають зовсім не центральне місце. В моральному аспекті постають стосунки двох літописців – Русина та Яна, в цьому ж ключі розгорнуто й образ князя Осмомисла.

Ліна Костенко у “Марусі Чурай” біографію головної героїні подала на тлі життя України XVII сторіччя. І хоча тут ми не побачимо батальних сцен, визначних постатей того часу, та й географія його досить вузька, роман є дзеркалом доби. Головна проблема, що її ставить авторка, – причина людського дуалізму й пошуки шляхів його

подолання. Цей твір можна назвати філософсько-естетичним романом, тут відтворено соціальні умови, за яких розвивалася тогочасна культура, формувалася філософська і художня думка, визначалося духовне життя нашої нації. Історична пам'ять постає як ґрунт для розвитку історичного мислення, в процесі якого відбувається усвідомлення нацією себе самої, свого минулого, свого внеску у культурний розвиток цивілізації. Спираючися на історичну пам'ять, культура стверджує буттєвість нації, її спрямованість через минуле в сьогодення, а з нього – в майбутнє. Отже, історико-біографічні твори є складовою частиною культурно-історичних полотен.

“Романи-притчі” – така дефініція є і у класифікації Вал. Шевчука [142, 5]. Він називає серед таких творів романи Т. Манна “Йосип та його брати” і Болеслава Пруса “Фараон”. У романі-притчі автори подають модель людського буття і нерідко ця модель не збігається з виробленими у суспільстві уявленнями про ту чи ту добу. В нашій історичній белетристиці першими зразками таких творів є “Авірон” та “Довбуш” Гната Хоткевича, а згодом – “На полі смиренному” Вал.Шевчука тощо.

В “Авіроні” Г.Хоткевич за основу бере біблійний сюжет про Мойсея. Авірон протистоїть Мойсею, який використовує у своїх цілях віру ізраїльтян у нього як пророка. Сміливий юнак кидає виклик Мойсею. Твір має філософський підтекст, бо у ньому порушено питання, які людина має розв'язати для того, щоб лишитися людиною. Це питання віри і пошуків пророка, дотримання догм чи керівництво розумом.

Центральний персонаж повісті “Довбуш” поданий у розвитку. Від особистого неприйняття несправедливості він приходить до соціального усвідомлення боротьби. Велике художнє навантаження в повісті має образ священика Кралевича. Таку ж постать в українській

історичній романістиці ми бачимо, коли йдеться про Дем'яна Наливайку, теж священика-патріота, котрий був наставником свого брата у часи повстання. Маємо виразно спрямовану тенденцію висвітлення тяглості ідеї включеності релігійного компонента в національне самоусвідомлення.

Детективний роман на історичному матеріалі - наступний із жанрових підвидів. Сюди відносимо роман "Смерть у Києві" П.Загребельного, а також можна зарахувати й твір Вал. Шевчука "Петро утеклий". Елементи детективу будуть наявні у його романах "Ліс людей..." та "Око прірви". В таких творах маємо таємницю, пов'язану із злочином. У романі П.Загребельного – це смерть Юрія Долгорукого, проте автор не зосереджує свою увагу на розкритті злочину, а прагне більшого – заперечити традиційні оцінки, які склалися щодо політики цього князя та його ролі в історії. Про твори Вал. Шевчука йтиметься далі.

Серед сучасних пригодницьких творів, що закорінені в історичний матеріал (традиція Вальтера Скотта), треба назвати романи В.Малика, Р.Іваничука, Р.Федоріва. Пригодницький елемент відіграє в історичній белетристиці помітну роль. Від "Чорної ради" П.Куліша через романи і повісті М.Старицького "Богдан Хмельницький", "Разбойник Кармалюк", "Червоний дьявол", "Первые коршуны" та інші, твори А.Кащенко "Під Корсунем", "Борці за правду", "Над Кодацьким порогом", "З Дніпра на Дунай" та інші, роман С.Черкасенка "Мандри молодого лицаря", повісті Ан. Лотоцького "Кужіль і меч", "Лицар в чорному оксамиті", А.Чайковського "Полковник Кричевський", Б.Лепкого "Крутіж", твори Наталени Королеви "Сон тіні", "1313", "Предок" і до постмодернового твору "Адепт" В.Єшкілева та О.Гуцуляка пригода є засобом, що дає можливість розгорнути матеріал у захоплюючій, інтригуючій формі.

Етапом у розвитку історико-пригодницької прози став “химерний” роман О.Ільченка “Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця”. Цей твір поєднує в собі різні жанри та стилі, він має синкретичний характер. Це ж слід сказати й про переважну частину сучасної історичної белетристики. Можна стверджувати, що сюжетна насиченість цього жанру спрямована на те, щоб подієво-історична конкретика розчинилася в умовному, фантастичному, казково-химерному, легендарно-пісенному, бо для белетриста не так важить опис подій, як можливість передати дух часу, його зв’язок із сьогоденням.

Р.Федорів класифікує історичні твори за фабульним розвитком, говорячи, що “в історичній романістиці є романи філософські, психологічні, фольклорні навіть, а є просто – пригодницькі”[111, 133].

Вал. Шевчук у передмові до роману Владіміра Неффа “Королеви не мають ніг” подає (на наш погляд найбільш слушно) класифікацію історичних творів, виходячи з мети, яку ставили перед собою автори, а також враховуючи тенденції розвитку європейської романістики. Так романтики (за Вал. Шевчуком) прагнули нагадати читачам, що і як колись діялося, вбачаючи в минулому цілком придатну для сучасності модель буття. Звідси їхня залюбленість у минуле, його ідеалізація (назвемо Е.Т.А.Гофмана, Вальтера Скотта, поетів-романтиків початку ХІХ сторіччя, П.Куліша). Реалісти вбачають у розглядуваному жанрі один з можливих шляхів пізнання історичної закономірності, а також популяризацію фактів минулого з вираженим дидактичним забарвленням. Тому, насичуючи художню тканину тогочасними побутовими аксесуарами, автори намагаються захопити читача карколомними сюжетними перипетіями (М.Старицький, І.Франко, Г.Сенкевич та інші). Близький до цього напрямку європейський археологічний (архівний) роман, або роман факту, який ставить собі за

мету достеменно відображення всіх історичних реалій. Вал.Шевчук відносить до цього жанру твори Наталени Королеви та Ореста Левицького. Романи-притчі теж посіли вагоме місце в історичній прозі. Їхні автори намагалися змусити читача мислити параболічно (Б.Прус, Т.Манн, Г.Хоткевич).

Наведені класифікації розглядають історичний твір лише в певному аспекті. Це може бути мета, яку ставив перед собою автор, фабульний розвиток подій у творі або тематично-сюжетний підхід. Спричинено це тим, що сам жанр історичної прози знаходиться в процесі розвитку, окремі його підвиди ще формуються. Так І.Дзюба зазначає, що у нашій літературі майже не репрезентовані твори історико-пригодницького характеру з філософуючим персонажем, твори “з умовним героєм на умовно-узагальнюючому тлі” [36, 95], а також полотна “гумористичного або пародійного характеру” [36, 95]. Тому, ведучи мову про історичну белетристику, літературознавці та критики спираються переважно на тематичний матеріал та художню структуру текстів.

Говорячи про стилістичні та жанрові особливості історичної прози, не можна обминути умов, за яких вона творилася. Для 60-х років ХХ сторіччя актуальною була проблема поглиблення філософського змісту, інтелектуального наснаження думки, яка протистояла спрощено-схематизованому розумінню історії. Повернення до витоків, відживлення історичної пам'яті, непорушність морально-етичних принципів, переданих у спадок пращурами нащадкам, виявляють безперервність людської пам'яті, зв'язок між генераціями, а також окреслюють коло проблем, які стають домінуючими у тогочасній літературі. Історизм став визначальною, прикметною рисою творів, яка дозволила поєднати зображувальні картини соціального й духовного життя з ліричною стихією, з

пристрасною авторською оцінкою зображуваного. Він наявний у творах як на рівні ремінісценції, так і “на різних рівнях структури тексту” [39, 7]. З’являються історичні полотна, які вводять читача не тільки в часи Київської Русі, козацьке минуле України, а ознайомлюють із більш віддаленими часами – життям слов’янських племен, містами-колоніями греків на берегах Чорного моря, скіфами та їхньою боротьбою проти персів, яких очолював цар Дарій. Поряд з цими творами стали з’являтися такі, що по-новому оцінювали події V – XIII, XVI – XVII сторіч, зокрема польсько-українські, україно-татарські взаємини, подавали постаті окремих гетьманів часів Руїни, які раніше не були бажані в літературі. Це твори Дмитра Міщенка, Валентина Чемериса, Юрія Колесниченка, Петра Угляренка, Юрія Хорунжого, Володимира Логвина, Івана Білика, Володимира Малика, Романа Іваничука, Павла Загребельного, Юрія Мушкетика, Романа Федоріва, Раїси Іванченко та багатьох інших.

Та цей період був дуже коротким, бо система не могла допустити вільного вияву національного руху, що був реальною загрозою її існуванню. Кінець цьому періоду було покладено статтею “Проти антиісторизму” О.Яковлева в “Літературной газеті”. Ось кілька цитат з цієї статті, які говорять самі за себе. “Будь-яка гіперболізація... може стати однією з відправних точок для оживлення націоналістичних забобонів! Надмірне милування минулим неминуче стирає класові протиріччя в історії того чи того народу... притуплює пильність у сучасній ідеологічній боротьбі” [155]. Як бачимо, жорсткі рамки, в які загнали й прагнули втримати літературу, закидаючи їй антиісторизм, призвели до того, що в 70-х роках ціла низка історичних творів не була знана широкому читацькому загалові. Такого переслідування зазнали й твори Валерія Шевчука.

Та штучно утворену пустку заповнила проза “хімерна”, яка через міфологізацію сприяла подальшому поглибленню історизму, дала можливість поєднати віковий морально-етичний та естетично-духовний досвід з потребами сучасності. Традицією усталено, що існує своєрідний закон компенсації в життєдіяльності соціальної структури включно віддзеркалення в мистецтві загалом і, зокрема, в літературі. Саме в мистецтві національна культура зреалізовує неіснуючу можливість буття “тут і зараз” намаганням побудови картини “там і колись” або “тут і згодом” [39, 8]. Засіб химерності дозволяє внаочнити таку компенсацію для читачів.

Компенсаторна роль літератури зберігалася до 80-х років, зокрема, варто наголосити на романі у віршах Ліни Костенко “Маруся Чурай”, який призвів до зламу в історичних поглядах наших письменників. З’явилася низка творів (“Роксолана”, “Я, Богдан”, “Тисячолітній Миколай” П.Загребельного, “Вода з каменю”, “Четвертий вимір”, “Мальви” “Орда” Р.Іванчука, “Яса”, “На брата брата” Ю.Мушкетика, “На полі смиренному”, “Три листки за вікном...” Вал. Шевчука), в яких, хоча й частково, чуємо відгомін попередніх традицій, але вже започатковано новий підхід до висвітлення історичних явищ. У них персонаж (суб’єкт) вже не є тільки блідою тінню на лаштунках історії, тепер він може змінити ці лаштунки – розсунути їх або навіть опустити завісу. Відтепер персонаж набуває іпостасі як суб’єкта, так і об’єкта історії. Саме це дозволяє твердити про зв’язок тяглості та новаторства в історичній прозі початку 80-х років. Цей процес не є чимось унікальним і властивим лишень українській літературі.

У межах постмодернізму зараз досить популярний дискурс про співвідношення історичної та художньо-літературної правди, “бо в процесі її витворення реальність аж ніяк не виконує функцію взірця,

яким перевіряється справжність кінцевого продукту” [11, 13]. Історична проза наповнюється якимось невловимим духом іронії, духом химерно-іронічного заперечення авторів-попередників, тлумачення того чи того факту минулого. Флер незайманості історичної правди порушено Я-буттєвістю автора. Відтепер сам по собі історичний факт, зафіксований у відповідних джерелах, не є самодостатнім для художнього твору. Авторська рефлексія від глибинного, досі нез’ясованого підґрунтя пам’яті стає визначальною як для побудови сюжету, так і для вибору персонажів. “Тим самим література опиняється перед моральним вибором: надалі робити вигляд, що наука говорить правду, або визнати, що правда має характер відносний, історичний: себто її немає” [11, 16]. Отже, постає питання: якою є цінність історичної прози, де першоджерелом для автора перестає бути історична наука, а натомість йдеться про свідчення, щоденники, автобіографії? Посередником між зазначеними джерелами та читачем тепер стає автор. Але іманентність авторської свідомості не є чимось трансуб’єктивним, вона все одно злютована з “тепер” і “тут”, із сьогоденням і самосвідомістю нації, під впливом якої, хоче він того чи ні, перебуває письменник. У цьому і є першопричина популярності егоцентричної літератури “малої вітчизни”. І тут стиль і мова автора є тим дискурсом, що заторкує ментальні струни читачевої душі. Це не означає, що історія як така, в нормативно-усталеному розумінні, зникає як для письменника, так і для читача. Вона була, є і буде, хоча кожен творить свою власну історію, вписану в контекст сучасності. Тому, коли йдеться про історичний жанр у художній літературі, маємо зважати на те, що митця може цікавити не так доконана подія, як нереалізовані ймовірності навколо неї. Умовний спосіб, якого не знає історія як наука, успішно можна продукувати у белетризованій історії.

Подана вище картина розвитку історичної прози є властивою і характерною не лише для України. Подібні тенденції можна спостерігати на всьому культурному полі, що його заведено називати постмодернізмом, проте вітчизняні традиції за всіх новацій тяжіють над наймодерновішими авторами. Й хоча історію України багато разів писали й переписували, адекватність зображуваної доби залишається самодостатньою й необхідною для становлення суспільної свідомості. І хоч би що там говорили про нове постмодерністичне письмо, про авторське свавілля в тлумаченні факту, дискурс з читачем буде неможливим і нездійсненним без тяглості ментальності. Тому історична проза в усіх її жанрах і проявах була й залишається привабливою для читача, адже він, як і автор, живе тут і сьогодні, його самосвідомість сформована в одному світоглядно-культурницькому колі.

1.3. Химерність в історичній прозі

Коли ми візьмемо будь-який твір нашої історичної літератури, то побачимо чимало знайомих подій, а також ледь фіксовану подібність стильових і мовних засобів. Це зовсім не означає, що автори переписують один у одного, радше це пояснюється відкритістю культури в часі і просторі. Власні привнесення та новації можна знайти у справжнього письменника будь-якого десятиріччя і сторіччя. Справжнє мистецтво включає в себе елемент продовження та елемент заперечення попереднього етапу. Література має свої власні закони розвитку, які тісно пов'язані зі змінами в суспільно-політичному житті, а також зумовлені творчими шуканнями авторів. Натомість виокремити, виділити щось нове складно і необхідно звернутися до минувшини, аби зрозуміти логіку руху від одного напрямку до іншого.

За влучним зауваженням Й.Бехера, трапляється так, що нове виявляє себе в традиційних формах і є доступнішим і зрозумілішим для читача. А іноді нове виявляє себе в екстравагантній формі й провокує на заперечення, але й “на такому шляху може відбутися наша зустріч і знайомство з новим” [18, 56]. На його ж думку, нове мистецтво ніколи не починається з нових форм, воно народжується разом з новою людиною [18, 80].

Діяльність нової генерації, що постала на хвилі відлиги, вже не могла ніяким чином бути тотожною своїм попередникам, натомість водночас тяжіння традицій було неодмінним компонентом їхньої творчості.

Розширюючи традиційні межі, автори оперують новими засобами та прийомами, за допомогою яких намагаються передати мінливість, неоднозначність, діалектичну суперечність зовнішнього і внутрішнього життя.

Зміна зображально-стильових форм дискурсу роману пов’язана з пошуками шляхів збагачення та оновлення художнього методу, що спричинило активізацію інтересу до форм первісного світогляду людини, до міфології, до використання її моделей, архетипів, своєрідного освоєння засобів та форм міфологічно-образного мислення [89, 166-175]. Ця тенденція пов’язана з дослідженнями митцями глибин людського буття, людської сутності та її можливостей, з прагненням поєднати конкретно-історичне із загальнолюдським “вічним”. Письменники вбачають у міфі витoki філософських проблем сучасності й тому створюють міцні зв’язки між теперішнім і минулим, “вкорінюючи” історію у сучасне шляхом використання людського досвіду, який сконцентрований у міфологічних образах і структурах [89, 167]. Отже, жанрові зміни пов’язані передусім із творчими пошуками письменників. Не дивно, що на українському ґрунті,

багатому на фольклорно-міфологічні традиції, ми фіксуємо феномен “хімерного” підходу до актуальних філософських, морально-етичних, соціальних проблем.

Народнопоетичні мотиви створюють особливий багат шаровий зміст твору, вимагаючи нових об’єктів і засобів зображення. Тенденцію до розуміння і змалювання соціально-історичних явищ на основі фольклорно-міфологічних джерел спостерігаємо дуже виразно в нашій літературі з кінця 70-х років ХХ сторіччя. Еволюція структури історичного роману в цей період викликала неадекватну реакцію сучасних дослідників, які намагаються вкласти цей процес у різноманітні теоретичні визначення та схеми. Так, наприклад, В.Панченко, класифікуючи прозу цього періоду, поряд з “реалістично-аналітичною” та “реалістично-романтичною” виділяє “лірико-хімерну” течію [99, 19-44]. В.Дончик називає цю гілку української прози “умовно-фольклорною” [40, 379]. В.Брюховецький оперує поняттями “фольклорно-алегорична”, “міфологічна”, “хімерна” романістика [21]. В одному всі дослідники одностайні – щодо джерел “хімерності”, але й тут спільної думки про функції, їхню роль та значення все ще не вироблено. Критики пов’язують “хімерність” з глибокими традиціями української культури, наголошуючи на яскравій національній специфіці. Однак треба зауважити, що при позитивній оцінці явища хімерної прози робилися певні застереження. Так Г.Штонь у ході дискусії, яка розгорнулася на сторінках журналу “Дніпро” у 1980 – 1981 роках, висловив думку про безперспективність художнього методу фольклорно-алегоричної прози [147]. Пізніше деякі автори звернулися до глибшого та об’єктивного аналізу хімерної прози в контексті української романістики другої половини ХХ сторіччя. В.Дончик розглядає “умовно-фольклорну” [40, 379] течію на тлі історичної романістики 70-х років, визначає закономірності

літературного процесу, що зумовили її появу, окреслює проблемно-тематичне поле химерної прози. О.Логвиненко докладно характеризує жанровий ряд прози другої половини ХХ сторіччя, виділяє у “стильовому феномені” лірико-химерної прози підвид іронічно-сатиричного роману і аналізує його художні особливості на прикладі конкретних творів [73, 165]. О.Ковальчук виділяє три жанрові різновиди роману 70-х років: філософського спрямування (лірико-романтична проза), публіцистичний і лірико-химерний. Останній різновид автор розглядає як вияв поетичного реалізму, що має витоки в романтичній прозі. Основу художніх особливостей химерної прози дослідник вбачає у відображенні форм театральності [60, 125-142]. М.Наєнко пише “про стиль параболічної прози [87, 346]. Його іменують (залежно від конкретних творів та авторів) і “магічним реалізмом”, і “міфологічним романтизмом”, і “баладним реалізмом”. На думку дослідників, він увібрав у себе деякі формотворчі знахідки модерністів, екзистенціалістів, художників-карнавалістів і тих, що моделюють світ за міфотворчим зразком” [87, 347]. Однак видається дивним, що, говорячи про “параболічну прозу”, автор ніде в огляді не згадує твори Вал. Шевчука. Натомість відносить до цієї прози “Лебедину зграю” В.Земляка, “Берег любові”, “Твою зорю” О.Гончара, “Четвертий вимір” Р.Іванчука, “Останній рубіж” В.Міняйла. Що ж до терміна “химерність”, то відчувається навіть деякий жаль дослідника з приводу того, що “викинути це означення геть з літературознавства навряд чи вдасться” [87, 342]. М.Ільницький же переконаний, що химерна проза відвоювала “право на умовність у літературі”, розхитала “мури такого бастіону, як соціалістичний реалізм й дискредитувала його” [54, 171].

Таке розмаїття термінологічних визначень вочевидь можна пояснити тим, що твори різняться як способом використання

фольклорних засобів, так і рівнем умовності та деякими жанрово-стильовими ознаками. Треба зазначити, що рівень умовності тісно пов'язаний з індивідуальним стилем письменника. Проблеми умовності заторкує низка досліджень, зокрема праці А.Михайлової, В.Дмитрієва, Н.Чорної, А.Кравченка [83, 38, 135, 65]. А.Михайлова розрізняє два типи художнього узагальнення: життєподібний та умовний (нежиттєподібний). А.Кравченко веде мову про чотири типи умовного узагальнення. Першим є – концептуальна умовність, яка пов'язана з двоплановістю розповіді. Ця двоплановість спричинена поєднанням конкретно-образного відображення дійсності й філософського підтексту, де при накладанні узагальненого на конкретне отримуємо концептуальну умовність. Другим є – характерологічна умовність, яка пов'язана з нежиттєподібними характерами персонажів твору, які часом узагальнюють до символічності. Ця символічність переводить образи в інший вимір – філософський, де персонажі часто виступають як образи – ідеї. Третій тип – ситуаційна умовність, де становлення персонажа відбувається у нежиттєподібних умовах. Тут головний акцент зроблено на моменті випробування персонажа. І, нарешті, четвертий тип – умовність манери розповіді – це суб'єктивно-ліризована розповідь, переважно іронічного характеру, де про чудернацько-неймовірні речі говорять так, ніби вони відбувалися насправді і це змушує шукати прихованого змісту подій.

В літературознавчих дослідженнях уже не раз робили спроби визначити домінантні атрибути дискурсу химерної прози. Найпершою її ознакою є орієнтація на фольклор, трансформація в нових художніх формах легенд і казок. Другою її ознакою є спорідненість з народною сміховою культурою, а саме з бурлеском і фарсом. Автори химерних творів, використовуючи образи, сюжети й мотиви різних фольклорних жанрів, часто спираються на традиції вертепної драми, органічно

вплітаючи у мовне полотно прислів'я та приказки, виробляють у такий спосіб арсенал оригінальних художніх засобів зображення. М.Бахтін вважає, що: “Пародійно-травестійна творчість вносить постійний коректив сміху і критики в однобічну серйозність високого прямого слова, коректив реальності, що завжди багатша, істотніша, а головне – суперечливіша й суперечніша, ніж це може вмістити високий і прямий жанр” [12, 421].

Своєрідність химерної прози виявилася в тому, що вона має тенденцію до змішування різних родових ознак, зокрема, тяжіє до театральності, засвідчивши в такий спосіб тяглість барокових традицій. Форми цієї театральності охоплюють народну обрядовість, побут, громадське життя, де все зорганізоване на театральний кшталт. Від цієї ж народно-театральної традиції започатковує свій розвиток і вертеп, принципами якого широко послуговується химерна проза. Це передусім виявляється у зверненні до композиційних прийомів, що властиві цьому виду театру і спрямовані на змалювання дихотомії людського життя, поведінки людини, що має зовнішній бік – ігровий, з притаманною йому зміною масок, і внутрішній – природний.

Простежуючи історичний шлях розвитку нашої літератури, можемо побачити, як змінювалися прийоми зображення дійсності. Так для творів першої половини ХІХ сторіччя властива оповідь від першої особи, а з творами А.Свидницького та І.Нечуя-Левицького пов'язана нова манера об'єктивної епічної розповіді, хоча й оповідь від першої особи не перестає побутувати. Прагнучи об'єктивності у передачі внутрішнього стану персонажів, автори дедалі частіше надавали слово їм самим. Завдяки цьому створювалася ілюзія незалежності образу від авторської волі. Письменники початку ХХ сторіччя прагнули подати дійсність через свідомість багатьох індивідів, не надаючи жодному з них переваги. У літературі кінця ХІХ – початку ХХ сторіччя

відбувається процес “зникнення автора”, зображення подій очима персонажів. Увага до пильно виписаних деталей, подробиць зникає, натомість з’являється “ескізність”. Увагу приділяють власному спостереженню, власному баченню світу. Картини особливо виразно проймаються авторською особистістю, її почуттями. На чільне місце виходить безпосередній показ дій, переживань, учинків людини. Найяскравіше це можна побачити у творчості М.Коцюбинського, в його наполегливому бажанні перебороти описову манеру, замінивши її показом персонажів у безпосередній дії, розкриваючи характер через учинки, психологічні реакції, а також через сприймання їх іншими персонажами. Авторська оцінка проступає в емоційному підтексті, сюжет втрачає силу.

Суттєвим елементом поетики “химерних” творів стає розповідна манера казки, в якій про неймовірно-чудернацькі події оповідається так, нібито все, незважаючи на незвичність, відбувалося в дійсності. На зразок фольклорної традиції письменники вводять образ оповідача, який одночасно є ще й автором і персонажем твору в одній особі. “Химерний” твір не має чіткого розмежування розповіді на суб’єктивну, авторську та об’єктивну, коли автор відходить убік і дає змогу персонажам діяти самостійно. Міцне вкорінення “химерного” в поетику фольклору зумовлює “непряме зображення дійсності” [65, 136]. Ліричні відступи, роздуми, якими насичені твори, послуговують глибшому вираженню авторської концепції світу. Ріднить окремі твори з фольклором і тяжіння до максимально точного відтворення особливостей усного мовлення – оповідач постійно підтримує контакт з читачем, що дозволяє витворити неповторну мовну стихію. Перехрещення різних планів бачення дає складні стилістичні ефекти: хронологічну непослідовність у викладі матеріалу, зміну тональності

розповіді – від комізму до ліризму і драматизму, що створює особливу поліфонічність оповіді.

Але, попри те, що тут зроблено спробу дати визначення терміна “хімерність” і означити риси, притаманні цьому виду прози, все ж не можна дати чіткого визначення самому процесу, бо він не утвердився остаточно. Тільки вийшовши за межі процесу, визначивши комплекс ідей та методів, що він їх бере на озброєння, можна буде окреслити визначальні риси хімерності. Літературознавці неоднозначно оцінюють його, але вже й тепер зрозуміло, що хімерними творами, які з’явилися у 70-ті роки, було покладено початок новому стильовому напрямку в нашій літературі, де світ постав мінливим, багатовимірним, де творилася утопічна, умовна реальність, інша картина світу і образ сучасника. Цей процес постав із необхідності знайти подальші шляхи розвитку в тій екзистенційній ситуації, в якій опинилася наша культура наприкінці другого тисячоліття. Викликана вона кризою ідей просвітництва і раціоналізму з їхньою величною вірою у людський розум, свідомість, науково-технічний прогрес, що призвів не тільки до техногенних, а соціально-світоглядницьких й духовних потрясінь. Сучасні зміни виявили неспроможність пануючих принципів та орієнтирів осмислити карколомні зрушення в житті людства. Все, що зробила людина, котра мислилася вінцем творіння, привело її на шляху “нікуди”. Саме тому лейтмотивом ситуації 80 – 90-х років ХХ сторіччя є тотальне розчарування в ідеях “всесильності” людини, що в свою чергу викликало необхідність виробляти нові принципи взаємодії з природою, соціумом, ментальністю. Таку ситуацію зміни позначають терміном “постмодернізм”, а “хімерність” стала тим елементом ідейно-естетичного ланцюга, що дозволив досить швидко прийняти ці зміни.

Отже, можемо визначити “хімерність” як переплетення об’єктивних реалій світу з чудернацько-неймовірними, які міцно вґрунтовані у фольклор, міф, фантастику. А зупинившись на основних прикметних рисах хімерної прози, можемо вивести такі жанрово-стильові ознаки цього виду: по-перше, це інтелектуально-філософська насиченість творів; по-друге, виразна умовність, неймовірність ситуацій, подій, образів; по-третє, “умовність манери розповіді”, що спричинена її двоплановістю та суб’єктивно-ліризованим характером [66, 10].

Ми не будемо вдаватися у з’ясування того, як представлений постмодернізм у нашій історичній белетристиці, а чи й представлений, бо слушною видається думка польського дослідника Богуслава Бакули, що у суспільствах, “які нині відкривають для себе сенс власної історії, досягнення постмодернізму досить скромні” [11, 13]. Це почасти зумовлено тим, що як метод постмодернізм прийшов на зміну авангарду і модернізму. В нашій літературі ці методи так до кінця і не реалізувались, їхні традиції були обірвані у 30-і роки ХХ сторіччя, бо для літератури соцреалізму всяка “ученість”, “книжність”, “інтелектуальність” були явищами негативними. Постмодернізм не треба сприймати як агонію мистецтва, радше його треба вважати ще однією ланкою в ланцюгу послідовно змінюючих один одного напрямів культури. Навряд чи хтось сьогодні буде заперечувати той факт, що при виникненні та становленні нових напрямків вони якийсь час продовжують існувати паралельно з попередніми. На сьогоднішньому етапі можемо констатувати, що сам термін “постмодернізм” і його основні риси та ознаки, а почасти й персоналії є не досить визначеними. Серед рис постмодернізму зазвичай називають такі:

- використання творів літературної спадщини як “будівельного матеріалу” для створення нових текстів (вторинність);
- переосмислення елементів культури минулого (пародіювання, іронія як вузькі форми реалізації цього явища);
- багатоступенева організація тексту;
- прийом гри. Всі вони властиві історичній прозі Вал.Шевчука [108, 78, 131]. Однак треба зазначити, що вторинність не є вирізняючою рисою, бо це “радше норма мистецтва” [108, 371]. І тут, на нашу думку, правомірним є зауваження О.Сєдакової, що “постмодернізм вирізняє не вторинність, а особливий (специфічний) зсув у стосунках із готовими, чужими текстами” [108, 371]. Що ж до переосмислення елементів культури минулого, то це адекватна реакція на утопічну ідею щасливого майбутнього, яке бачилося “визначеним, втілюваним і досяжним” [78, 89]. Постмодернізм спрямував зусилля на минуле, “яке постало в ньому невизначеним і невпізнаваним” [78, 89], зливши в такий спосіб у єдине ціле те, що було з тим, що можливо буде. Ось звідки іронічність, яка з’являється там, де нове витісняє старе, що постає у власній “недосконалості й незавершеності” [74,91]. Тут варто зауважити, що такий шлях іронізації може призвести до заперечення всіх життєдіяльних орієнтирів людини, що, власне, притаманно літературі Заходу. Її змістовне “здичавіння” та “осатаніння” для обживання безодень й провалів, де нормальній людині погано, вносить додатковий акцент у надпросвітительський культ людини, культ Розуму, де людині підвладне все, де немає обмежень і перепон, де вона сильніша за себе саму. Західний постмодернізм виходить із тези, що вищих істин людині заказано досягнути й пізнати, але вона може піддавати сумніву існуючі цінності, доводячи цим свою необмеженість, свою ірраціональну свободу.

Визначальною тезою західного постмодернізму є “я не вірю”, “я”, котре здатне на все і цим себе боготворить.

Українська ментальність заснована на вірі у можливість досягнути іншого, вищого стану, для якого потрібно лише зруйнувати нещирість реальної дійсності. І якщо у західному постмодернізмі відбувається демонтаж смислового центру і бінарних опозицій, то в українській культурі, в силу її романтичної вдачі, починається їхнє віднаходження. Це стає очевидним і після прочитання постмодерного роману В.Єшкілева та О.Гуцуляка “Адепт”. Вал. Шевчук, послуговуючися постмодерністськими прийомами, по суті, полемізує з невірою, що властива цьому напрямку, бо виконавши свою роль у розвінчуванні всемогутності людини, постмодернізм “має поступитися місцем виробленню позитивних програм відносин людини зі світом” [78, 91].

І у виробленні таких програм сучасний автор віддає пріоритет вільному духу, що сам на ґрунті свого пізнання самовизначається, вивільняє людину від негативного, приводить її до людяності, що і є підставою для діалогу.

Там, де міф і філософія творять нову реальність і стиль життя, є підстави вірити в те, що химерність повинна відбутися в українській буттєвості.

Таким чином, підсумовуючи все сказане у цьому розділі, приходимо до таких висновків:

1. Дослідження реальних історичних процесів ґрунтується на задокументованих літописних свідченнях учасників чи очевидців подій.

2. Історична белетристика є не тільки і не стільки рефлексією дискурсу реального історичного процесу, як спробою осмислити себе, сучасне крізь призму минулого.

3. У літературознавстві зроблено чимало спроб щодо класифікації історичної прози. Зокрема йдеться про історико-біографічну, історико-культурознавчу, історико-пізнавальну, історико-пригодницьку, притчеву прозу, а також історичну хроніку. Натомість кордони класифікацій при накладанні на реальний літературний процес досить розмиті. Інші жанрові класифікації (філософська, психологічна, архівна, притчева тощо) виявляють не більшу ефективність.

4. У традиціях української історичної прози умовно можна визначити дві тенденції: художньо-історичну та історико-художню. У першому випадку йдеться про переважання художньої композиції, елементів романтизму та психологізму з урахуванням історичних реалій (роман “Чорна рада” П.Куліша; повісті “Червоний дьявол”, “Первые коршуны”, “Последние орлы”, роман-трилогія “Богдан Хмельницький”, романи “Разбойник Кармалюк”, “Руина”, “Молодость Мазепы” М.Старицького; повість “Ярошенко” О.Маковея, твори Гната Хоткевича, “Шоломи в сонці” Катрі Гриневичевої, “Проти закону” В.Бирчака, “Руді вовки”, “Чорна брама” І.Сенченка, “Людолови” З.Тулуб, “Фастів” В.Чередниченко).

Друга тенденція ґрунтувалася на художній ілюстрації історичних фактів, просвітництві (роман “Сагайдачний” Д.Мордовця; історичні твори “Князь Єремія Вишневецький” та “Гетьман Іван Виговський” І.Нечуя-Левицького, роман “Наливайко” І.Ле, історичні полотна “Гомоніла Україна” П.Панча та “Переяславська рада” Н.Рибак). Ця тенденція переважала до 60-х років ХХ сторіччя. Прослідковуючи їх, можемо побачити реальність психологічних зрушень, жанрових видозмін у трактуванні матеріалу.

5. В українській історичній прозі до 70-х років ХХ сторіччя існували часові рамки щодо перебігу подій, сюжету, натомість

з'явилася “хімерна”, психологізована проза, яка своєрідно подавала “історичну правду”. Одним з провісників такої тенденції є Вал.Шевчук.

6. Хімерність, традиційно пов'язана з психологізмом, необароковістю, фольклором на тлі історичних реалій є вочевидь домінуючою тенденцією нашої сучасної історичної прози.

7. Струмінь постмодернізму, при всій його невизначеності, в українській історичній прозі є досить малопотужним і виявляється радше пунктирно у творах новаторського спрямування, бо за своєю природою має не висвітлювати, а затемнювати бачення історії, перетворювати все в ній на гру.

* * *

Отже, аналіз процесів літературного відображення історії має певні традиції і свідчить про першорядне значення авторських спроб осмислити себе і свій час. Власне, спостерігаємо при цьому різноманітні підходи до засад класифікації. Вони спричинені не тільки багатогранністю історичної прози, а й різноплановими теоретичними підходами. Тому при аналізі видається доцільним виходити із однієї тенденції, а саме: історико-художньої чи художньо-історичної.

Починаючи з 60-х років ХХ сторіччя, в українській історичній прозі відбулися жанрові зміни, що безпосередньо пов'язані зі зверненням авторів до фольклорно-міфологічного шару нашої ментальності. Це дало змогу витворити нову систему бачення, яку називаємо “хімерність” і яка тісно пов'язана з необароковістю.

Від 70-х років ХХ сторіччя необароковість та психологізм у сполученні з розширенням часових подієвих рамок творів стали типовою тенденцією в історичній белетристиці.

Вищевикладені висновки є концептом-засновком для аналізу історичної прози Вал.Шевчука.

РОЗДІЛ II. РЕАЛІЗАЦІЯ САМОРУХУ В ІСТОРИЧНІЙ ПРОЗІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

2. 1. Історико-художня тенденція

У першому розділі роботи, говорячи про тенденції, що існують в історичній романістиці, ми зупинилися на двох з них: художньо-історичній та історико-художній. Обидві вони репрезентовані у творчості Вал. Шевчука. Історико-художня тенденція передбачає певний ланцюг проходження інформації, де першопочатком є джерело, ґрунтуючися на якому автор зреалізовує свій задум. До таких творів, що постали з документа-джерела можемо віднести роман “На полі смиренному” (1968) і трилогію “Три листки за вікном” (1968 – 1981 рр.).

Історична белетристика знає чимало прикладів, коли письменник бере багато разів обіграний сюжетно-композиційний матеріал і демонструє особисте ставлення до освячених традицією бачень. Це властиво не тільки історичній прозі. Пародіювання, травестування відомих творів почалося ще в античні часи. Почасти це зумовлено тим, що в основі традиційного сюжету-дискурсу завжди закладено соціально-ідеологічну чи морально-психологічну домінанту, яка зумовлює не тільки характер традиціоналізації в літературі, а й викликає принципове переосмислення зразка в наступні часи. Ще доба бароко породила численні травестії, які поставали з античних сюжетів. Найчастіше травестіювали Вергілієву “Енеїду”. Цей же сюжет ліг в основу першого твору нової української літератури – поеми І.Котляревського “Енеїда”.

До сюжетів, що весь час привертають до себе увагу, належать пригоди Дон Жуана, та й сама постать цього героя ось уже кілька століть приваблює літераторів. До цього образу зверталися О.Пушкін, Леся Українка у драмі “Камінний господар”, трактування долі Дон Жуана є у С.К’єркегора, Ж.-П.Сартра, А.Камю. Або постать Йосипа Прекрасного, історія якого відома з Біблії. Томас Манн в основу свого роману “Йосип та його брати” поклав саме її. До цього образу звертався Данило Мордовець, написавши російськомовний твір “Йосиф в стране фараона”, а Лев Толстой мав задум опрацювати цей біблійний сюжет. Літературні образи, відомі здавна, повертаються “до життя”, зважаючи й на власну “політичну” заангажованість. Серед таких найвідоміший – біблійний Мойсей. Під впливом націотворчих ідей його заторкувало чимало митців (А. де Віньї, І.Мадач, І.Франко, Г.Гауптман). Відомий сюжет з Біблії “національні культури, мобілізовані й напружені в своїх етнозахисних функціях, адаптували, перекладали на логіку відповідних національних історій” [47, 74].

Переосмислення традиційних сюжетів, образів, мотивів зумовлено тим, що жоден з елементів мистецтва попередніх епох не може повністю, в незмінному вигляді вписатись у систему цінностей нового часу, віддаленого від першоджерела іноді на сотні, а то й тисячі років. Не визнати, заперечити, відкинути ці елементи, навіть у випадку їхньої невідповідності пануючим у суспільстві уявленням, є неможливим через “авторитет” елемента як частини канону. Виходом з такої ситуації служить прийом переосмислення, коли відбувається своєрідне пристосування, перегруповання, препарування фактів, у результаті якого збережена в незайманому вигляді зовнішня оболонка елемента починає вміщувати в себе вже певною мірою скоригований, а то й прямо протилежний первинному зміст. Власне, йдеться про дискурс. Відбувається узагальнення і творчий перегляд художньої

спадщини: її або приймають, або заперечують. Звертання письменника до традиційних структур варто поцінувати як своєрідний підсумок багатовікової взаємодії культур, а також як відображення суттєвих тенденцій світового літературного процесу.

Вал. Шевчук звертається до сюжетів, які взяті з національної літератури. Це зумовлено, по-перше, тим, що процес духовного відродження потребує повернення до суспільного життя ідей та думок, що рухали цивілізацією у її поступу до свободи. По-друге, тим, що, звертаючися до таких сюжетів, письменник має з чого розробляти власний міф України. По-третє, такою рисою вдачі письменника, як книжність.

Якщо ж шукати першоджерело роману “На полі смиренному”, то неодмінно натрапимо на “Києво-Печерський патерик”. Мотивує автор і його герой повторне звертання до вже розробленої теми в передмові: “Сильне й несподіване бажання охопило мене: скласти свій синаксар, чи ж бо патерик, не задля слави чи огудження святих отців, а з’явити всі почуті мною історії найдокладніше й найправдивіше, адже Полікарп усі ті розповіді поодмінював – ставив-бо перед собою мету таки прославляти чи огуджувати “ [143, 7]. Записи, зроблені Семеном – головним персонажем роману, – суперечать Полікарповому патерику. Суперечність ця полягає у різних світоглядних настановах, які спонукають їх до праці. Полікарп бачить своє завдання в тому, щоб звістити про чудеса святих отців, а Семен прагне віднайти істину. Та й укладає Полікарп книгу, бо йому велено, а Семен – з бажання поділитися пережитим, побаченим, своїми думками, з бажання віднайти правду.

Вал. Шевчук чітко формулює мету героя-оповідача: розповісти все так, як, він гадає, було насправді. У Шевчуковій мотивації, що спонукає Семена до праці, проглядає іронічна оцінка Полікарпового

твору. Тут відбувається своєрідна інтелектуальна “гра у бісер”, гра з уявою, яку пропонує автор читачеві, ніби говорячи: “Так могло й не бути, а могло бути так”. У такий спосіб він підкреслює незвичність ситуації, заохочуючи читача сприймати все описане не на віру, а піддаючи критичному осмисленню. Так народжується потенційно іронічне судження, що завжди зберігає певну двозначність.

І справді, при порівнянні паралельних сюжетів “Києво-Печерського патерика” і роману, бачимо різницю в розстановці моральних наголосів та оцінок. Удамося до деяких порівнянь, що зумовлені предметом дослідження. Так піднесеному й дещо простолінійному стилю патерика – “Слово 36: О преподобьном Исакии печерьницъ” – протиставлено “Розповідь про Ісакія, до якого Христос приходив” (розділ 6). У Вал. Шевчука маємо справу не з канонізованим й очищеним від усього побутового достойником, а з чоловіком, котрому болить, якого бентежать сумніви, котрий страждає через свою недосконалість і немічність духу серед марнот життя. Не вилучаючи з контексту патерика, Вал. Шевчук виводить свого Ісакія з догматичного світу і цим “олюднює” його. Бачимо перемогу духу живої людини, а не хрестоматійно-релігійну схему. І ще одне. Розставлені наголоси, коли йдеться про видіння Ісакія у затворі, заперечують безсумнівну тезу патерика про гріховність життя й диявольську природу його радощів. До такого висновку можна прийти, порівнюючи інші тексти, скажімо, розповідь про Агапіта-лікаря. В Києво-Печерському патерику це “Слово 27: О святъм и блаженньм Агапить, безмьздном врачи”, у романі “Розділ 8, у якому розповідається про Агапіта-лікаря та про вірменина”. Сучасний автор досягає мети, вдаючися до оповідей-життєписань. Це, власне, й визначає жанрову особливість твору “На полі смиренному”. Недарма у підзаголовку книги з’явиться назва “синаксар” (зібрання життя

святих), Адже й саме поняття “патерик” визначено як “збірник дидактичних новел про подвиги християнських ченців” (БСЭ, т.19).

Отже, роман – це стилізований життєпис персонажів, відомих із історичних джерел, де реальні події тісно переплетені з містичними і носять притчовий характер. Твір складається з розповідей про конкретних людей, які є носіями певних ідей морально-етичного характеру. Та проблеми, що їх заторкує наш автор, подані в іншому ключі, ніж у творі давньої літератури. Фабульні ходи у Вал. Шевчука – це не копіювання і не відображення дійсності, це – її естетичне моделювання. Це приклади і аргументи у важливій світоглядницькій суперечці.

Письменник в епіграфі до роману “На полі смиренному” окреслює найголовнішу порушену проблему у: “Питання: хто ті двоє, що найсильніше борються в світі? Відповідь: життя та смерть”...[143, б]. Між життям і смертю долі людей. І кожен творить свою, як уміє. 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.

Нічим не вирізнитися серед інших – саме в цьому тиск суспільства й диктат влади, що змушують людину відмовлятися від особистої свободи й бажання бути собою. Втративши свою індивідуальність, людина перестає бути особистістю, а стає слухняною маріонеткою, яку легко контролювати, якій можна нав’язати будь-які світоглядницькі засади, вигідні пануючій ідеології. Зберегти внутрішню свободу, захистити себе від тотального диктату влади, людина може тільки усамітнівшись. А в самотині витримати глибоку

ізоляцію зможе завдяки духовності. Така “втеча в себе”, зосередженість на власній екзистенції, поглиблюють почування абсурдності життя.

Зрештою, для багатьох інтелігентів кінця 60 – 70-х років екзистенціалізм був об’єктивним способом існування за умов тоталітарної держави. Це був час, коли протест проти існуючого життя знаходив свій вихід у показі абсурду такого існування. Мотиви трагічності, порожнечі, безцільності, нікчемності людських прагнень породжується настроєм песимізму й розчарування. Все, що раніше здавалося єдиноможливим, майже вічним, універсальним, утрачає свій зміст. І тоді, як епідемія, з’являється хворобливе почуття беззмістовності життя, безплідності будь-якої діяльності, зникає сенс розумного існування. Людська драма, позбавлена історичних традицій і перспектив на майбутнє, переростає у трагедію вічного пошуку, вічної ностальгії за недосяжним ідеалом. Така низка філософських, моральних, літературних мотивів і склали особливу інтелектуальну течію, названу екзистенціалізмом. Він має велику притягальну силу, він відроджується знову і знову, особливо в літературі, як певна конструкція людської долі і сенсу людського життя. Проблеми, що їх порушує екзистенціалізм не є чимось вигаданим, надуманим. Це сутнісні проблеми, що постають перед людиною в певні моменти її життя і потребують осмислення. Отож не дивно, що ситуаційно-сюжетні звороти, аналогічні Ж.-П.Сартру і А.Камю, ми бачимо у творчості інших письменників. І тут йдеться не стільки про безпосередній вплив, – хоча й цього не варто відкидати зовсім, -- а про “прокляті” питання, що знову і знову має розв’язувати людина. Особисте рішення, вибір, який людина зробить, визначає її місце у світі, у зіткненні добра та зла перевіряється істинність того ідеалу, який вона сповідує.

Устремління до особистісно забарвленого буття, протистояння всьому безликому, протест проти уподібнення, прагнення свободи, яка, попри все, має зреалізуватися серед життєвих випадковостей, боротьба з абсурдом, в якій знову і знову треба починати все спочатку – ось що рухає персонажами Вал. Шевчука.

В романі автор вдається до притчевої форми художнього вираження. Він ілюструє ідею, заторкуючи проблеми моралі, загальнолюдські закони. Розповідь рухається по кривій і починається з події далекої від дійсного задуму, щоб повернутися до неї в кінці, відходячи все далі від того, що складало головну мету розповіді. І характери персонажів і розвиток дії не є головним. Сюжет розповіді є тим засобом, за допомогою якого автор прагне подати читачеві своє розуміння світу, отже, вся увага прикута до авторської думки. Специфічна трактування образів полягає в тому, що персонажі, опинившись в екстремальних ситуаціях (часто абсурдних) і зреалізувавши право вибору, підносяться до вчинку.

Федір (розділ 9, в якому розповідається про Федора і дорадника його Василя), переживши горе і підпавши під вплив Василя, роздав своє добро і пішов у монастир. Не один раз зринає у нього думка: чи так, як треба, вчинив, позбувшись багатства, з купця ставши злиднем. Спокуса віднайти скарб і повернутися до звичного життя заволодіває Федором, і він починає пошуки варязького золота. Та реалізація конкретних потреб ще не гарантує їх задоволення. Людина йде від мрії до мрії у постійній тривозі, постійних пошуках, постійній ностальгії за кращим. Удоволені бажання підказують Федору їхню химерність та примарність. Він постійно пересвідчується в тому, що помилявся, коли урівнював щастя з досягненням бажаного. Федір починає мріяти про довічні неперехідні цінності, прагнути абсолютного буття, і так приходиться до Бога. Перебуваючи в келії наодинці з собою, він

усвідомлює особисту відповідальність за той вибір, що зробить, він прагне цього, бо в такий спосіб позбавиться залежності від світу. Для Федора бути вільним – значить бути і залишатися собою. Саме тому, знайшовши скарб, він не бере його і навіть під тортурами не зізнається, де той захований. Він зреалізовує свою свободу вибору, незважаючи на те, що цим вибором є смерть. Через цей образ проблема істинного людського буття подається в екзистенційно-метафізичному аспекті.

Автор знову і знову повертає читача до вічних філософських проблем і робить це шляхом умотивованого психологічного трактування персонажів, а не прямолінійно-моралізуюче чи дидактично. Шевчук подає образи через психологічно-етичну призму сприймання на філософському рівні. Вдаючися 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. Сучасний автор показує персонажі у повсякденному житті, що вже до певної міри знімає ореол святості.

Читачі як учасники дискурсу мають змогу побачити, як у своєму релігійному фанатизмі Святоша стає жорстоким, а його вірний слуга Петро, пройнявши скрізь муки страждання, на які його прирік колишній князь, утверджується у відданості й любові. Агапітом керує непоборне бажання слави, до якої він йде використовуючи знання батька-волхва. Вчинки його свідчать про безпринципність, про готовність скористатися будь-якими засобами, аби тільки досягти бажаного. Василеве прагнення багатства межує з безумством. Його альтруїзм це тільки маска, під якою він приховує власну захланність. Вал. Шевчук поляризує зовнішні і внутрішні прояви почуттів персонажів, показуючи, як, прагнучи стати праведниками, багато

ченців крок за кроком віддаляються від головної християнської настанови – любити ближнього.

Пишучи свій синаксар, Семен доходить 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” [143, 55]. Найупослідженіший з ченців Ісакій у розмові з Агапітом каже: “Існує тільки один неперехідний закон, поставлений богом: все, що любові суперечить, – зло це є. Все у світі на любов має мірятися, і боротися людина повинна не з собою, а за любов супроти ненависті” [143, 73]

Семен-затворник, Ісакій, Лазар продовжують вірити в людину і відстоювати ідеали добра, наражаючися на нерозуміння, ворожість, підозри, і вже цим одним стверджуючи високі ідеали гуманізму, а найперше – любов до людей.

Своєрідність авторського задуму простежуємо у специфічному потрактуванні центрального персонажу – Семена-затворника. Він є людиною сумнівів і тому найпереконливіше життєвий. Ця здатність ріднить його з Ісакієм. Через цю ж здатність він був зраджений Никоном, якому виклав свої сокровенні думки, що аж ніяк не відповідали догмам і постулатам чернечого життя. Бо сумнів, на думку переважної більшості ченців, посилає людині диявол для того, щоб спокусити і відвернути її від Божої істини. Саме в бесіді з Никоном Семен говорить, що розум, істина, доброта нерозривно пов’язані з глупотою та злом. А сумнів – річ дискурсивно необхідна, щоб не долучитися до зла та глупоти. “Глупота з’являється там, де немає сумніву, відтак і занепад починається, гнилець заводиться і тля. Істина

є, але немає її межі, кожна межа для істини – це кайдани, і єдиний справдешній вимір для неї – добро, людиною творене”[143, 182].

Світ як упорядкована модель буття обов’язково передбачає абсолютний центр смислу. В середньовічному суспільстві він полягав у повному підпорядкуванні життя ідеї безсмертя і спасіння душі через аскетизм, стриманість, усеохоплюючу теологічну внормованість і недовіру до особистісно-етичних пошуків та розумування. Семен у душі починає заперечувати цей світ.

Авторський персонаж своїми думками й поглядами сягнув далі свого часу, сягнув нової доби – доби Відродження з її культом людини. Гуманістичні думки, обстоювані Семеном, суперечать духові доби, в якій він живе (середньовіччя). Але вони є органічним продовженням думки, висловленої в античні часи Платоном: “Ми маємо докласти всіх зусиль, аби прилучитися, доки ми живемо, до добродії та розуму, бо прекрасна нагорода й надія велика”[103, 89]. Цей анахронізм автора цілком свідомий, бо показує тяглість гуманістичних ідей, ще й ще раз доводячи, що в надрах старого зароджується нове. Саме роздуми Семена про глупоту наштовхують на порівняння з твором Еразма Роттердамського “Похвала глупоті”. І ці паралелі простежуємо не тільки в подвійній людській природі – “розум – глупота”, “добро – зло”, а і в розмислах персонажа про людське тіло та його природу, що суперечить середньовічному християнському світогляду і є ближчим до ренесансного бачення людини. Про те, що спосіб думання й самі думки Семена не узгоджуються з часом, у якому він живе, писав Петро Майданченко в статті “Проза Валерія Шевчука і поетика умовності” [79]. Дослідник стверджує, що цей образ за своїм світоглядним рівнем відповідає добі бароко.

Внутрішній світ Семена, Ісакія, Лазаря, Федора дискурсивно узгоджується з високими моральними ідеалами, а зовнішній вражає

безглуздістю реального існування. Кожен з них у свій спосіб бунтує проти нікчемності, недосконалості, абсурдності життя. Усвідомлюючи власну приреченість, вони хочуть і прагнуть боротьби, а абсурдність їхнього бунту виступає активізуючою силою, спорідненою Лесиному “буду сіять квітки на морозі”. Тільки в бунті, протесті, повторенні безнадійних прагнень змінити своє становище людина – раба долі – може знайти свободу.

Пояснити такі світоглядно-часові зміщення у творі можна тим, що вони дають можливість хай і опосередковано, але вийти на проблеми епохи-реципієнта і пов'язати це з подіями і процесами конкретної дійсності. Зі структури патерика сучасний автор узяв соціально-ідеологічну й морально-психологічну домінанту, принципово її переосмисливши. Наголос зроблено на бажанні влади та її структур знищити в людині почуття свободи. Як зазначив письменник, він подав “певну модель, модель замкнутого, тоталітарного суспільства” [101, 55]. Отже, можемо вести мову про іронічний підтекст твору, який розкриває невдоволеність автора існуючим порядком речей. Тут іронія постає як художній принцип, яким керується письменник, відтворюючи життя. Вона має на меті не смішити, а, навпаки, підкреслювати всю серйозність, а почасти і трагічність ситуацій. Зважаючи на це, можемо говорити про риси трагічної іронії, витоки якої простежуємо ще в ту романтичну епоху, коли, за характеристикою Шлегеля, вона (іронія) виступала “як принцип” витвору мистецтва, авторської совісті у творі й невблаганного контрасту між суб'єктивізмом особистості і об'єктивністю сліпої і нещадної долі, “осяйного усвідомлення вічного руху, загального і всеохоплюючого безконечного хаосу” [94, 128].

Увага до психології персонажів уплинула на архітектоніку твору, особливості сюжету та складові композиції. Тому, ведучи мову про

стильові ознаки, властиві творчому почерку Вал. Шевчука, варто наголосити на ролі портретної характеристики в художньому творі як одному із засобів психологізації образів. Автор не вдається до розгорнутого портретування персонажів, він зосереджується на деталях. Опис зовнішності героїв розсосереджений по всьому твору, як мозаїка, наголос роблено на чомусь одному: обрисі обличчя, поставі, очах. Віддано перевагу внутрішньому портрету, який передається через зорові (очі) та слухові (голос) образи.

Голоси персонажів твору здебільшого “жорсткі”, “іржаві”, стишені, приглушені, болісні; звучать вони “кволо”, “сумно”, лякливо. Веселого живого сміху не чути, а якщо і є – то “сухий”, злий. У такий спосіб автор досягає контрасту між оселею святості і сутністю буття в ній.

Вал. Шевчук уникає розлогих портретних характеристик, а іноді навіть приховує важливі портретні деталі, щоби, заакцентувавши на них потім, посилити у такий спосіб контраст між удаваним і справжнім. Ченці на ознаку своєї покірності та смиренності тримають опущені долі очі, ховаючи свій погляд за прикритими повіками. Вираз їхніх очей часто не відповідає їхнім учинкам. Автор дає уявлення про характер поглядів, що відбиває стосунки між персонажами. Один із найяскравіших прикладів – тріумф Агапіта, який рятує злодія, що випив смертельну отруту. “Головник стояв до мене боком, і побачив я, що він там, у грязюці, кинений додолу милосердям, що йому вчинено, не лле радісних і щасливих сліз. Не відчуває свого упослідженого щастя, а дивиться знизу вгору туди, до щасливого, осяяного сонцем, хоч ніякого зараз сонця нема, звитяжця свого, дивиться пильно і пронизливо, аж доки не помічає погляду щасливий переможець, погляду знизу нагору, примруженого й гострого, наче ніж, погляду, в якому горить жовтий вогонь зненависті” [143, 117]. Отож на першому

плані емоції. Наведену цитату можна вважати емоційним портретом. Тут визначальними є дієслова (побачив, дивиться, помічає тощо), якими автор передає динамізм стосунків між лікарем та злодієм.

При портретній психологізації авторські прийоми видозмінюються залежно від задуму. Так розповідаючи про Єремію Прозорливого, Шевчук весь час робить акцент на його очах. “Відтак розплющилися Єремійні очі, напрочуд ясні й чисті – зелена вода між засніжених берегів”, знову засвітилися зелені Єремійні очі, що були як зелений лід між покритої інеєм старої трави”, “проти мене світилися його великі зелені очі, що були як передчасно опале на сніг листя” [143, 16-22]. Єремія немовби весь зітканий з білого та зеленого. Біле символізує не тільки чистоту, а й спокій, мудрість і, врешті, смерть (такий колір мають його волосся, шкіра, вії – те, що тлінне), а зеленим спалахують очі старого, і символізує цей колір життя. А ще говоримо, що в очах відбивається душа. Старе, тлінне, смертне людське тіло і вічно молодий дух. Або очі Ісакія – жовті, як жовте опале листя. І лице Ісакія перед смертю схоже на листя. “Було листом дочасним, жило і віджило свій час, і от прийшла пора лягти під ноги, як лягає під ноги все дочасне і тлінне [143, 82]. Тут образ листка набирає символічного значення – підкреслює етапи буття людини. Він же викликає певні асоціації з силою Стефаніківського психологізму, який часто був з’явлений через лірично-психологічні деталі (див. “Кленові листки”). “Постекспресіоністичне” звучання цього розділу з роману “На полі смиренному” зумовлено тим, що поєднані тут протилежні явища – вульгарність буденщини з високим пафосом віри, екзистенційні мотиви, зумовлені жахом життя, з надією на божественне світло.

Вал. Шевчук приводить свої персонажі до усвідомлення поєднаності, міцної пов’язаності добра та зла. Ця думка у свідомості людства виникла давно. Ще монах Богумил в основу свого вчення

поклав урівнені можливості добра та зла при творенні світу. Проте, тільки література XIX сторіччя активно починає опрацьовувати цю проблему. (Твір І.Франка “Як Юра Шикманюк брів Черемош” має в основі богумильську легенду). В літературі XX сторіччя вона стає ледве не головною на шляху самоствердження особистості. Думку про мінливу природу добра та зла порушено й у таких усесвітньо відомих творах, як “Майстер і Маргарита” М.Булгакова та “Доктор Фаустус” Т.Манна. Ця проблема не перестає бути актуальною. У трилогії чеського письменника Владіміра Неффа (“Королеви не мають ніг”, “Перстень Борджія”, “Прекрасна чарівниця”) вона розроблена в іронічному ключі. Але за зовнішньою легкістю цих творів проступає зовсім не легковажна і не смішна думка про те, що добрими намірами вистелена дорога до пекла.

В основу сюжету повісті “Ілля Турчиновський (1979 р. надрукована) покладено мотив мандрів. Ця повість є першою частиною триптиху “Три листки за вікном” (видано 1986 р.), що охоплює в часі майже два віки – від другої половини XVII сторіччя до 50-х років XIX сторіччя. Це час, що став визначальним для української історичної долі, бо впродовж нього відбувся перехід від свободи до рабства цілого народу. Сучасний автор простежує характерні риси психіки і соціальної поведінки людей. А для яскравішого з’явлення деформації свідомості, він поєднав центральні персонажі родинними зв’язками. В кожному з творів трилогії маємо проблему включеності конкретної людини в потік конкретного буття. В цьому контексті постає проблема необхідності самовизначення.

В повісті “Ілля Турчиновський” маємо постать одного з відомих мандрівних дяків, який залишив цікаву пам’ятку про власне життя і подорожі. Турчиновський, – за задумом Вал. Шевчука, – прагне пізнати світ, віднайти істину. Побутовий перебіг життя зовсім не

хвилює Іллю, він заглиблений у свій внутрішній світ, зосереджений на ньому. Роздуми персонажа над власною долею завжди переростають у психологічну саморефлексію: що ж то є світ, і чим він є у світі. Турчиновський вирушає у мандри, глибоко віруючи у добро, справедливість, порядність, а натомість світ зустрічає його облудою, лицемірством, ненавистю. Мандри ведуть героя через численні поневіряння: його обкрадають, калічать, зневажають, збираються вкоротити віку. Проте ніщо не стримує прагнень Іллі до самореалізації. Авторське тлумачення образу спрямоване на художнє осмислення витоків людської недосконалості й трагізму, які проглядають у роздвоєності між духовним та тілесним.

Перед читачем постає бароковий світ у його подвійності, в розділеності на світле та темне, схід та захід, праве та ліве. Власне кажучи, цю бінарність важко заперечувати, позаяк дуалізм відображає стани відмінності, нерівності, протиріччя, які передбачають взаємодію, взаємовплив, рух як результат і спосіб реалізації цих станів. Усесвітня дихотомія відображає концептуальне джерело руху й розвитку – боротьбу протилежностей. Йдеться про наявність суперечності в самій сутності всіх предметів та явищ: тотожність, відмінність, протилежність. Показовим тут є епізод, коли Турчиновський, зчепившись з органістом, здирає з його обличчя шкіру і бачить на місці супротивника себе і своє власне обличчя. Діалектичне протиріччя від протилежності повертає до тотожності, щоб знову вернути назад, але вже на новому оберті спіралі.

Це максимально конкретизовано у боротьбі між ідеальним та матеріальним, між добром та злом, між правдою та лжею, між світом і пільмою, що подано як боротьбу між Богом та дияволом. Диявол не відпускає людину від себе, але в її душі завжди живе надія на Бога. Продовженням темних сил у творі є страх, який невідступно

супроводжує Іллю в його мандрах. Турчиновський покійно зносить усе те, що трапляється з ним, бо це йде від вищих сил. Він знає, що страх прагне взяти його в руки, панувати над ним, однак він свідомий своєї відповідальності за власну долю. Ілля боїться страху, намагається уникнути зустрічі з ним, бо не хоче помножувати зла у світі, проте страх увесь час підштовхує, під'юджує його до цього. Ілля відчуває страх перед силою, її ірраціональністю, яку в людині сприймає не аналітичне начало, а щось інше.

У вимріяній драмі Турчиновського, в інтермедії “Страх” резонуюче звучить думка про те, що людиною рухає саме він. “Чи не страх божий відчуває людина, і тільки вона. Чого найбільше боїться – чи не вмерти? Для мозку, що ясно освітлює світ, зникнути – найвищий страх” [144, 117]. Тотальний лібералізм Іллі – спроба бути у світі поза силою, поза розмежуванням, поза опором, поза вибором – утопія. Вона вступає в протиріччя з визначеністю речей і фізикою світу. Ілля мучиться і страждає свідомо, пробує не піддаватися страхові, вірячи в те, що своїм терпінням зменшить силу зла. Це одвічна тема, що суголосою сучасним пошукам особистості свого місця у світі.

Ампліфікація “олітературнених” посвідчень роздвоєності світу найадекватніше відобразила той складний час, коли ідея богорівності людини існувала поряд з ідеєю про те, що людина – раб Божий. Людина все і ніщо. Від того трагічно-сумне звучання повісті. Його підсилює ще й думка, що мудрість примножує людську печаль. Тут маємо прямий перегук з біблійним Еклезіастом.

У житті Іллею рухає бажання віднайти гармонію у світі, але життя цієї гармонії не дарувало. Весь шлях становлення персонажа відбувається в моральній площині. В центрі авторської уваги людина – особистість з її настроями, переживаннями, болями та радощами, а тому стан душі, особистісні почування Іллі цікавлять Вал. Шевчука

найбільше. Моралізаторський характер твору простежуємо і в ідеї утвердження добра, якою живе Турчиновський, і для досягнення якої наражається на тортури, знущання, поневіряння. Руїнація старих цінностей і спроби віднайти нові, примушують Іллю замкнутися у світі власних емоцій і відчуттів, у світі самотніх радощів, турбот і прагнень. Внутрішній світ персонажа відбиває все те, що переживає зовнішній світ, – велику історію художньо втілено в історію конкретного життя. Читання Іллі між вірою і сумнівом адекватно віддзеркалюють ті драматичні почування, що властиві інтелектуальній думці у XVII сторіччі. Такий дуалізм характерний і вченню Григорія Сковороди про дві натури. Філософ бачив людину і світ двоїстими: в них постійно сходяться на прю добро та зло, світло та темрява. Барокова дихотомія з'явлена у повісті в тісному переплетенні реального і фантастичного світів. Ірреальний, світ утілений у сновидіннях і видіннях, відповідає реальному внутрішньому стану персонажа.

Це призводить до химерності, яка ще більше поглиблюється, через звертання Вал. Шевчука до бестіаріїв, у яких алегорично-символічні образи звірів насправді з'являли людей. Тварини, комахи, рослини, що їх бачить наприкінці мандрів Ілля, не що інше, як світ людей. Однак, якщо у бароковій літературі ця середньовічна зоологічна алегорія своєю двоплановістю принижувала людину, закидала її на задній план, то у повісті вона передає певний стан психічного почування персонажа. Видіння гадюки – помсти, кнура – захланності, символічно віддзеркалюють душевні терзання Іллі.

У творі бачимо подальший розвиток уже апробованого Вал. Шевчуком у романі “На полі смиренному” психологічно-морального трактування образів. Іллю Турчиновського і Семена-затворника ріднить дуже багато, а найперше те, що обидва над усе люблять сонце. Намагання збагнути світ наповнює їхні серця неспокоєм і думками про

мандри. Дорога і сонце символізують у душах цих людей покликання пізнання, спробу дошукатися істини. Вони прагнуть пізнати світ для себе і себе у ньому.

У повісті “Ілля Турчиновський” проглядає ідилічний мотив, характерний для сімейного роману і роману генерацій. Персонаж тікає у великий світ, він змушений бути серед чужих, а іноді й вороже налаштованих людей, з ним трапляються різні пригоди, як щасливі так і трагічні. Вся низка випадковостей закінчується для нього міцним і облаштованим світом сім’ї, в якому відсутній весь хаос попереднього життя. Проте далі в трилогії маємо крах ідилії, сімейних стосунків. В останній частині позитивний тип персонажа ідилічного світу (батько Сатановського) повністю руйнується. Зібрані Киричком історії та його власна доля внаочнюють повний розпад особистісних стосунків – любові, дружби, вірності, сім’ї. Людина ідилічного світу стає тут не просто зайвою, а вкрай небажаною. Вдаючися до такої сюжетної побудови, наш автор відтворює процеси змін на особистісному рівні, що вплетені в процеси руйнації й перебудови всього суспільства й, зрозуміло, з’являють зміни в історичному поступі людства.

У другій частині триптиху “Петро утеклий. Повість за судовими актами XVIII сторіччя” автор знову вводить читача у замкнене коло побутовості, що його намагається розірвати головний персонаж. Маємо онука Іллі Турчиновського – Петра, який живе за іншої доби, в інший час, але і він обтяжений тими ж філософськими проблемами щодо принципів і засад життя. Вал. Шевчук зумисне ставить персонаж перед таким вибором і критичними ситуаціями, щоб цим підкреслити взаємозв’язок генерацій на певних етапах поступу суспільства.

Петром Турчиновським, як і його дідом Іллею, рухає бажання віднайти істину, пізнати світ. Екзистенційний фатум, що переслідував його діда, викликаючи страх, з яким той мусив замиритися, в онука

викликає інші почуття. Він певен, що в його душі немає “безвільної приреченості. В мені не було й покори, і зважився я стати із тією потворою на герць. Хтозна, чи переможу в цьому вічному змаганні, але одне я знаю напевно: легко їй не дамся” [140, 284]. У героєві живе глибоко втаємничений протест проти принижуючого підкорення. Він бореться і ця боротьба є бунтом проти абсурдності життя, проти нікчемності, недосконалості, смерті.

Намагаючися дізнатися, хто ж то вбитий, Петро Турчиновський збирає історії про людей, які через обставини змушені були полишати насиджені місця та йти у мандри (романічний топос). Їхній життєпис проектується на долю вбитого. Витворена система гіпотез, в якій одиничне життя, тепер і тут померлої людини, перетворюється на множинне життя кількох персонажів. Автор творить свою онтологію. Світ формується у нас на очах. Тут не тільки маємо подвійність світу, а й автора-деміурга, який підпасовує події до персонажів, персонажів – до подій, а взяте разом – до часу та простору. Детективний сюжет побудовано настільки специфічно, що не маємо розв’язання незрозумілого вбивства. Вал. Шевчук передає рух світоглядницьких ідей через життєві колізії персонажів. М.Жулинський, говорячи про цей твір, зазначив: “Як завжди, Валерій Шевчук прагне немов розлити настрої оповіді між рядками, досягаючи певної не лише психологічної, але й кольорової тональності зображуваного” [45, 81].

Догматичні уявлення про світ дяка Стефана Савича заперечує віра Петра Турчиновського в неповторність кожної людини. Напружене психічне протистояння між ними передано за допомогою кольорового нюансування зображуваного. Так істинні винуватці трагедії виявляються після бесід пана канцеляриста з дяком. Саме переконання останнього в тому, що все на світі повторюється, а отже, якщо з’явиться міся, то неодмінно з’явиться і його вбивця, спричинює

трагедію. Стефан Савич утручається в це протистояння й стає призвідником трагедії. Домінують у повісті сіро-сині й червонясто-руді кольори, за допомогою яких створено атмосферу, пройняту спокоєм, неквапливістю, розміреністю. Але це омана, бо насправді існує реальна загроза назавжди отруїтися цим спокоєм, перестати “бути”, а почасти “існувати”. Петро Турчиновський стає ще одним утікачем, але його втеча не у безвість, а у життя. Тікає він від мертвої байдужості рудівських полів, сіро-червонястий спокій яких заповнив усе навколо, бо схожі вони на “іржаве місиво, яке тільки й чекає, щоб упала на нього жива істота” [144, 141]. Ці простори несуть згубу, виповнюють душу приреченістю, а Петро прагне дії, він вірить у добро та справедливість, вірить у людину, хоча весь час має справу з підступністю, байдужістю, жорстокістю.

Вірою у вищу справедливість жили й ті осуджені, долі яких так стривожили пана канцеляриста. Всі втікачі – Петро Запаренко, Петро Легенький, Петро Гайдученко, Петро Знайда – втрачають розумний, внормований, упорядкований, усталений світ, вони опиняються у світі поза межею норм і понять. І в цьому позамежевому світі починається для них віднаходження смислу, що пов’язано з образом Жінки з цвіту. Її поява дарує страждальцям надію у моменти найбільшого відчаю та болю. Саме в ній утілена теологема Софії – вічної жіночості. Її поява позбавляє страждальців фізичних мук, наповнює душі спокоєм. Жінка з цвіту і є утвердженням вищої справедливості як останньої надії впосліджених.

Відтинок часу, обраний для зображення, поданий автором художніми засобами, властивими тій добі. Бароковий світ – через двійництво та симетрію моральних категорій. Доба Просвітництва – у переборюванні подвійності та повторюваності з утвердженням індивідуальності (в тексті множинності) хоча й подібних людських

доль, але ж винятково особистісних. Ідейний задум обумовлює специфічну композицію. Особливість її в тому, що переважна частина художнього матеріалу складає низку пересічних побутових ситуацій, які стають підвалинами для завершального акорду – історії Петра Знайди.

Оповідки про втікачів нанизуються одна на одну, що створює враження не тільки мозаїчності, а й панорамності зображуваного. Мотиви цих історій відомі з фольклору – це підступність, зрада, любовні перипетії. Вони стають підставами для останньої розповіді, яка узагальнює бароковий світогляд на сутність людського життя. У запропонованому дискурсі Петро Знайда радше не персонаж, а модель, бо весь перебіг його життя – від народження і до смерті – повторює колізії добре знаних міфів. Проте письменник те тільки відображає міфологізм тогочасної людської свідомості, яка міцно заґрунтована на вірі у циклічність часу (в результаті цього є можливість повторення того, що вже було), а й репрезентує світоглядні зрушення, які зумовлені зламом на рівні свідомості – перехід від ритму міфологічного часу до ритму часу лінійного. Саме Петро Турчиновський стає тим персонажем, який обриває міфологічний ланцюг часу. Отже, конфлікт, що його автор розгортає у філософській площині, спричиняє саме таку композиційну структуру. Якщо ж удатися до класифікації, то треба віднести твір до повісті-притчі, бо в ньому наявна параболічність: оповідь віддаляється від даного хронотопу (життєві історії Петрів), а потім повертає назад, даючи можливість побачити й осмислити все з філософсько-етичних позицій.

В останній частині триптиху “Ліс людей, або “Чорна книга” Киріяка Автомоновича Сатановського” подієвий час – 50-ті роки ХІХ сторіччя. Це час жорстоких національних утисків, терору проти прогресивних ідей, доба духовної несвободи, коли рух, власне, не

породжує поступу. Дія твору розгортається у провінційному Житомирі (рідному місті автора) і не нагадує історичного роману в звичному жанровому визначенні.

Центральний персонаж твору Киріяк Сатановський прагне “зло пізнати в іншому” [144, 287] і записати це в свою “Чорну книгу”. В оту книгу Сатановський занотовує і смакує найчорніші гріхи синів божих, при цьому внутрішній світ його не кращий за тих, кого він описує. Найбільшу втіху дає йому людська недосконалість. “Я тільки радію на його (йдеться про світ) безрозум, і це дивним чином підносить мене над людьми. Адже вони, ніби хробачки, вовтузяться в сліпому змаганні й боротьбі. Мені хочеться закричати в той мурашник: “Гей ви! Бийтеся, метайтеся, раньте й убивайте один одного, колобродьте, збігайте й боріться! Я не хочу брати участь в цьому всьому!” [144, 377].

Киріяк переконаний у власній унікальності, що і породжує його зверхне ставлення до людей. Вчинки та рішення Сатановського – це його власні і більше нічий вчинки і рішення. Він прагне бути сам по собі, без покровителів і богів. То ж і не дивно, що він у захваті від себе самого.

Якщо ж удатися до історіософських екскурсів, то тут автор виходить на проблему національну – зображає чиновництво, котре за умов імперії могло бути тільки проімперське (російське). Ця метаморфоза починається ще з другої половини XVIII сторіччя. “Ось як описує Тимковський часи скасування гетьманщини: “Тоді й батько мій відправився до Києва і повернувся обраний заступником повітового суду до Золотоноші. Він з’явився в іншому вбранні. Поїхав у черкесці з поголеним чубом, шапкою та шашкою; приїхав у сюртуці і у камзолі, з косою, мундиром, шляпою та шпагою” [44, 44].

Киріяк бажає стояти осторонь життя, спостерігаючи за ним, а разом демонструючи у такий спосіб свою вищість, обраність.

Відшукуючи зло в інших, він сам стає його втіленням, намагаючись якнайменше звертати на себе увагу, -- опиняється в центрі подій. Історія його кохання у всіх на устах, бо житомиряни очікують і зловтішаються зі скандальної ситуації, в яку Кириак потрапив. У Вал. Шевчука людська душа завжди є полем боротьби добра і зла, світла і темряви. Автор удається до романтичної світоглядної, світобудівничої вертикалі, де все обертається навколо двох полюсів: верху – добра, світла і низу – зла, темряви. Принцип контрасту надає низу – злу функції антитези, зосередивши навколо нього все те негативне, що властиве людській природі. Цей фантастичний світ низу не щось закам'яніле, статичне, мертво, навпаки – він у русі, він переслідує, заманує в пастку, міцно тримає. Прикметною є історія про отримання Ковнірчуком (персонаж твору) посади директора гімназії, коли він не гребує брехнею й лицемірством, удаючи з себе аж надто богомільну людину, саме вдаючи, бо релігійність не є його ознакою. Проте він стає тим, кого з себе удавав, маска приростає до нього, нав'язуючи і диктуючи свою лінію поведінки. Подібне відбувається і з Сатановським, бо все чого прагнув, починає гнітити.

Отже, маємо зовнішні зміни поведінки, які до середини ХІХ сторіччя трансформувались у внутрішні. Удавання з себе “не українця” – це початкова форма перетворення, приховування своєї самототожності, що тягне за собою втрату людської, особистісної цілісності, призводить до хисткості і готовності переінакшуватися, що в результаті веде до національного відступництва й переродження. Зміна самототожності вимагає зламу, порушення межі між “своїми” та “чужими”, закріплює втрату довіри, призводить до “війни всіх проти всіх”, веде до повної деградації. Такий вихід з національно-культурного контексту (культура завжди національна) обов'язково

передбачає вхід до якогось іншого, наразі російського, що і призводить до дуалізму.

“Неуникний, напередзаданий, накинтий душі самим ходом історії вибір здійснюється не стільки як етичний, скільки як “життєсмертний”, екзистенційний: це вибір не між добром і злом, а між буттям і небуттям, між невпинним самотворенням на шляху до цілісності й інерційною мінімізацією зусиль на засадах “найменшого супротиву” задля чистого (пустого) виживання” [47, 77]. А отже, йдеться про смерть заживо. Таким чином, єдино логічно можливим завершенням долі Киріяка Сатановського є смерть фізична.

Особливої функціональної значимості у творі набуває один з об’єктів дослідження Сатановського – Микола Платонович Біляшівський. Він поданий в еволюції, яка не очікувалась і не влаштовує автора “Чорної книги”. Ця еволюція завдає Киріяку нищівного удару, адже він живе за законами зла і твердо вірить у них. Коли Біляшівський потрапляє в поле зору Сатановського, то останній щиро радіє, що для його книги знайшовся ще один характерний персонаж. Та на очах Киріяка його “зловмисник” еволюціонує в бік добра на рівні біблійного покаяння.

Хочеш того чи ні, а на безлюдному острові почнеш пристосовуватися до “дикого” життя, а в пеклі маєш у певних межах осатаніти. Саме про це говорить і прізвище персонажа. В абсурдному світі діють відповідні закони, від яких годі сховатися, там нікуди тікати, як усередину самих себе, в самотність, як зосередження моральних цінностей. Саме в такий спосіб Вал. Шевчук виводить до добра і світла Біляшівського, протиставляючи цей шлях безодні і пустці зла, в якій зникає Киріяк Сатановський. Прізвище персонажа і тут є знаковим. “Білаш – білий хліб для жебраків” принаймні так це слово трактує “Словник” Б.Грінченка [112]. Щиросердність,

благородство, життєва сила – ось те, що закодовано у найменні персонажа. Ідеал у романі стверджується йдучи від протилежного, через негативний приклад центрального персонажа.

За сюжетно-композиційною структурою – це книга в книзі. Оскільки розповідь ведено від першої особи, то Сатановський не приховує нічого, тішачися з того, що викладає на папері своє життєве кредо. Персонаж Вал. Шевчука відсторонюється від письменника і чинить у творі як автономна особа з рисами, зумовленими власним художнім задумом і світоглядницькими засадами.

Тут Вал. Шевчук вдається до засобів художнього зображення, що притаманні відтворюваному відтинку часу. Його персонаж намагається стояти осторонь світу і наділений надприродною здатністю до роздвоєння – наступивши на тінь іншої людини, він може непомітно слідувати за нею.

У прозі романтиків інтерес до двійництва не зникає але він подиктований іншим етико-естетичним баченням світу, ніж в добу бароко. Так у Е.Т.А.Гофмана – двійництво – принципова художня позиція, його найулюбленіший мотив. Гофманові персонажі страждають на вкорінений дуалізм, у них живуть дві душі, які постійно ворогують між собою: земна та небесна, поетична та заземлена. Тут не випадково згадано саме Гофмана, бо досить відчутний перегук з його твором “Життєва філософія кота Мура” маємо і в прозі Вал. Шевчука – повість “Маленьке вечірнє інтермецо”. І хоча цей твір не є об’єктом нашої уваги, він переконливо доводить глибоке знання нашим автором творчості німецьких романтиків.

Приклади двійництва рясніють на сторінках романтичної літератури ХІХ сторіччя. Ще один момент специфічного двійництва відображено у казці Г.Х.Андерсена “Тінь”. Якщо взяти за відправне те, що саме це слово вживали для означення темного зображення, яке

відкидають тіла та предмети, що затуляють собою світло, то зрозуміло, чому повір'я та прикмети пов'язують ідею смерті з тінню людини, з відображенням образу у воді або дзеркалі. Проте вірування послідовністю не завжди позначені й у деяких з них тінь ототожнюють з душею, в інших її сприймають як механічний додаток до людської долі, через який можна на цю долю впливати. Зобразити блукання душі, що прикинулася тінню, – цей задум у Андерсена розгортається в модель майбутньої модерної літератури з її екскурсами в психоаналіз. Проте казка немовби роздвоюється. Мотив тині веде нас через “Надзвичайну історію Петера Шлеміля” Шамісо в авантюрний жанр, у сатиру, у пригоди, і та ж тінь через Г.Х.Андерсена спрямовується в літературу морально-філософської проблематики. У першому випадку вона залишається казкою, а в другому – дає життя зовсім неказковій літературі, що забула своє генетичне минуле. Щодо нашої літератури, то ідея двоїстості знаходить своє втілення у поемі “Похорон” І.Франка. Тут же маємо її ірреальну дзеркальність, що дає Мирону побачити себе іншого і, злившись зі своїм двійником, загинути.

У перебіг сюжету роману “Ліс людей...” вплетено елемент бісівщини, що має позначку в прізвищі персонажа – Сатановський. Тут простежуємо перегук не тільки з романтичною літературою, а і з творами М.Гоголя та Ф.Достоевського.

М.Павлишин вважає, що Вал. Шевчук використовує улюблену метафору романтичної культурної критики XIX-го сторіччя – “автомат”². (Це слово перегукується з патронімом Сатановського “Автомонович”) [98, 127]. Від себе можемо додати, що не тільки критика зверталася до цієї метафори. У Е.Т.А.Гофмана автомати та механічні ляльки з'являються у багатьох творах, де їх мислено не як

² У значенні “робот”

іграшки, а як похмурі та зловісні символи втрати людиною індивідуальності й перетворення її на бездушну істоту. Існування поряд із такими автоматами породжує почуття непевності, ненадійності, жахної та безглуздої фантазмагорії. За допомогою цього прийому наш автор відбиває процес перетворення людини на механізм у великій машині псевдорационального порядку, встановленого державою.

Вал. Шевчук реконструює не зовнішні реалії життя, а відтворює внутрішні, духовні параметри зображуваної зубожілої доби. А для цього він активно використовує внутрішній монолог, що дає можливість простежити шлях становлення персонажа, збагнути його дії та вчинки, побачити болючий та важкий, сповнений сумнівів, поступ мислення та становлення світогляду. Особистісне начало накладає відбиток на всю структуру художнього твору, визначає його суб'єктивний характер.

У сучасного автора досить часто сюжетна напруженість змінюється композиційною, що побудована на внутрішніх зрушеннях, звернених “у середину”, коли ущільнюється і нагнітається дія, яку вкладають у стислий проміжок часу. Твориться модель світу, в центрі якої знаходиться людина з властивим їй суб'єктивним сприйняттям дійсності, власне особистість. Письменник прагне знайти найгострішу ситуацію для розкриття характеру персонажа через внутрішній психологічний конфлікт і найчастіше вдається до засобу контрасту. Отой контраст є установчий з психологічної точки зору, і кожного разу він обґрунтований заземленістю на тогочасність. І хоча, здається, що ми маємо справу з повторами, але це повтори суто схематичні, а не змістові, і тому виправдані сюжетним розгортанням перебігу подій у кожен конкретний історичний період. Вони зумовлені композиційною циклічністю. Автор удається до одних і тих же прийомів, зображуючи

внутрішню боротьбу в душі персонажів. Різні епохи, ситуації та події, в яких опиняються персонажі, та незмінним залишається протистояння між “вірю” і “не вірю”, одвічна боротьба між добром та злом. Якщо скористатися засобом контрасту для аналізу вищезначених творів, то спостережемо досить цікаву картину.

Між розглянутими творами є певний зв’язок. І якщо в триптих творі об’єднав сам автор, то роман “На полі смиренному”, на перший погляд, ніби стоїть окремо, хоча цей твір органічно вписується в авторську концепцію. Світ схоластичного середньовіччя заперечено ренесансними поглядами на людину Семена-затворника. На зміну цим поглядам, прийде двоїстість барокового бачення, що в свою чергу заперечиться Петровим переконанням “не хочу і не можу бути як трава” [144, 228] І, врешті, механічний і деградуєчий вплив імперської ідеології знайде свій вияв у досить характерному зізнанні Сатановського: “Малорос. Але не з тих, хто виділяє їх в особливе плем’я” [144, 348]. Маємо ланцюг ідейно-естетичних напрямків, що спрощено виглядає так: готика – ренесанс – бароко – класицизм – романтизм. Зasadничо цей ланцюг зумовлений особливостями художнього бачення світу. Ці твори, як дзеркало, відбивають складну, рухливу, мінливу єдність епох. Однак це дзеркало не копіює форми предметів та осіб, воно відтворює дух часу, шляхом нагнітання, загострення, відображення провідних його ознак. Цей дискурс репрезентує формування і розвиток української ментальності крізь віки.

2.2. Художньо-історична тенденція

До художньо-історичних творів відносимо такі сюжети, в яких Вал. Шевчук моделює досить умовні життєві ситуації, що в них потрапляють його персонажі. Ці твори позначені символічною

напруженістю і є найбільш риторично забарвленими, залишаючися при цьому в межах тяглості визначальної вимоги, що постала в часи романтизму: правдиво передавати дух минулого.

Сконструйовану автором своєрідну модель абсурдного світу, до якого потрапляє Олізар Носилович, бачимо у повісті “Птахи з невидимого острова” (1975 р. написання). Імітації, а також прямі повтори класики, міфології, біблійних сюжетів займають немале місце в образній структурі багатьох творів, назвемо приклади зі світової сучасної класики – “Улісс” Джеймса Джойса, “Вернись у дім свій, ангеле” Томаса Вулфа, “Кентавр” Апдайка. Вал. Шевчук у зазначеній повісті розробляє ситуацію робінзонади: досить умовні причини ізоляції персонажа, неможливість вибратися, знайти шлях повернення. Та нашого автора цікавить дослідження морально-психологічного заперечення у свідомості індивіда, котрий утратив зв’язок із суспільством. Замок, в якому опиняється втікач з турецької галери Олізар, населений істотами, які нібито люди, але водночас їхнє існування підпорядковане нелюдським законам. Їхній вік незмінний, вони позбавлені можливості продовжувати рід, їм відмовлено у смерті. І хоча дні змінюють ночі, сходить і сідає сонце, вони виключені з фізичного часу, замкнуті у своєму існуванні в одній часовій точці, як комаха в шматку бурштину.

Час, за яким живуть мешканці замку, не має нічого спільного з часом реальним, це дискурсивно-абстрактний час. А простір обмежено мурами, за які вийти неможливо. До замку не йдуть дороги, та й з нього ніхто не виходить. У ньому мешканці вбачають єдиний порятунок від “моря вічної згуби... що... не далі, як за цими стінами” [143, 125]. Закони, за якими тут живуть, “забороняють визнавати, що, крім нашого світу, є ще якийсь інший” [143, 125]. Всесвіт стиснений до розмірів замку. Пані Павучиха щиросердно зізнається, що не знає

навіть такого слова “виїжджати”. А князь називає Олізара “посланцем порожнечі” [143, 218]. Мешканці замку переконують себе, що життя існує тільки тут, а весь інший світ, про який оповідає прибулець – казка, вигадка, не більше. Автор стискає, ущільнює, замикає світ у межах визначених розмірами замку. Олізар, вирвавшись з неволі, з “не-буття”, по суті, опиняється в “бутті”, яке не хоче визнавати існування світу поза власними межами, а отже, заперечує його (Олізарове) право на життя.

Ситуація, змодельована Вал. Шевчуком, викликає певні асоціації з романом “Замок” Ф.Кафки. Той же обмежений світ, така ж настороженість і ворожість до того, хто прийшов “ні-звідки”. Проте персонаж Кафки свідомо прагне пов’язати своє життя із Замком, а Олізару це нав’язано супроти його волі. Пан К. у Кафки свідомо обирає шлях від особистого до колективно-конформістського існування в масі, що нівелює будь-які різниці. Автор підкреслює це ім’ям персонажа, а власне, через відсутність імені, бо він просто К., який не має нічого особистісного, хіба що почуття провини за самотність і неможливість позбутись її.

Олізар же захищає свій суверенітет, хоча опинившись у замку, він змушений жити за встановленими законами, підкорятися їм. Але в ньому не вмирає іскра непокори, бунту. “В жилах мені потекла кров невільника... Але я боюся, що це до часу. Я боюся, що якийсь птах у небі раптом збудить у мені тугу, і тоді ніякі докази не допоможуть утриматися” [143, 227]. Олізар удається до дії, нашттовхуючися на супротив світу, на непорозуміння і навіть тортури. Але він знову і знову повстає. Більше того, – свій неспокій, свою бунтівну вдачу передає мешканцям замку, і вони роблять безглузді, безнадійні, безперспективні спроби заперечити абсурдність світу в якому існують. Знову ж таки, абсурдність свого існування створили вони ж,

переконаючи одне одного у правильності і непохитності такого бачення світу. “Вчення базується на вірі, а не на розумі. Через це ми засади нашого життя також не оцінюємо, а вивчаємо і засвоюємо як даність. Через це ми й кажемо: поза нашим замком – порожній світ” [143, 218]. Життя, яке ведуть помешканці замку, примушує їх сторожко оберігати свої таємниці, підглядати, підозрювати, боятися, ненавидіти один одного. Розенрох, уклавши правила, за якими вони живуть, зізнається: “Я бажав, пане, щоб ми були ближчі одне до одного. Хотів доброго, а вийшло зле” [143, 226]. Тут простежуємо перегук з романом “На полі смиренному” – світ перемежований добром і злом, що нерозривно пов’язані, і не може бути чистого добра чи абсолютного зла. В світі замку люди керуються не законами любові, а ненависті. Вони й не прагнуть змінити своє життя, ведучи його як покуту за те, що “захотіли стерти видимі й невидимі, але навіщось створені богом межі” [143, 224]. Спокій, за їхнім переконанням, дорівнює щастю, і вони нав’язують його всім. Так перетворюється на трагедію бажання зробити людину-особистість силоміць щасливою.

Для Олізара найстрашніша думка, “що прийде час і навіки втрачу бажання змагатися із світом, а відтак дам не рабство не клятву, а обітницю” [143, 229]. І знову перегук мотивів, що звучать у романі “На полі смиренному” – світ ловить людину. Найвищий же прояв духу – не датися йому. Та якщо Семен мав що вибирати, бо в нього було бажання і змога вийти за “сірі мури”, то Олізар такого вибору позбавлений, цей вибір зроблено за нього. Він потрапив у пастку замку, де його обплутали сіткою. Ці сіті заснували весь замок, і з цього плетива не можна вибратися, бо воно забирає силу і відвагу, тамує бажання. Своєю розповіддю Олізар порушує цей мертвий спокій. Бунт, наче пошесть, охоплює по черзі всіх мешканців. Усі вони “без надії таки сподіваються”, і ці сподівання, попри всю їх приреченість, урешті

приносять визволення і заспокоєння розглядуваному персонажу. Він стверджує свободу людського духу й духовність етичного вибору через дію. “Тоді він заспівав туди, в той пролаз, хай назвуть його тисячу разів вар’ятом, хай піддадуть і тортурам...; ця його пісня не повинна вмерти – це надпорив його й велич!” [143, 262].

Протест Олізара – це не раптовий спалах емоцій в душі, яка не може більше так жити, це глибоке почування незадоволення, яке спонукає до дії і вкотре змушує починати все спочатку. Олізар розуміє, що він приречений, але, незважаючи на це, хоче боротися. І ця боротьба не безглуздя. Як існує абсурд життя в замку, так існує і глибоко укорінений протест героя проти принизливого підкорення. Тільки в протесті, бунті, повторенні безнадійних прагнень змінити своє становище, людина – раба долі – може знайти свободу. Олізар Носилович бунтує не для того, щоб вижити, а для того, щоб знайти сенс життя.

Можна погодитися з Л.Залеською-Онишкевич, яка стверджує, що твір подає “...пародію на життя, а, зокрема, на ідеї утопічних суспільств” [49, 94].

Упорядкованість Світу-Замку постає як хибна модель світу. “Наймудріше, найправдивіше, найнепохибніше вчення про світ” [143, 218] явно потребує “хижої усмішки хаосу” [78, 90], щоб отямитися від свого “най”. Жахна картина світу, в якому все перебуває під тотальним наглядом, під підозрою, потребує відповідної ідеології, яка вкорінена у несправедливість. Цей світ страшний тим, що поневолення в ньому є абсолютним, кожен з помешканців замку назирає за іншими й за самим собою. Тут вироблена своя філософія поневолення. І пародія загострює, випинає негативні сторони, доводячи їх до безглуздя. Маємо постмодерністичне пародіювання різних зразків систематики світу.

Автор у цьому дискурсі ставить і намагається розв'язати досить принципове питання, що виникло ще у XIX сторіччі і стосується місця та ролі особистості в історії. Гегель майже цілком заперечив вплив особистості на перебіг історичних подій, на життя соціуму в цілому. Він уважав, що люди змушені підкорюватись ідеї. К'єркегор заперечував таку думку Гегеля, обстоюючи право особистості на свободу і незалежність, він доводив, що людина змінюється сама і змінює свою долю. Як бачимо, Вал. Шевчук віддає перевагу позиції К'єркегора, стверджуючи, що людина є творцем своєї долі. Знову виникають асоціації з Кафкіанським "Замком" – розчинення і зникнення людини в масі, натовпі, і особистий бунт, який вивищує людину.

На нашу думку, автор удається до Меніппової сатири, яка має філософське спрямування з "пародійною настановою, створенням химерного середовища діяльності персонажів, перевертанням усталеної шкали цінностей" [72, 450]. Саме таким є світ замку – ірреальний світ темряви, помешкання мертвих, які є катами і катованими одночасно. Архетипи твору (острів-замок, жінка-птах, батьківська хата) посилюють цю ірреальність.

Спроба Олізара вирватися на свободу пов'язані з образом білого птаха, що, на нашу думку, символізує душу. У снах-мареннях цей птах прибирає жіночу подобу, що нагадує Фенікса, з його здатністю згорати і народжуватися. Саме через цей асоціативний ряд стверджено як безсмертя душі, так і тлінність людського тіла, бо любощі з жінкою-птахом не продовжать роду. Еротичні сцени у повісті сповнені не життєвого торжества і не пошуків повноти життя, вони пройняті відчаєм через усвідомлення Олізаром власної долі.

Персонажі цієї повісті, як, до речі, й усіх інших, люди самотні, приречені на непорозуміння. Кожна окрема особистість – цілий світ,

але ці світи існують, лише доторкуючи одне до одного. Контакти між ними тільки зовнішні, вони не зачіпають їхніх душ; персонажі запрограмовані на самотність, і це почуття цілком іманентне.

За жанром “Птахи з невидимого острова” є пародійно-іронічним твором. Містифікація проймає весь твір – несподіване з’являється замість очікуваного, радісне поступається місцем сумному, підмінюється мотивація вчинків. Зустрічаються дві подієві проекції – вигадана і дійсна, ідеальна й реальна. І те, що мало відбутися, стикається з тим, що відбулось, і це останнє пародіює перше.

У 90-х роках вийшла друком низка творів Вал. Шевчука, в яких він продовжує розробляти філософсько-моральні теми, моделюючи ситуації так, що розв’язання посталих проблем буття кожного разу залежить від конкретної людини-особистості. Персонажі творів різняться індивідуалізмом, якому відповідає окремішня форма цілепокладання і особиста відповідальність за наслідки цілереалізації. Свобода вибору завжди лишається в людини як можливість реалізації свободи.

В центрі роману “Око прірви” (1996 р. надруковано) маємо постать переписувача та ілюстратора “Пересопницького Євангелія” – Михайла Василевича. Його показано у час життєвого зламу, що викликаний почуттям вичерпаності. Сподіваючися повернути життєву рівновагу, Михайло вирішує піти у мандри. (Постійний топос у творах автора). Вал. Шевчук удається до опрацьованої ним же сюжетної схеми: мисляча людина, яка шукає відповідей на питання, що її хвилюють, йде у світ (виривається за межі замкнутого побутового кола), щоб знову і знову опинитися в ситуації екстремальній, вступити у боротьбу зі злом заради добра. Ця боротьба (за Вал. Шевчуком) завжди суттєва у своїй інтенції. Досить часто екстремальна ситуація породжена тим, що персонаж потрапляє у замкнутий простір (замок,

острів, морове місто), з якого йому годі вибратися. Така просторова лімітація обов'язково несе у собі ознаку ненормованості, протиприродності хоча б тому, що обмежує фізичну свободу індивіда, нав'язує йому волю інших. Так було в замку з Олізаром, так трапилося з Михайлом та його співпідорожанами на острові, де панує “справедливість” однієї людини, чия воля й бажання вирішують усе. Світи замку та острова – не динамічні, а, отже, мертві. Це антисвіти, такі собі задзеркалля, що стали оплотом зла, царством темряви (живуть і діють ці світи саме вночі). Ця потойбічність посилюється й тим, що потрапити на острів, який максимально ізольований від соціального довкілля, можливо тільки скориставшись допомогою провідника, а потреба в ньому наводить на думку про світ мертвих, бо для сфер небесних, потойбічних він не потрібний. Та й загубленість острова серед боліт (у фольклорі болото – зосередження всякої нечисті) і води, що асоціюємо з первісною хаотичною водою і пов'язане з уявленнями про світ мертвих, тільки поглиблюють переконання, що йдеться про антисвіт.

Пройшовши через болота, Михайло, Созон і Павло опиняються в такому антисвіті, де всі живуть в очікуванні дива, тільки не денного, а нічного, яке зазвичай асоціюють не з Богом, а дияволом. Це світ задзеркалля, що ламає звичні уявлення про простір як об'єктивну обставину об'єктивного світу. Світ задзеркалля постає, наприклад зі сторінок творів О.Гріна “Фанданго”, угорського прозаїка Тібора Дері, американського фантаста Рея Бредбері, братів Стругацьких, які вивели закон невтручання в буття інших світів, щоб не порушувати власними корективами процеси соціального розвитку, і, врешті, при слові “задзеркалля” тут же згадуємо Алісу англійського прозаїка й математика Льюїса Керрола, чий світ дзеркальної потойбічності сама очевидність. Як бачимо, цим прийомом, що його успішно

використовують автори різних жанрів, оперує і Вал. Шевчук. Він наскрізно суб'єктивний: скільки мандрівок, стільки й задзеркаль. Персонажі потрапляють у світ, де все, повторюючи те, що вже було, одночасно й заперечує повторюване. Вони ризикують загубитися, зникнути серед невідомого. Задзеркальна картина замку та острова у Вал. Шевчука тенденційна, вона спотворює, зміщує, замасковує, вона приймає на себе зображальну і виражальну функції рефлексійного гротеску. Вона викликає тотальну сумнівність світу, в якому немає й не може бути ні краси, ні добра, ні любові, ні істини. Автор отримує можливість досліджувати персонажі, хитросплетіння конфліктів, але одночасно відбувається перекося у зовнішню химерію, що відтворює людське в образах жахливих і відразливих, але таки людських, хоча й близьких до пекельних.

Твори Вал. Шевчука мають екзистенційний зміст, в якому здійснюються фундаментальні інтенції людського буття. І в цьому процесі важливе місце займають прийоми відтворення станів видінь, марень, снів, що їх описує автор шляхом поєднання зображальних і словесних засобів, шляхом створення колажів різних шарів реальності. Досить часто вони заступають її (реальність), творячи зі звичних, старанно вималюваних побутових подробиць незвичний, химерний світ. Описи сновидінь, видінь, марень не є чимось випадковим, воно міцно вкорінено в естетику бароко. І якщо ці процеси в рамках бароковості назагал носять дидактичний характер і їх чітко можна виділити з реальних подій, то Вал. Шевчук, спираючися на цю традицію, привносить у неї новий елемент. У нього ці стани передають не тільки почуття дискомфорту, внутрішнього роздвоєння, втрату цілісності душі, а й виконують важливу сюжетно-композиційну роль, бо несуть у собі програму розвитку персонажа, дають зрозуміти його психічний стан. Життєва дискурсивна дилема, перед якою опиняються

герої через сни, марення, видіння набуває зримого характеру. І у цій своїй функції вони стають ґрунтом прийому відображення, бо є, певною мірою, рефлексією над світом, у якому побутують персонажі. Бачення подій крізь призму сновидінь – один із прийомів непрямого зображення дійсності, що дозволяє поглибити проблематику творів, зважаючи на філософічний підтекст, закладений у символіку сновидінь. Сни, видіння, марення відіграють роль “другої реальності”, в якій буквально живуть персонажі, в яку вони настільки вірять, що стіна між сном і реальністю стає прозорою, а то й зовсім зникає. У всіх творах Вал. Шевчука особистості піддано випробуванням, що обов’язково потребує авантюрних та кризових ситуацій, певних трансформацій, сповідальних моментів. Тут прослідковуємо зв’язок із житійною літературою (з обов’язковим для цього жанру елементом випробування) та з романтичною літературою (зокрема, німецькою, а саме з Е.Т.А.Гофманом).

На цьому шляху персонажі переживають кризи, переродження, але ми не бачимо розвитку характерів та процесу становлення, перед нами постають уже сформовані особистості. Саме ця ознака найбільше ріднить твори Вал. Шевчука з бароковим романом, який “прямо постулює природжене і нерухомо-інертне благородство своїх героїв” [12, 204]. Проте наш автор свідомо наголошує на суперечливості людської натури, її двоїстості, а, отже, на життєвому чиннику випробування, що дозволяє розкрити глибше характери персонажів, показати їхнє світобачення. Цим чинником зумовлена і певна патетичність творів, що “визначаються апологетикою і полемікою” [12, 205], які, в свою чергу, сполучаються з “бароковою ідеєю випробування природженої і сталої (незмінної) бездоганності героя” [12, 207].

Історична основа повісті “Мор” (1969 – 1-й варіант, 1980 – 2-й варіант написання) переносить нас у першу половину XVII сторіччя, в часи загостреної воєнної та релігійно-політичної боротьби. Саме цю напружену атмосферу збройного і духовного протистояння між православними і католиками, автор специфічно використовує для висвітлення і розв’язання болючих морально-етичних проблем на філософському рівні. Так, історичне тло твору стає лаштунками втілення авторського задуму і разом з тим воно ніби підштовхує читачів до розуміння того, що в центрі повісті персонаж надзвичайний. Образ Проця вималювано з реальної ситуації, а далі він стає ірреальним. У зав’язці твору бачимо бойовище, на якому герой втратив суть свого єства, загубив пам’ять. “Вже забув, що він Проць: не мав ні імені, ні минулого, міг тільки йти й дивитися перед собою” [143, 368]. Ось таким покаліченим повертався герой до життя, що, зрештою, вже не було життям. “Поступово наростало в ньому впевнення, яке з’явиться бозна-звідки: він не людина в цьому світі, але йому не можна й без людей. Загубив на бойовиську щось таке, чого не можна губити. Оце маленьке, кругленьке, без чого годі існувати. Оце, що дає змогу тверезо бачити світ і не дуритися маревами” [143, 369]. Проць вирушає на пошуки свого “єго”. І тут починає проступати глибина авторського задуму – вояк, котрий втратив пам’ять, поступово перетворюється на “морового страннього”. “Пропадав зі світу, але не хотів його втратити. Тоді в ньому й пробуджувався біль. Тоді він і стогнав тяжко. Але, водночас прокидалось пояснення – без того не міг іти. Не міг твердо дивитися на світ, бо його таки треба пізнати. Хоч якось пристосуватися до життя і до людей, куди так нагло тягло” [143, 369]. Проць хоче наблизитися до нещастя, бо переконаний у тому, що “...від мору ...не рятується той, хто тікає. За містом мор лютує не менший і так само

косить людей. Найліпший спосіб сховатися – наблизитися до нещастя” [143, 372].

У моровому місті автор наділяє персонажа властивістю вбирати в себе іншу душу в момент фізичної смерті її носія. Морове місто переповнене людьми, але, тиняючися поміж ними в пошуках невідь чого, головний герой не одразу усвідомлює, що далеко не в кожного з гинучих він хоче і може перевтілитися. Навіть у той момент, коли відчуває максимальну потребу перевтілення, він ловить себе на думці, що не може цього вчинити стосовно вмираючого, який не визначений йому зверхніми силами (а, отже, автором). “Чоловік валявся в його ногах трупом, але ще жив: груди його шалено здіймалися й опускалися. Тоді странный уражено позадкував: цієї душі йому не хотілося” [143, 420].

Вал. Шевчук “виділяє” персонажу для перевтілення лише трьох осіб, кожен з яких має індивідуальну, важливу для ідейного задуму функціональну значимість. Композиційна специфіка подальшого розгортання розвитку центрального образу характерна тим, що з моменту перевтілення морового страннього в чужу екзистенцію, життя його розгортається в двох часових вимірах. Перший – реальні мандри морового страннього по місту і другий – життя перевтіленого, яке подано за законами зворотного часу. Таким чином, автор дає можливість читачеві побачити і осмислити життя тільки що загиблого від моменту смерті до його витоків.

Першим, чию душу вбирає Проць, стає чернець Григорій. Ця постать уособлює зовні безневинний спосіб людського буття. Належав він до того типу людей, для яких єдиний смисл полягає у примітивному вдоволенні своїх потреб. Тільки подовживши посмертне існування у моровому странньому, Григорій, хай спрощено, але усвідомлює ницість і нікчемність власного життя, життя, в якому не

вчинив зла, але й нікому не дав добра. “Нічого не зробив я ні доброго, ні поганого, а тільки пащекував, їв хліб прошений і тинявся. Нікому від мене не було солодко чи гірко, і жив я все-таки не як людина, а як тінь” [143, 379].

Антиподом Григорія стає сіроносий, він друга постать, яку вибирає письменник для перевтілення головного героя. Перед нами інший варіант сутності людського існування – людина, яка, прикриваючися високими цілями, ховає за ними цинізм і прагнення влади. Він вважає себе винятковою особистістю, обранцем Божим і, як сам зізнається, “душа моя прагла вивищитися до недосяжного” [143, 411]. Сіроносий свідомо стає катом, щоб саме у такий спосіб задовольнити свої амбіції, прикриваючи їх метою очищення віри. “Народ мій кволий і поступливий... він майже не осуджує різномислення, і в ньому через те починають гніздитися всілякі ересі... Морок, блуд і поганство панують навкруги, й нелегко те викорчовувати. Тільки нещадна непримиренність мала б нас вилікувати од цієї біди; непримиренність, зрештою, одна з головних моїх признак” [143, 408].

Саме ці дві особистості сполучаються в одне ціле у Процеві. Їх схожість, однаковість помічена й іншими людьми, зокрема сестрою сіроносого. Це зумовлено авторським текстом, де зроблено спробу поєднати роздвоєне, лишаючи його в співпадинні свого й чужого. Чуже життя, в якому побував странній, назавжди залишилося в ньому. Ось як пише Вал. Шевчук: “Знову і знову переживав відчуте у чужій подобизні, і йому нестерпно нило в грудях. Набралося в ньому забагато болю, щоб розібратися у всьому непомильно, -- у складну історію вплутався. Збирав розум і здатність мислити; розумів: те, що з ним відбувається, не простий збіг обставин – вирішувалися речі немалі” [143, 418].

Маємо асиметричний варіант дискурсивного дуалізму, заґрунтований на контрастах. Странній стає постаттю амбівалентною, поєднавши в собі полярно протилежні почуття двох супротивників. Письменник обіграє ідею множинності, варіативності життів. Власне, це спроба надати психологічному аналізу матеріальної форми, зримого характеру, щоб терзання душі можна було побачити, відчутти, простежити. Через двійництво (об'єктивізоване) автор утверджує правомірність і вселюдську правду двійництва особистого. Зв'язуючи ланкою у трактуванні всіх протилежних образів і перехідним містком до третьої постаті перевтілення є сцена з вертепниками. Чернець Григорій і сіроносий не задовольняють морового страннього, бо не стають тими складовими, що можуть повернути вищу сутність людського існування.

Зовнішньо-первинне звучання образів подано за морально-етичними нормами XVII сторіччя. Людина, яка привласнила рясу та сан, не маючи на це права – грішна, а людина, яка захищає віру і бореться з дияволом за чистоту її, – праведник. Але у Вал. Шевчука це зовнішньо-поверхова схема. Розкриваючи внутрішню суть героїв через їхні роздуми, дії, вчинки, автор підводить нас до розуміння того, що все не так просто. Він знову звертається до сновидінь як прийому, який дозволяє зазирнути у підсвідомість. Герої повісті переживають жахні сни, і в цих снах запрограмована їхня доля. Власне, ставлення героїв до того, що їм наснилося, розкриває перед нами їхній внутрішній світ.

Для Григорія – це поштовх для роздумів про своє життя. Сіроносий же сприймає сон як Боже благословення у справі, яку задумав. Грішник Григорій, зрештою, виглядає майже добродійцем, а на його тлі сіроносий – одним із найстрашніших проявів людської екзистенції. Прикриваючися гаслами добра, він чинить зло людям, отримуючи від цього задоволення. Коли автор поєднає їх в одне ціле в

моровому странньому, той набуває вищої сили ірреальності. “Вони обоє відчули, що в цьому покої, де зійшлися у непримиренному змаганні, є ще хтось третій. Хтось без “Я”, але хто зв’язує їх у безчасі – їхня позачасова квінтесенція” [143, 452]. Протистояння ченця і сіроносого позначилося на Процеві. Їхнє протиріччя в поглядах на життя роздирають його навпіл. “Дві сили завжди суперечать одна одній. Завжди вони зіштовхуватимуться, і від того з’являтиметься грім та блискавка. Але йому це набридло ...бо чи ж у смерті слабкішого шукати власну гармонію та силу” [143, 465]. Цей визріваючий процес, який веде, як самого героя, так і читачів, до визначального, до розуміння найвищої істини. Одним із останніх етапів такого осмислення є епізод, коли Проць у пошуках самого себе приходиться до храму, та його молитва – роздум. Вершиною повнокровності людського “его” стає злиття всіх попередніх, які стали частиною морового страннього, особистостей, з первинною своєю частиною – лікарем Аламбеком, бо саме у ньому втілена висока естетична ідея Вал. Шевчука. Саме лікар і володіє тим визначальним, без чого існувати, жити, вмерти Проць не може. Назва повісті символічна. Слово “мор” може бути потрактовано не тільки як пошесть, що впала на місто, а і як виродження людських душ, втрата ними божественної високості.

Загалом література ХХ сторіччя трактує схему двійництва в позитивному ключі, утверджуючи фаталізм (О’Генрі “Дороги, які ми обираємо”, А.Азімов “Кінець вічності”, філософські підходи Борхеса). У нашому варіанті маємо антифаталізм, тобто фаталізм навиворіт. Моровий странній врешті-решт повертає собі віру в можливість порозуміння між людьми, знаходить себе. І хоча зліквідувати страждання персонаж не в силі, проте він знає що в силі людей зменшити їх. У такій авторській трактовці Проць відчутно близький до

лікаря Ріе з роману А.Камю “Чума”. Шевчуків персонаж – людина, яка не тільки бореться за своє право жити, але й споглядаючи навколишній світ, розуміє необхідність активно протидіяти злу, що загрожує всім. Індивідуалізм поступається місцем пошукам солідарності. Це почуття відповідальності за інших, спроби протистояти мору, усвідомлення необхідності пошуку однодумців, відроджують у Процеві його людську суть.

Ключем до розуміння творчості Вал. Шевчука можна назвати повість “Місячний біль” (1971 – 1-й варіант, 1973 – 2-й варіант, 1977 – останній варіант; 1984 – надруковано). Цей твір є квінтесенцією образно-художнього світобачення письменника, його ідейно-естетичних позицій та вподобань і того художнього напрямку, який він розробляє і втілює в літературні форми впродовж всього творчого життя. Цей напрям у мистецтві слова називають “магічним реалізмом”, хоча з’явився і новий термін, запропонований К.Брук-Роуз -- “palimpsest History”[156, 78]. Наразі цей термін видається доречним у застосуванні його щодо художньо-історичних творів, проте для творів історико-художніх він не підходить саме через семантичне наповнення слова “палімпсест”. Уже йшлося про те, що історична белетристика є іронічною у своєму засновку, і тому творячи власну концепцію перебігу подій, автор протиставляє її іншим інтерпретаціям. Через це питання про емпіричне віднаходження правди знімається, а метафізичне бачення історії починає домінувати над буквальним та фактичним. Реконструкція минулих подій поступається місцем релятивному підходові, через який письменник розкриває власне бачення історії, обігруючи її по-своєму. Саме через це твори Вал. Шевчука стали унікальним явищем нашої літератури.

Зовнішня і внутрішня структура “Місячного болю” чи не найскладніша в порівнянні з іншими художніми полотнами. Події

повісті переносять нас в останнє десятиріччя XVI сторіччя. Власне, на початку і в кінці повісті автор точно дає дві конкретні дати, що звужують розвиток дії від літа до осені одного року – 1592. Таке художнє обрамлення, яке в літературознавстві називаємо кільцевою побудовою, обмежує часовий простір і орієнтує читача на час рішучих змін у духовному житті Європи – Ренесанс.

Криваві міжусобні ворожнечі, релігійне протистояння, перехід у католицизм значної частини української шляхти, назріваючий церковний розкол, що виник навколо проблеми унії, протистояння реформації і католицизму, що переросло у національно-визвольний рух – ось характерні прикмети кінця XVI сторіччя в Україні. Ренесансний гуманізм проголосив право людини на свободу, справедливість, рівність, звільнення її з релігійних пут, але ці мрії так і залишилися мріями неофітів у вільнодумстві. Розкріпачення і вивільнення людини від авторитетів моральних, суспільних, церковних виглядало досить часто не визволенням, а радше збоченням. Історичний час, що покладений в основу повісті, визначає її моралістичну спрямованість.

Центральний персонаж повісті Станько нібито нічим не вирізняється з-поміж представників свого прошарку та студентської генерації. Ця зовні реальна і до певної міри пересічна постать, силою авторського задуму і таланту, на очах перетворюється на багатогранну, різнопланову, багатозначну особистість. Автор випробовує силу духу персонажа на міцність, проводячи через низку реальних та ірреальних ситуацій, наділивши страшною силою знищення, більше того, вводячи в надзвичайно межову ситуацію. Знову і знову письменник досліджує, на що здатна людина, до яких висот може піднятися, чи до яких глибин прірви впасти; прагне виявити, чи характер детермінований виключно обставинами, чи особистими якостями, чи тим й іншим разом. І тут проступає недвозначна авторська позиція – домінантою

завжди є людська екзистенція, сама людина. Перед усім номінується сама особистість як така. Вона може “сіяти квітки на морозі”, “камінь важкий підіймать”, а може комусь служити і зникнути як особистість (у чому простежуємо авторську категоричність).

Далеко від батьківського дому, під час безжурної студентської вечірки персонаж раптово виявляє у собі здатність убивати поглядом. Душа героя не готова прийняти і володіти таким даром безоглядно. Автор називає Станька втікачем, бо той намагається втекти від видінь, що переслідують його, втекти від самого себе. Тікаючи додому, він вірить, що віднайде в рідному краї спокій та рівновагу духу, проте потрапляє у справжню війну, де на нього покладені звичаєві обов’язки захисника і оборонця. Станько виступає на боці слабких і скривджених і перший шукає шляху замирення з ворогом. Однак, ідея прощення, до якої він приходять, не рятує ні місто, ні його рідню, ні, зрештою, його самого від смерті, бо “...річка, розбуджена повинню, не зупинить своїх хвиль, доки не знесе все, що її розтривожило” [139, 270].

Автор постійно піддає персонажа випробуванню владою, ба, навіть дар його вже і є цим спитуванням. І чим частіше змушений Станько користатися своєю силою, тим далі він від бажання влади. І коли до нього приходять розуміння людяності як незаперечної життєвої необхідності, ближчим стає видіння селянської хати, він стає ближчий до людей. Йому і самому дуже захотілося простого життя, бо “здалося незвідь-чому, що із своїм панським життям щось пропустив у житті своїм просте і важливе” [110, 238].

У творі можемо виділити два моменти. Перший – втрата Станьком душевної рівноваги і цілісності через відкриття в собі вбиваючого дару і другий – мотив випробування. Все грає роль випробувальних чинників, та й помежовість ситуації зумовлює необхідність вибору, а в екзистенційному контексті – реалізацію

свободи вибору, відтак самоствердження особистості. Цю думку можна підкріпити досить виразним епізодом, коли Бонтиволья пропонує Станькові скористатися своїм даром відкрито. Проте захват першого не поділяє персонаж, натомість сам жах від володіння таким даром, усвідомлення своєї необмеженої сили, призводять до того, що він бачить апокаліптичні видіння, серед яких розп'яті на хресті й повішені.

Так і напрошується біблійна (новозавітня) паралель – Станько готується зійти на свою Голгофу. Ці видіння матеріалізуються в останніх розділах твору, де все нагадує пекло, а образ червоного чоловіка поглиблює відчуття пекельного вогню. Через Станькові видіння виявляється сутність світу і внутрішнього буття людини. Відчуття приреченості посилюється абсолютною безмовністю дійства, образом пугача та сухого листя, що у фольклорі асоціюється зі смертю (поєднання тваринного і рослинного архетипів). Останнім видінням Станька серед поруйнованого і догораючого батьківського обійстя є двобій рідних братів: Каїна та Авеля. Та ще видіння селянської хати, що біля неї зібралася вся його родина, котра тільки й чекає на нього. Це видіння настільки реальне, що героєві навіть вчувається запах їжі та струганого дерева, і воно напрочуд точно передає мрію Станька про щасливе та спокійне життя. (Тут дім – форма символічного уявлення про простір, що мислиться упорядкованим).

Звернення автора до віщих снів, візій, прозрінь не тільки надає твору сюжетної напруженості, а є і композиційним прийомом, своєрідним способом заглядання у майбутнє, бо прозріння, сні, передбачення безпосередньо пов'язані з мотивом долі, якої ніхто не може уникнути, яка, у такий спосіб, сповіщає про себе. Саме через сні-візії приходить до Станька бачення власної долі. Знання свого майбутнього спонукає персонаж з гідністю виконати призначене,

прийняти нещастя і не намагатися їх уникнути. Особисті устремління і прагнення Станька відступають на задній план перед вимогами родової моралі, а прив'язаність до кривних є обов'язковішою і сильнішою за власні переконання. Особистісне “я” ще вписане в рід, колектив і тому персонаж мусить вибирати, чи слідувати призначенню долі і стати на шлях помсти, чи ухилитися від родових норм. Він обирає рід.

Персонаж Вал.Шевчука радше приречений на відповідальність і справедливість, аніж на свободу. Його бажання справедливого подолання проблем та конфліктів, з'ясування співвідношення між свободою та справедливістю пропонують дискурс справедливості, який полягає в усвідомленні того факту, що саме вона має пріоритет на царині групової моралі, оскільки доброзичливість, співчуття та солідарність починаються там, де люди стоять на сторожі справедливості.

Композиційна особливість повісті полягає у тому, що події і ситуації визначальної лінії твору, в яких діє головний персонаж, характеризуються специфічною розшарованістю, тобто відтворюються через постійне паралельне переплетення, яке дає можливість побачити те, що відбувається, не тільки крізь призму сприймання самого Станька, а й через сприйняття інших персонажів. Цей композиційний прийом викликає ще один – часову інверсію. Автор постійно змішує часи, то забігаючи наперед, то повертаючись у минуле. Шляхом ретроспекції створено картину подій не тільки вичерпну, а й динамічну, яка вможливує глибше бачення і відчуття переживань персонажа. Це, в свою чергу, призводить до стильової химерності, бо письменник дає Станькові виговоритися, а також бути поцінованим з боку інших персонажів. Переплетення суб'єктивно-оповідної та об'єктивної манер розповіді створюють химерну композицію і

породжують багатопланову функціональну значимість образів реальних і символічних.

У повісті “Сповідь” (1970 р. написання) опиняємося в знайомій з фольклору ситуації вовкулаки, що сама по собі вже є химерною. Взявши за сюжет перетворення людини на звіра, Вал. Шевчук продовжив розвивати літературні традиції середньовічних бестіаріїв, що знайшли своє специфічне подовження в модерновій літературі (Ф.Кafka і його бестіарій). Специфічність ця в тому, що особистість перетворюється на якусь особину з царини зоології без будь-якого міфічного, алегоричного, символічного перенесення, вона просто-таки втрачає в собі людські риси, і зумовлено це занепадом у ній людиноформуючих первнів. Вал. Шевчук вступає в полеміку з таким трактуванням людини. Персонаж, якому накинута вовкулацтво, може від нього звільнитись у певний спосіб, передавши його іншій людині. Але це означає вчинити зло, передати його по ланцюжку, а персонаж намагається опиратися цьому і поступово вчиться жити у ворожому до нього світі.

Все, що раніше виглядало для нього як єдиноможливе, майже вічне, універсальне, тепер утрачає свій смисл. Вовкулака починає відчувати і усвідомлювати безсенсовість життя, зникає суть розумного існування, народжується і проростає відчай у його душі. Екзистенційною тут є конструкція людської долі і сенсу людського життя.

Питання поведінки особистості злиті у творі з визначальними питаннями, що стосуються буття. Об’єктом і метою розповіді у повісті є дослідження внутрішнього світу людини, яка ізольована від суспільства. Етичне підґрунтя “Сповіді” давніше від біблійних заповідей, воно занурене у фольклорні формули справедливості з їхньою прозорою символікою (ваги, жертвоприношення, розплата),

Вовкулака намагається опиратися, протистояти вовчим законам, що починають ним керувати, іноді йому це вдається, іноді ні. Але бажання знову стати людиною не відпускає його, сумління заперечує науку ненависті.

Персонаж дискурсивно усвідомлює нікчемність власного життя, усвідомлює тлінність усього, що його оточує. Розуміючи це, вовкулака розривається між духовними цінностями та потворністю існування. Це породжує відчай і усвідомлення трагічності власної долі. У вовкулаці живе дух свободи, який намагається знищити Чорний чоловік – породження демонічних сил. Він змушує героя підкорятися законам тваринного світу, прагне зробити його своїм підвладним. Чорний чоловік посилює і ширить почування дисгармонійності буття, бо втілює владу зведену на насильстві. Протистояння між ним і вовкулакою змушує останнього виробляти свій кодекс честі. В такий спосіб персонаж намагається зберегти себе морально, не дати розбестити, знищити особистість, принизити свою гідність – те єдине, без чого неможливо жити. Вовкулака переживає смуток і біль, тваринне час від часу полонить його свідомість, але він приборкує це в собі, надія, що живе у ньому дає розкрити душу небу і сонцю. У нього лишається можливість вибору, що є свободою, яка дозволяє попри все бути людиною і він чинить опір дійсності, яка спрямована перекреслити його людську унікальність.

Вал. Шевчук знову ж таки зумисне поміщає персонаж в екстремальні ситуації, щоб ще і ще раз довести, що людина може зберегти в собі людське, якщо буде прагнути цього. Моральний ідеал письменника – вільний дух, що сам на ґрунті свого пізнання самовизначається, вивільняє людину від злого, приводить до людяності. Щодо жанрового визначення цієї повісті, то, крім історичного тла, вона являє певний психоповедінковий варіант, що

зберігається шляхом зв'язку поколінь. Він дозволяє народові зберегти самототожність у всіх історичних перипетіях, зберегти етнічну свідомість як обов'язкову ознаку етносу. На рівні філософської рефлексії цей інваріант, визначаючи архетипи світосприйняття й поведінки, набуває назви “душі народу”. В сучасній літературі його теоретичне осягнення постає як розв'язання проблеми національної ментальності.

2.3. Неоміфологізм прози Валерія Шевчука

У сучасному літературознавстві та філософії міф тлумачать “як узагальнено-цілісне сприймання дійсності, що характеризується нерозчленованістю реального й ідеального та виявляється на рівні підсвідомого” [72, 463]. Міф завжди пояснює те, про що розповідає. Отже, можемо припустити, що Вал. Шевчук прагнув власно створеним міфом відповісти на міф, творений тогочасною ідеологією. Саме замирюючи протилежності, автор реалізує психологічне зняття напруженості.

Вже йшлося про те, що головна ознака міфологічної свідомості полягає у циклічності. Час, в якому обертаються носії цієї свідомості, не несе нічого нового, у ньому все повторюється, життя людини від народження і до смерті проходить у колі одних і тих самих подій. Християнські ідеї та погляди заґрунтовані на лінійному розумінні часу, яке потребує розуміння власної включеності у процес руху, а отже, власної відповідальності за прожите життя.

Християнські погляди, накладені на архаїчні вірування, породжували вельми специфічний дискурсивний світоглядний синтез, який відтворено в історичній белетристиці нашого автора. Він зосереджений на конфлікті двох світів – земного, профанного з

метафізичним, сакральним, потойбічним. Вторгнення трансцендентних сил до світу людського порушує перебіг часу і вириває людину з повсякденності, з одвічної життєвої буденності. Таке зіткнення двох світів, двох абсолютно різних часових систем породжує ситуацію, коли дія переноситься в інший просторово-часовий проміжок, де міфологічна “вертикаль” і християнська “горизонталь” існують одночасно. Отже, знову прикметна ознака міфу – вихід “за межі часу і конкретного простору” [30, 65]. Існування міфічного і реального світів у творчості нашого автора репрезентовано не тільки їхнім драматичним спілкуванням, а й постійним співіснуванням світу живих зі світом мертвих. Ці світи є взаємовпливаючими. Одним із моментів проникнення потойбічного в реальне є видіння і сни. Саме у видіннях із персонажами трапляються випадково-феноменальні події: відбувається спілкування живої людини з померлими, в якому акцентується увага на життєвій долі першої. Через видіння здійснюється своєрідний обмін інформацією між трансцендентним і земним світами. Видіння і сни наперед готують людину до всього, що з нею може трапитися, адже герой міфу відає про свою долю (щасливу чи лиху), натомість знову і знову входить у коловорот часу, бо саме у міфологічному хронотопі навіть лихо має обернутися на чергову перемогу героя.

Сама ж форма міфу настільки абстрактна, що дозволяє підпасовувати його до кожної конкретної ситуації, а тому знову і знову відроджуватися. Саме ж міфологізування в літературному тексті ґрунтується на застосуванні певної мотиваційно-сюжетно-образної системи з уключенням символів. Дослідники вдаються до різних термінологічних варіантів визначення інтенсивно функціонуючих у літературі моделей, мотивів, сюжетів, символів, образів. Так Л.Пилинський пропонує розмежовувати “сюжет-фабулу” та “сюжет-

ситуацію”, відносячи до “сюжету-фабули” фольклорно-міфологічні структури, що мають розроблені традиції та персонажів, які вписані до легендарного минулого; а до “сюжетів-ситуацій” ті, що постали з літературних творів і персонажі яких потрактовано як узагальнені соціальні і психологічні типи-ідеї, що здатні актуалізуватися в контексті зазначеної епохи. Ці персонажі не мають історії, за якою стоять легенди [102].

Вал. Шевчук використовує сюжети-фабули, уникаючи зразу ж упізнаваних персонажів, а також не припасовуючи сюжетної схеми до реальних історичних подій. Від цього його твори виграють у символічній напрузі і є найбільш риторично і навіть політично забарвленими у нашій літературі впродовж останніх трьох десятиліть. Варто нагадати, що письменник найчастіше звертається до доби Відродження, бо “на межі середньовіччя й Ренесансу індивідуальність почала усвідомлювати власну самоцінність”, і тому “найоптимальнішою формою для її культурного самоствердження виявилася саме “мала есхатологія” агіографічного типу – історія земної покути й митарств “за люди своя” окремо взятої душі, провіденційно призначеної на здійснення певної місії” [48, 22].

Розглянемо ті міфологічні моделі, до яких удається автор. Найперше зупинимось, як нам видається, на легко впізнаній -- біблійному мотиві блудного сина, до якого обов’язково долучається мотив Христових страждань. Поєднані в одне ціле, вони набувають трансцендентного смислу. Людина полишає місце, де народилася, проте має повернутися назад. Отже, ситуація виходу і повернення. Ця ідея близька до стереотипу лабіринту: рушити у мандри означає зрозуміти природу лабіринту і пройти ним, знайшовши шлях повернення до загубленого себе. Такий мотив вимагає і відповідної сюжетної схеми – людина у мандрах. Він же спричинює композиційну

ситуацію випробування персонажа (або декількох), яка, в свою чергу, породжує ситуацію протистояння, де це випробування і буде здійснюватися. Автор робить акцент на одвічному в людині. Його увага зосереджена на екзистенційному ядрі буття, а не на його оболонці, яка змінюється з плином часу. Людина у потрактуванні Вал. Шевчука подана як замкнута у собі самість, яка вписана у зовнішній світ і невіддільна від нього. Мандрівка для неї – одна з можливостей подолати власну замкнутість (у метафізичній сутності).

Персонаж прагне побороти, пробити відчуженість навколишнього світу, хоче взаємодії з ним. Автор пов'язує людину з соціальним континуумом, що залежить від неї, впливає на неї, бо душа, розум людини перебувають у стані безперервного розвитку, збагачуючись у цьому процесі. Мандрівка стає вкрай необхідною для такого розвитку. Те, що переважна більшість персонажів історичних творів Вал. Шевчука перебуває у дорозі, в мандрах, пояснюється не так часом, у якому вони мешкають, бо такий спосіб життя в XVI – XVIII сторіччях не викликав ні в кого подивування і не сприймався як щось виняткове, а радше тим, що сюжетно-композиційну основу творів саме і складає мандрівка. І тут важливого значення набуває хронотоп дороги. Ми будемо послуговуватися терміном, уведеним до літературознавства М. Бахтіним, розуміючи під хронотопом “суттєвий взаємозв'язок часових і просторових відношень, художньо освоєних у літературі” [12, 234]. Отож дорога, як хронотоп, це є і простір, і переміщення усіх в ньому, і час руху, і тяглість супутніх подій...

Дорога в історичних творах нашого автора асоціюється з життєвим шляхом і позначена емоційно-цілісною напруженістю, від чого набуває ознак долі, стає доленосною. Вона дає поживу для роздумів, збагачує новими враженнями, вона обов'язкова для персонажа, який безпосередньо прагне побачити й прийняти світ.

Жоден епічний твір не обходиться без хронотопу дороги, бо вона відіграє важливу сюжетно-композиційну роль. Ще автори античності великого значення в сюжеті надавали дорозі (мандри античних героїв – Геракла, аргонавтів тощо, Гомерового Одиссея, “Сатирикон” Петронія, “Золотий осел” Апулея, “Енеїда” Вергілія).

Література подальших епох теж обігрувала мотив мандрів та дороги (“Трістан та Ізольда”, “Витязь у тигровій шкурі” Ш.Руставелі, “Декамерон” Бокаччо, “Дон Кіхот” Сервантеса, “Рукопис знайдений у Сарагосі” Я.Потоцького). Більше того, поява деяких жанрів (лицарський, авантюрно-пригодницький) прямо пов’язана з мандрами та подорожами, із своєрідним просторово-часовим дискурсом. У романтичній літературі мотив дороги є наскрізним, він продовжує бути необхідним елементом змістового задуму (історичні полотна Вальтера Скотта, “Чорна рада” П.Куліша, “Тарас Бульба” М.Гоголя, твори Г.Сенкевича). Цей же мотив не втрачає своєї притягальної сили і для інших літературних напрямів. У європейському модернізмі найвідомішими стали подорожі Ібсенового Пер Гюнта та мандри впродовж одного дня в “Уліссі” Дж.Джойса. Для української літератури цей мотив не новий. У О.Стороженка в повісті “Марко Проклятий” спокутування гріха відбувається під час мандрів. Тут рух є прокляттям і визволенням водночас. У Марка Вовчка в оповіданні “Игрушечка” мотив дороги зливається з життєвою долею героїні. У фольклорі ж дорога ніколи не буває просто відтинком шляху між пунктом А і В. Фольклорна дорога дорівнює життю, а вибір дороги стає вибором життєвого шляху.

У композиційному задумі Вал. Шевчука дорога передбачає можливість випадкових зустрічей, на ній перехрещуються долі людей, іноді кардинально змінюється прийдешнє. Для його персонажів дорога-мандрівка є органічною потребою, що дає можливість пізнати

світ і власні потенції; часом для них це єдина можливість зберегти себе як особистість, чи віднайти втрачену рівновагу душі. Досліджувати, вивчати, пізнавати, жити, враженнями нових і минулих днів – усе це значить мандрувати, принаймні таке символічне значення має це слово. Мандрівка – це символ устремлінь, невдоволених бажань, які годі задовольнити, але спробувати варто. Саме вона дає можливість письменнику показати еволюцію персонажа. Для всіх без винятку дорога є випробуванням, бо саме на ній відбуваються і ті фатальні зустрічі, які докорінно змінюють їхнє життя. Архетипом мандрів і подорожей є пошук такого місця, з якого починається шлях із темряви до світла. У Вал. Шевчука цим місцем стає переважно батьківська оселя, яку перед тим добровільно полишив мандрівник. Сама ж мандрівка – це завжди пошук, що призводить до вищого, до очищення.

Мислення образами – основний спосіб творення дійсності, який властивий нашому автору. Він не описує і не аналізує її, він усимволізовує зображуване, від чого воно наповнюється метафоричним значенням. Так через інтуїтивне входять у царину раціонального. На думку сучасного філософа “міф, як і будь-який феномен ціннісної природи, має справу не стільки з відтворенням життя, скільки з осягненням та творенням його смислів, та їхнього закріплення через кодування та символізацію” [69, 64]. Міфологічні образи і моделі у художньому творі піддаються трансформації і для передачі опосередкованої сутності певного явища потребують символу. Нас цікавлять символи ще й тому, що більшість історичних авторів, які розглядаємо, з’являють барокову добу, час, коли світ інтенсивно шукав шляху до пізнання відкритого і багатозначного Всесвіту. Роблячи відкриття в якихось вузьких сферах діяльності, людина не могла дати всеохоплюючої моделі образу світу через те, що цей образ може бути сформульований лише за допомогою синтезу.

Символічне значення будь-якого явища відкриває можливість поєднати практичне з духовним, людське з космічним, хаос із порядком, одиничне з причинним, оскільки є складовою такого поняття як Всесвіт, і тому, що вказує на трансцендентне. Отже, символи відкривають можливість подати все як єдину гармонійну систему і пов'язати у такий спосіб індивідуальний чи колективний світ із космічним.

Розглядаючи історичні твори Вал. Шевчука, ми не можемо обминути символи, якими він оперує, бо без них неможливо досягти рівня притчі, заґрунтованої на химерності і вилитої у барокову форму. Нам видається, що такий шлях єдиноможливий у тому напрямку художньої прози, який обрав наш автор. Символи є динамічною і полісемантичною реальністю, наповненою емоційним змістом, що ґрунтується на чітко окреслених засобах вираження, які розкривають трансцендентні істини як зовнішні щодо людини (космічний порядок) так і внутрішні (думки, моральні норми). Універсальність символів полягає у тому, що вони виходять за рамки історії, а специфічність у тому, що вони відносяться до певного історичного періоду. Символи завжди стосуються якогось певного рівня реальності, чи то психологічного. чи то космічного, та притаманна їм дихотомія працює на замирення цих різних рівнів, зокрема психологічного з просторовим. І оскільки символ концентрує у собі певну частину змісту, то відповідно увага зосереджена на ньому. В такий спосіб автор досягає не тільки змістової напруженості, а й нової форми вираження образу – він метафоризується.

А тепер розглянемо і спробуємо розкодувати окремі символи, які зустрічаємо в історичній прозі Вал. Шевчука.

Мандруючи, чернець Григорій (повість “Мор”) зустрічає вертепників, які розігрують перед ним чудне дійство. У сприйнятті

читача, контрастом до веселого, жартівливого настрою Григорія є кістяки вертепників, що символізують смерть. Вони являють собою її алегорично – зрине зображення і мають містично-релігійний характер. Із подальшого розгортання подій стає зрозуміло, що Проць і Григорій є “заложними мерцями”, себто людьми, які померли неприродною, насильницькою смертю (це найбільше нещастя, що може трапитись із людьми). Їхні душі шукають способу звільнитись і знаходять його, увібравши душу лікаря, котрий офірував власне життя для порятунку інших. Душа Аламбека рятує Процьову й Григорієву душі від засудження на покуту. Отже, письменник подає питомо християнський шлях визволення із заклятого кола “заложності” через святу любов до ближнього.

У повісті “Сповідь” витворено образ Мари-смерті, який закорінений не у християнську символіку, а у фольклорну. “Мара всміхнулась..., в неї було біле як сніг обличчя, чорні, лискучі очі, сині вуста й червоні зуби” [143, 351]. Вона з’являється як попередниця невідворотного, а Чорний Чоловік є втіленням смерті. Звірі, що супроводжують його, поглиблюють символіку цього образу: чорний кіт асоціюється з мороком і смертю, чорний пес є супутником мертвих, цап асоціюється з дияволом, а вівці – уособлюють певний етап між хаосом і впорядкованістю, чорний ворон – символізує мудрість. Суцільний чорний колір відповідає сходженню до пекла. Досить часто автор оперує кольорами, спираючися на символічну характеристику кожного з них окремо. Кольорова гама підводить до думки про діаметральну протилежність символів позитивного-негативного, що у давніх ритуалах означало протистояння двох світів (у слов’янській міфології Білобог – Чорнобог). Вся символіка цього фрагмента повісті свідчить про природний дуалізм світу, підкреслюючи зв’язок життя зі смертю, в якому позитивним є трансформація, еволюційний прогрес,

дематеріалізація, а негативним – розпад і кінечність будь-чого. Вдаючися до фольклорно-міфологічної моделі смерті, автор залишає підстави думати, що, забравши душу панотця, Чорний Чоловік не зачепить вовкулаки, бо логіка фольклорно-міфологічного уявлення ґрунтується на вірі у зцілення одного персонажа через смерть іншого. Отже, смерть панотця має принести визволення від прокляття вовкулаці. У філософському трактуванні смерті Вал. Шевчук відходить від міфологічного. Він подає її у трагічному ключі, бо для нього найвищу цінність складає *індивідуальне* людське життя, яке бачиться йому неповторним. З приходом смерті воно фіксовано уривається і народження нового не продовжить обірваного, воно почне зовсім інше життя. Якщо у фольклорно-міфологічному баченні “смерть нічого не починає і нічого суттєво не закінчує в колективному та історичному світі людського життя” [12, 354], то для автора смерть, що обриває індивідуальне людське життя, є фактом трагічним.

Повість “Сповідь” обіперто на фольклорно-міфологічні джерела, хронотоп повісті – фольклорний. Міфічний світ явлений фактом вовкулацтва. (Перевертні не вперше з’являються на сторінках художніх творів, вони є персонажами романтичних поезій С.Александрова і Я.Щоголева, новели П.Меріме “Локіс” та драми-феєрії “Лісова пісня” Лесі Українки). Фольклорно-міфологічні джерела містять відомості про вовкулаків, розрізняючи два типи превтілення: перші могли перекидатися на вовка самохіть, одержавши цю здатність від народження, або володіючи певним даром (козаки-характерники, Довбуш); другі – носили звірину подобу, що була наслана прокляттям, позбутися її можна було передавши прокляття іншій людині. Власне, накинуте вовкулацтво взяте за мотив повісті і розроблено його у філософському ключі.

У структурі творів Вал. Шевчука символічні образи та моделі поглиблюють відчуття реальності. Без них неможлива художня творчість, бо мистецтво підлягає психологічній інтерпретації. Завдяки символам автор поєднує фізичний та метафізичний світи.

Упродовж усього твору “Місячний біль” обігрується апокрифічне оповідання про Каїна та Авеля як на рівні морально-релігійному, так і на філософському. Письменницька уява надає окремим персонажам, подіям, місцям, явищам символічного значення, в основі якого лежить переосмислення суті відомих символів. Нове розкриття закладеної в них ідеї є одним із засобів створення філософського підтексту. Міфологічна схема ворожнечі Адамових синів проектується на стосунки між порідненими родинами. Цей біблійний сюжет по-різному потрактовано у фольклорі, релігії, літературі. У повісті він виконує функцію підсилення буттєвої основи задуму, міцно заґрунтованої на матеріалі минулого, а також демонструє спорідненість із казковою фантастикою, що свідчить про химерність.

Місяць, на якому відбувається двобій біблійних братів, мислено у фольклорі як посередника між землею і сонцем, йому приписується зв’язок зі світом померлих. Тут наразі треба згадати Сковородинівську концепцію пошуків спокою, бо саме у ньому філософ убачає нагороду за всі земні страждання. Спокій для Сковороди втілює вічність, а символом воскресіння і останнього шляху до нього є місяць, точніше місячний шлях, що схожий на місток. По цьому містку, зрікшись усього земного і тлінного, істинна людина підноситься до вічного свого дому, де і знаходить бажаний спокій. Місяць у повісті не тільки постійний супутник Станька, а й місце, де точиться смертельний двобій: “Повільно спустився додому місяць і ліг на подвір’ї. На ньому сплелися у смертельній боротьбі брати. Зіскочили з місяця, котрий

димів серед двору, як велетенський казан, і покотилися по перетовченій, перепаленій траві. Били і рвали один одного, їх обсипало іскрами і вони вже палали, як два смолоскипи, але не припиняли боротьби” [139, 272]. Можемо стверджувати, що письменницька уява надає окремим подіям, персонажам, місцям, явищам символічного значення, в основі якого лежить переосмислення суті відомих символів. Нове розкриття закладеної в них ідеї є одним із засобів створення філософського підтексту.

Подвійність світла/темряви, яка постійно зустрічається у творах Вал. Шевчука, ґрунтується на символічній формулі моралі, де темрява асоціюється зі злом, а світло – з добром та духовністю. Перевага духу безпосередньо пов’язана з інтенсивністю світіння. Світло є проявом не тільки моральності, а й інтелекту та чеснот. Морок і темрява традиційно символізують хаос, який містить у собі всі протилежні сили у нерозчленованому стані. Найповніше природа цієї подвійності змодельована у романі “На полі смиренному”. Питьма, у якій перебувають ченці-затворники, виражає своєрідний субстрат їхніх пристрастей, а отже, працює на характеротворення того чи того персонажа.

У суцільному мороці Ісакової келії з’являється яскраве світло, а в його потоці янголи та чоловік “з великими сумними очима” [143, 68]. Сяйво, яке розлилось й освітило печеру, однозначно переконує затворника у тому, що він має справу з проявами божественного рівня, а не диявольською. Якщо ж розглядати це видіння у психологічному аспекті, то осяяний світлом Ісакій переймається розумінням джерела світла і усвідомлює його духовну силу, але у собі тієї внутрішньої сили не несе і не в змозі слідувати їй, що врешті-решт і робить його найупослідженішим із ченців. Іоанн же цілком свідомо обирає морок, випробуючи свій дух. “Відтоді й поселився Іоанн у тісному та

скорботному місці, зачинившись у печері. Пішов із ночі переходної у ніч цілковиту” [143, 128]. Тут маємо цілеспрямовану саморуйнацію, зумовлену граничним напруженням. Таке улягання смерті все ж приховує у собі надію на відродження у світлі й чистоті, саме цим зумовлено й останнє бажання Іоанна – вмерти під сонцем. Випробування ініціюванням легко можна інтерпретувати як символічні блукання, що є пошуками, які почались у темноті нечестивого світу і мають вивести до світла. Випробування і страждання, як і етапи мандрівки, є обрядами очищення.

У романі “Око прірви” Михайло Василевич – творець “Пересопницького Євангелія”, прагне повернути собі “загублений рай”, власне, той душевний стан, у якому перебував, працюючи над перекладом і малюнками. “Рай” як символ духу, відповідає тому, що саме по собі незбагненне. Падіння, втрата “райського” стану породжують бажання і спроби повернути його. Один із способів символічного вираження таких спроб, як уже зазначалося, є лабіринт. Проте Михайлова мандрівка є ще й своєрідною подорожжю до пекла, яке знаходиться не під землею, а на острові, серед непрохідних боліт, що символізують смерть та зло. Символічні значення води і прірви мають багато спільного, що посилює фатальний підтекст. Вода як посередниця між життям і смертю з’являє двобічний – позитивний і негативний потік творення і знищення. Острів символізує ізоляцію, смерть, самотність, він дорівнює острову прокляття, де панує небезпека, тортури, насильство. Михайло єдиний, хто рятується після перебування на острові, його співподорожани – Кузьма, Павло, Созонт – гинуть. Спасіння персонажа можна трактувати (у профанній формі) як ідею повернення душі після її падіння, як відродження людини духовної. Шлях до острова – це шлях у лабіринті, де на подорожан чекають випробування. І те, що Михайло таки переходить болота,

вертаючися з острова, дорівнює віднаходженню ним правильного шляху, що виводить із країни мертвих, з потойбічного світу. Саме лексичне звучання “загублений” пов’язує його з символікою залишеності й падіння, що в сучасному екзистенціалізмі є суттєвою складовою внутрішнього стану людини. Щодо образу Созонта, то його смерть певним чином зумовлена не тільки текстовими, внутрішньожанровими законами, а є обривом тієї рефлексії, яка в кінцевому підсумку призводить до руйнації міфу. Визначальна риса міфу зводиться до з’ясування його генезису: пояснити як влаштовано світ і все у світі – значить розповісти як це було зроблено дійсно, описати довкілля світове – те ж саме, що подати історію його першотворення. Прагнення Созонта дошукатися суті, докопатися першопричин, руйнують міфи, а отже, він стає на шлях саморуйнування свого міфологічного бачення.

У творах нашого автора трансформація людської душі відбивається через жертву, без жертви немає творення. Жертвувати собою – це значить отримувати духовну енергію, яка рівнозначна тому чим офірували. Всі страждання можуть бути жертвовними, якщо вони усвідомлені й прийняті всім серцем. Фізичні жертви – бичування, самоприниження, жорстокі покарання або й нещастя – це символи й складові устремлінь духовного рівня.

Ми свідомі того, що наше інтерпретування є суб’єктивним, але в цьому полягає його істинність, оскільки беремо універсальне значення символу в кожен заданий момент і накладаємо його на певні задані параметри. Зрозуміло, що недостатньо обмежити символічну інтерпретацію аналізом значень або перерахуванням властивостей речей та їхніх духовних відповідників, та це стається тому, що практично ніхто не в змозі чітко і цілокупно побачити, що ж являє

собою об'єкт, про який іде мова. Саме цим і зумовлена необхідність співставляти зображене автором з символічною традицією.

Висновки

1. Звертання Вал. Шевчука до історичної тематики зумовлено процесами духовного відродження, нагальною необхідністю повернути до суспільного життя ідеї та думки, які працюють на становлення вільної особистості, а також “історичними” інтересами самого автора.

2. Працюючи з історичним матеріалом, автор іде двома шляхами: бере вже обіграну сюжетну побудову й демонструє особисте ставлення до освячених традицією розв'язань певної проблеми (твори історико-художні); вдається до моделювання досить умовних життєвих ситуацій (твори художньо-історичні).

3. Увага автора зосереджена не стільки на створенні достовірної картини доби, як на відтворенні духу часу, де реконструкція минулих подій носить релятивний характер, а метафізичне бачення домінує над буквальним та фактичним.

4. Подаючи власну версію перебігу давноминулих подій, Вал. Шевчук привносить у вітчизняний літературний доробок дискурсивне композиційне сполучення екзистенційних мотивів, химерності, не задіює у сюжеті добре знаних історичних персонажів. Власне, не йдеться про те, що кожний з моментів є чимось уповні авторським. Важливо наголосити їхню співнаявність у текстах.

5. Порушуючи у творах низку філософських проблем, автор уникає моралізаторсько-дидактичного трактування, а зосереджується на психологічному розв'язанні, замикаючись на проблемі особистісній: межах людської свободи і можливостях її реалізації.

6. Певна увага до психології персонажів впливає на сюжетно-композиційну побудову творів:

- основний конфлікт – внутрішній, у душі персонажа;
- напружене психологічне протистояння між персонажами, що передається за допомогою контрастів;
- письменник використовує прийом кольорового нюансування зображуваного;
- автор уникає розгорнутого портретування персонажів, удаючись до деталей (мозаїчний портрет);
- така форма викладу, з одного боку, обмежує фабульний простір тим, що оповідач веде мову тільки про знане з власного досвіду, а з іншого, створює враження достовірності і правдивості;
- у творах, де маємо варіантність образу оповідача, коли кожен із персонажів розповідає про власне бачення того, що сталося, химерність є стильовою ознакою;
- синкретизм поганських і християнських вірувань породжує специфічний хронотоп, якому циклічність і лінійність притаманні одночасно;
- властива персонажам світоглядна дихотомія призводить до химерності, що є продовженням бароковості;
- моделюючи універсальну картину світу, автор використовує символи, які дають можливість поєднати індивідуальний чи колективний світ з космічним.

7. Символи у тексті дають дискурсивну можливість автору досягти рівня притчі, заґрунтованої на химерності і втіленої у необарокову форму.

8. У Вал. Шевчука віднаходимо майже всі означені традиційні підходи до формування літературного твору як історичного жанру.

Його тексти постали з національних традицій в осучасненому моделюванні того, що вже було:

- притчевості; іронізуванні; психологізмі; бароковості, у модерному поданні з ненав'язливим філософуванням; химерності.

* * *

Працюючи на перетині обох напрямів, Вал. Шевчук почасти бере за основу твору відому, а то і традиційну тему, почасти вбудовує в цю тему моделювання умовних життєвих сюжетів. Це дозволяє йому в межах такого перетину творити власну авторську версію соціального довкілля та його осмислення без моралізаторсько-дидактичного ухилу. Внутрішнє психологічне тло персонажів із залученням традиційних символів властивих бароко і химерності уможлиблюють вихід на притчеве іронізування і є, власне, авторським здобутком Вал. Шевчука. Звертання автора до барокової поетики дає можливість витворити цілу систему бачення та поцінування дійсності. Серед її критеріїв – оцінка людини за мірою добра чи зла, яке та вчинила у світі. Таким чином, детермінований і визначений світ закономірно будується за принципом антитези. Химерність же породжується бароковим світосприйняттям автора, який дивиться на світ як на театр, на сцені якого люди, розігруючи дійство свого життя, змушені обирати між честям чи безчестям, злом чи добром, правдою чи кривдою.

РОЗДІЛ III. ОСОБЛИВОСТІ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

3.1. Про статус письменника як історіографа

Визначальним при виділенні в історичній белетристиці двох тенденцій (історико-художньої та художньо-історичної) є рівень домислу та вимислу при моделюванні автором життєвих колізій персонажів та сюжетних ходів. Відмінність між сутю історичним і художнім зумовлена тим, що персонажі в другому випадку безпосередньо пов'язані з реальними подіями, автори тут здебільшого домислюють, вибудовують логічно можливі ходи, які не змінюють усталених у масовій свідомості образів-героїв. Художній образ у дискурсі завжди вигаданий, але в ньому акумульовано, ущільнено, трансформовано бачення письменника, це образ, через який реалізується вигадане. І хоча існує думка про те, що історичний образ не може бути цілком вигаданим, а фантазія у таких творах грає другорядну, допоміжну роль, та для сучасного літературного дискурсу це твердження вже не є аксіомою.

В українській історичній белетристиці від початків і до 60-х років ХХ сторіччя автори зображували як події, так і постаті добре відомі з реального життя. Проте ця ознака не була сталою, бо в “Облозі Буші” М.Старицького, “Захарі Беркуті” І.Франка ми маємо відхід від такої тенденції. Сучасні автори уникають знаних подій і постатей, розширюючи межі для моделювання, домислювання подій, наповнюючи атмосферу своїх творів тими предметами і речами матеріальної і духовної культури, що відповідають зображуваному

історичному періоду. Показ життя пересічних людей заглиблює в атмосферу обраного часу і включає у контекст тогочасного буття. Це призводить до демократизації зображуваного. Читач отримує можливість співвіднести себе з персонажем, наблизитися до нього впритул, дізнатись, як поведився в певний історичний період його відповідник. Таке формування літературних традицій зумовлене самим розвитком життя. Неминуче настає той момент, коли реальність буття спонукає митця шукати нові форми, бо існуючі вже затісні й недостатні для зображення тих ідей, устремлінь, прагнень, які рухають персонажами.

Ніхто сьогодні не збирається заперечувати очевидну річ: будь-який справжній історичний твір є актуальним. Його ніколи (хоча трапляються винятки) не створюють заради минулого, але заради відповіді на питання, які хвилюють зараз, тепер автора і потенційного читача. Більшість історичних белетристів проте не перебирають минуле в шати сучасного, вони шукали і шукають в колишньому аналогів сьогоднішнім ситуаціям. Такий принцип історичних аналогій і зіставлень дає можливість авторам виділити, наголосити, об'ємніше показати ті риси минулого, які найбільш співзвучні сучасності. Залишаючись у рамках тяглості історичної правди, письменники наголошують ті з них, які можуть бути співзвучні теперішньому. Це призводить до того, що позитивні персонажі певною мірою дещо сформовалізовано ідеалізовані. Так було в романах Г.Флобера "Саламбо", Г.Манна "Юність Генріха IV", Б.Пруса "Фараон", із образом Богдана Хмельницького в низці українських історичних творів. Саме образ останнього настільки став "хрестоматійним", що суцільно заступив собою реального. "Хрестоматійним" у тому розумінні, що письменники здебільшого постійно творили щось довершено кругле: брали кількадесят утверджених міркувань і

сполучали з ретельно відібраними біографічними фактами, продукуючи “музейне безсмертя” Хмельницького. Письменники настільки “канонізували” гетьмана, що український універсум навряд чи найближчим часом прийме інакше тлумачення цього образу.

Однак уже тепер стало зрозуміло, що історичні інтереси авторів зорієнтовані не на реконструювання давніх подій, а на витворення нелінійної моделі часопростору “в якій мандрують тексти і панує іронія художнього творення, що обмежує владу історій як системи фактів, які необхідно з’ясувати” [11, 18]. Але повністю відкинути традиційну концепцію правди ми не можемо, бо живемо у суспільстві, яке тільки зараз наближається до відкриття для себе сенсу власної історії. Саме тому історичні твори для масової свідомості є чи не єдиним джерелом знань про минуле і актуалізуються через те, що несуть відомості не тільки про досі незнані факти, події, ситуації, але й передають неповторну духовну атмосферу та здебільшого дбайливо виписану побутову атрибутику відповідної доби. Отже, наша вітчизняна історична белетристика все ще виконує просвітницьку роль, лишаючись і дотепер “учителькою життя”.

Та поступово, хоча й дуже повільно, історія стає сферою більш-менш суб’єктивних роздумів. Сучасні письменники вже вибрали і вибороли право на “абсолютну авторську свободу”, і тепер треба тільки реалізувати її: чи в ім’я того, щоб знехтувати історичними реаліями, чи заради глибшого, точнішого, яскравішого проникнення в їхню суть.

Сучасній новаційній тенденції в літературі властиве намагання дослідити глибинні пласти людського буття, людської сутності, прагненням поєднати конкретно-історичні перипетії зі вселюдськими, світовими. Репрезентантом такого підходу можна назвати Вал. Шевчука. Оцінюючи надбання вітчизняної прози 80-х років, І.Дзюба

зазначив: “Один з парадоксів нашого літературного життя полягав у тому, що останніми роками історична проза та фантастика нерідко мали більш реальну причетність до проблематики сучасності, ніж чимало творів, прямо зорієнтованих на найактуальніше сьогодення” [37, 133]. Дошукуючися причин такого стану, дослідник наголошує, що вони почасти зумовлені тим, “що проза “актуальна” тривалий час обходила без роздумів на теми філософські: про сенс життя, призначення людини тощо, віддавши їх історичній прозі” [37, 133]. Цей закид лишився актуальним і досі, хіба що він не стосувався і не стосується нашого автора, бо і в прозі на теми сьогодення він не уникає філософської глибини. Мистецтво, література, філософія прагнули пояснити або й розгадати глибинну таємницю життя: як виникла людина, для чого вона існує, чим вона є – чи вінцем творіння і володарем землі, чи іграшкою божества, рабом власної природи.

Ці проблеми щонайзагальнішого характеру є провідними у творчості Вал. Шевчука. Його персонажі живуть у різні часи та епохи, але їх об’єднує болісне шукання істини, роздуми над своїм людським призначенням. Створюючи ментально-часову візію України, письменник через неї моделює універсальну картину світу. В цій візії репрезентована доба Київської Русі, XVI – XVII сторіччя, часи Гетьманщини, 50-ті роки XIX сторіччя. Персонажі належать до різних соціальних груп, серед них є ченці та священики, міщани та дрібна шляхта, писарі, дяки, селяни. Психологію персонажів і соціуму осягають в контексті загальнолюдського морального досвіду, де певна особистість є представником того чи того стану, прошарку суспільства.

Вал. Шевчук вдається до власних інтерпретацій фіксованих історією подій із достеменним відтворенням історичних реалій. У цьому процесі варто зазначити ті моменти, які стали прикметними в літературному доробку автора: по-перше, екзистенційні мотиви; по-

друге, химерність; по-третє, незалучення до сюжету відомих історичних персонажів. Кожен із зазначених моментів представлений у національному літературному процесі. Екзистенційні мотиви, пов'язані зі статусом особистості, сенсом життя, можливостями вибору, межами свободи, виразно починають звучати з часу зламу віків і посилюються у 20-х роках ХХ сторіччя. Поява цієї тенденції безпосередньо пов'язана з модерними течіями, з орієнтацією на західноєвропейські зразки, з нестримним бажанням вирватися за хатні межі. Модернізм постає як спроба збагнути нову світову реальність, а звідси й головна вимога до митця – вдивлятися в самого себе. Соломія Павличко в книзі “Дискурс модернізму в українській літературі” посилається на німецького філософа Йоргена Габермаса, котрий стверджує, що “модерним вважається те, що сприяє об'єктивному вираженню актуальності духу часу” [96, 18]. Очевидно, цей процес об'єктивно заданий і його не може минути жодний розвинений літературний процес. Саме тому у 60-ті, а потім у 80-ті роки, ідея оновлення літератури самореалізується. А безпосередньо з нею пов'язано й експериментування митців на рівні змісту і форми, що призвело до нового жанрового різновиду – химерного роману, про який вже йшлося в першому розділі нашого дослідження.

Можемо стверджувати, що Вал. Шевчук досягає змістової та ідейної глибини завдяки введенню двох планів – зовнішнього (сюжетного), в якому фольклорно-міфологічне і реально-побутове взаємопов'язані, невід'ємні, бо міфологічне світобачення складає свідомість персонажів і визначає їхні вчинки, та контекстуального (позасюжетного), що постійним асоціативним впливом на всі події і перипетії у творах, надає їм філософського звучання. Варто наголосити на такому спостереженні. В німецькій мові дослідники розрізняють вживання двох слів для позначення “історії”: “die Geschichte” та “die

Historie”. Перше часто вживають для позначення історії як оповіді про події часто повсякденні, наприклад: “з ним траплялася історія”, “він розповідав свою історію”. Друге (die Historie) – для позначення власне історії.

Звичайно ці два терміни не мають чіткого розмежування і важко часом сказати: “ось тут кінчається оповідь і починається справжня історія”. Але чи потрібна нам зараз ця чіткість? Власне, і говоримо ми про це заради того, щоб звернути увагу на позицію Вал. Шевчука. Це позиція історика, який прибрав роль оповідача.

Шевчукові персонажі відкриті у своїх почуваннях, роздумах, міркуваннях над перебігом особистого життя і світом. Цієї відкритості автор досягає тим, що вдається до відомої і мало вживаної сьогодні суб’єктивно-оповідної манери розповіді, витoki якої ведуть до Григорія Квітки-Основ’яненка, Миколи Гоголя, Марка Вовчка.

Така суб’єктивно-емоційна організація викладу виконує глибшу й ширшу функцію, внаслідок якої авторське “Я” зливається з особою центрального персонажа, котрий наділений певною мірою авторськими рисами. Більшість з цих персонажів мають схильність до літературної праці, що дає можливість нашому автору через спосіб мислення дійових осіб подати світоглядні позиції репрезентованого ним часу, а з іншого – висловити свої власні, теперішні погляди й викласти це як одне ціле.

Персонажі книжок Вал. Шевчука багато й ґрунтовно розмірковують над природою людини, її життям. Деякі з них задумують книги, в яких з’являть світові ці свої розмірковування. Через безпосередньо індивідуалізоване переживання суб’єкта проза дедалі більше набуває ознак ліричності. Звертання до безпосереднього враження, власного спостереження дає можливість по-новому

зображувати речі давно відомі, хоча й зумовлює певну втрату епічності у порівнянні з літературою попередніх часів.

Підкреслено особистісного характеру його творам надає розповідь від імені персонажа. Говорячи про спосіб викладу матеріалу варто зазначити, що модерністичні течії ХХ сторіччя продовжили розвивати тенденції, закладені ще романтизмом – світ осягався з суб'єктивістських позицій. Це, в свою чергу, викликало значні зміни в самій структурі оповіді і сприяло появі нового типу оповідача. Власне, у таких творах “кут зору оповідача може бути ідентифікований з кутом зору кого-небудь з персонажів. Оповідач тут бачить тільки те, що бачить персонаж, знає тільки те, що може бути відомо даному персонажеві” [3, 94]. Так відбувається своєрідний діалог між письменником і читачем на рівні універсального зв'язку “Я – Ти”.

Вал. Шевчук вводить образ оповідача, своєрідного літописця, який є одночасно автором і персонажем твору в одній особі. В такий спосіб вибудовано твори “На полі смиренному”, “Три листки за вікном”, “Око прірви”. М.Бахтін зазначає з приводу такої організації художнього матеріалу: “Кожний момент оповіді ми чітко відчуваємо у двох планах: в плані оповідача, в його предметно-смісловому та експресивному кругозорі, й у плані автора. Ми відчуваємо акценти автора, які лежать як на предметі оповіді, так і на самій оповіді і на образі оповідача, який розкривається в її процесі” [12, 127-128]. У названих творах маємо підкреслено суб'єктивну манеру оповіді, в якій показ зображуваної дійсності тісно пов'язаний з показом внутрішнього життя оповідача. Образи, проходячи крізь призму переживань і спогадів, набувають особливої правдивості й достовірності, а зовнішнє життя, з'явлене через внутрішній стан оповідача, надає розповіді підкресленої об'єктивності, маємо оповідь-роздум. Беручи слово, персонаж отримує можливість викласти власну версію, своє бачення і

розуміння подій. На цьому емоційно-суб'єктивному рівні оповіді відбувається аналіз психологічних констант відтворених подій, завдяки чому досягається ілюзія об'єктивованої суб'єктивності. Пряме включення оповідача-персонажа у фабульний простір створює, з одного боку, враження правдивості й достовірності подій, тому що його точка зору виглядає більш вірогідною, ніж абстрагована авторська розповідь, а з другого, така організація викладу обмежує фабульний простір, оскільки оповідач веде мову тільки про те, що особисто знав, бачив, пережив. Саме тим, що образи постають у пам'яті оповідача, знімається їхня претензія на адекватність реальним проявам життя, але вони залишаються максимально адекватними як вираз внутрішнього життя оповідача. І тут стається парадокс – відмова від спроб представити все так, як було насправді, і надає розповіді підкресленої об'єктивності. З цим парадоксом пов'язано і те, що зображення зовнішнього життя через внутрішнє життя оповідача набирає адекватності не меншої, ніж у будь-якому творі, де оповідач виступає у якій завгодно іпостасі. До всього побаченого і пережитого оповідачем долучаються його роздуми про буття. Він мусить тримати дистанцію стосовно інших персонажів і до подій, бо надмірна включеність буде заважати його аналітичній оцінці.

У повісті “Птахи з невидимого острова” об'єктивно-епічну оповідь веде наратор із позицій персонажа. У його оповідь включаються фрагменти, що є потоком свідомості Олізара. Оповідач ніби ховається у тінь, і нарація у формальному плані визначається кутом зору персонажа.

Повість “Сповідь” побудована як своєрідний діалог-оповідь прибульця-вовкулаки та панотця. Вал. Шевчук вдається до замаскованого під діалог монологу, коли двоє доволі химерним чином говорять між собою, вважаючи, що звільнилися від нестерпного

перебування у самоті. І у цих сповідях зрідка з'являється образ автора-оповідача, який ніби збалансовує, врівноважує покаянні розповіді обох персонажів.

У повістях “Мор”, “Місячний біль” маємо варіантність образу оповідача: кожен з персонажів розповідає про своє бачення того, що відбувається, висловлюючи досить часто діаметрально протилежну думку щодо міркувань опонента. Це створює певну фрагментарність оповіді, проте читач отримує змогу з цих розповідей, як із мозаїки, витворити цілісну картину дійства. Дослідниця творчості Вал. Шевчука Людмила Тарнашинська назвала це “мозаїчно-калейдоскопічним нюансуванням” [113, 136]. За рахунок множинності оцінок, представлених багатьма свідками, створюється виразна і об'єктивна панорама розгортання подій. Перехрещення різних планів бачення досягнуто введенням паралельних розповідей, які стосуються одних і тих же подій, але представлені під кутом зору різних персонажів. Така множинність поцінувань викликає і зміну тональностей – від ліризму до драматизму і навіть трагізму, завдяки чому створюється розповідна поліфонія. Подібна різнопланова оцінка ситуації дає можливість точно, прагматично і об'єктивно зрозуміти і поцінувати ту дійсність, яку подано у творі, побачити її у автентичності.

Неквапність та врівноваженість – прикметна риса Шевчукового повістування. Епізод щільно прилягає до епізоду, відтворюючи життя у його безперервній повноті. Навіть часові зміщення і фрагментарність, породжена стрибками думок – спогадів оповідачевого “я”, подано так, ніби все йде одне за одним. Це викликає відчуття замкненості у часі та просторі і є одним з аргументів на користь того, що маємо справу з міфологізованою структурою.

3.2. Жанрово-стильова зумовленість дискурсу

У композиційно-сюжетному моделюванні Вал. Шевчука суспільство є надскладною системою, в якій бачення, бачене поєднано із особистісним сприйняттям і, як правило, тільки через письменника може проявитися, зреалізуватися у поведінці персонажа, а це змушує автора бути істориком ментальності і витворювати картини світу, закладені у свідомості тогочасних людей. Наш автор абстрагується від релігійного життя, беручи за основу досягнення культури, подає їх на рівні повсякденних, побутових проявів. Він не боїться бачити в історії те, чим вона є насправді – історією людей у суспільстві і суспільства, складовою якого є люди. Вал. Шевчук не шукає в минулому безпосередніх паралелей до сучасного соціального докiлля, а простежує той зв'язок, який існує між ланками того подієвого ланцюга життів особистостей, що його називаємо історією суспільного поступу. І в цьому ланцюгу домінуючу роль надано цілепокладанням і цілеустремлінням людей тих далеких часів, рівневі їхньої ментальності, способам світосприйняття. Саме це найбільше цікавить Вал. Шевчука, бо нехтувати дискурсом духовного аспекту – значить нараз відмовлятися зрозуміти дух минулого і загубити будь-яку можливість адекватно його передати. Автор покладає на себе літературно-історичну відповідальність – береться відтворити ментальний універсум тих, хто геть давно зник у минулому, виступає посередником між сучасним і колишнім, прагне зав'язати діалог між культурою минулого і теперішнього. І в реалізації задуму не так важить обрана для зображення доба і авторська свобода, як художня форма твору, що допомагає цей задум здійснити. Авторський погляд на світ є тим фундаментом, на якому виростає вся будівля (архітектоніка) твору.

Композиційно-сюжетні розв'язання, до яких вдається Вал. Шевчук, здійснено не шляхом конструювання персонажів, а за посередництвом автора – саме цим пояснюється активність оповідача у творі, його подвійна функція. Автор-очевидець розповідає все так, ніби знає про все не більше самих учасників подій, він, цей автор, і читачів робить співсвідками всього, що відбувається. Але є і справжній автор – письменник-оповідач, який знає все про всіх своїх персонажів, їхнє минуле, сучасне, майбутнє для нього – відкрита, писана ним книга, в якій він є творцем-деміургом. Бівалентність позиції письменника робить можливим зреалізувати композиційну багатовимірність сюжету.

Така містифікація оповідача-очевидця і творця дозволяє Вал. Шевчуку не тільки наблизити події, надати розповіді інтимно-щирого, безпосередньо звучання, а й обумовити власну стилізацію твору, максимально наблизити його до усталеної літературної традиції обраної доби. І тут на кін виходить проблема традицій та новаторства, що є однією з фундаментальних у літературознавстві. За зовнішньою прозорістю і легкістю цієї проблеми, де все нібито зрозуміло і так: традиція – те, що напрацьовано в літературі попередниками, а новація – те, що привнесене самим автором, шляхи розв'язання її зовсім не такі прості й однозначні. Новаторство завжди починається з поборення, відходу від традицій, що, по суті, тягне за собою їхнє заперечення. Але якщо не буде традицій, то втрачає сенс будь-яка новація. Для неї просто не існуватиме тла, на якому б вона постала у всій своїй новизні, та ще те, що вона водночас, автоматично, потрапляє у рамки традиційного. Саме тому новацію можна відчутти і побачити лише на тлі традиційності. На користь наших міркувань наведемо думку і Вал. Шевчука. “Взагалі, я вважаю, що коли вже хтось займається літературою, то мусить пізнати своє національне письменство від самого коріння, у якнайповнішому обсязі чи бодай у найвидатніших

його здобутках. Але мусить так само пізнати і світову літературу, не сміє від неї відриватись” [101, 54].

У творах, де за основу взято конкретне літературне джерело, сучасний автор притримується того типу і способу викладу матеріалу, який зумовлений художньо-естетичним канонам відповідної доби.

Для органічного підкреслення зв'язку з часом, про який йдеться у творах, Вал. Шевчук вдається до стилізації. Це стилізація під літописи, житійну літературу, щоденникові нотатки. Прямого зв'язку з епохою письменник досягає вдаючися саме до такого викладу матеріалу. На психологічному рівні цей зв'язок прослідковуємо у протиборстві двох сил – добра та зла, де показ внутрішнього стану персонажа проєктовано на стан суспільності. Почування непевності, відчуженості від життя, втрата душевної рівноваги, гармонії, незадоволення і незахищеність, роздвоєність, які переживають майже всі без винятку персонажі автора, є певною мірою співзвучні тому станові, який опосідає людність у перехідні моменти історії. Прагнення розкрити діалектику життя, показати його у безперервному русі спричинює протистояння персонажів, які утворюють щось на зразок антонімічних пар. Така подвійність не виражає, а, радше, символізує неоднозначність, суперечливість, двоїстість людської натури. Саме вона лежить у засновку переважної більшості повістей та романів нашого автора.

“Києво-Печерський патерик”, що послужив першоджерелом роману “На полі смиренному...” – типова збірка оповідань-оповідей про окремі епізоди життя ченців із морально-етичними повчальними висновками, що навряд чи може прислужитися для наслідування сучасному автору, який претендує на оригінальність. Патерик на свій кшталт відбиває духовну атмосферу того часу – монастир усамітнений острівець у бурхливому, непередбачуваному морі, у “світі” з його

атрибутикою: війнами, голодом, нашествиями і т.д., які лише дотично, а не знаково позначаються на житті ченців. Уплетено у твір і досить багато розповідей про “чудеса”, що їх творили ченці: випікання хліба з лободи, перетворення попелу на сіль Прохором, затримування Марком смерті для тих, кому ще не готова могила тощо. Вагоме місце займають і оповідання про спокушення ченців дияволом, який з’являвся до них “ангелом світла”, а також намовляв до нечесних учинків (віднайдення Федором варязького скарбу).

Але все це відбувається тут, у монастирі. Натомість є повчальна розповідь-оповідь, а є розповідь-житіє. Найбільше наближається до житія розповідь про Миколу Святошу, князя Чернігівського. Житіє можна було писати тільки про святого. Першими канонізованими святими Київської Русі були Борис та Гліб, Ольга, Володимир, які походять із княжого (світського) середовища, чим пояснюється вагомий історичний елемент, наявний у житіях. Ці агіографічні твори згодом помітно вплинули на формування нашої історичної белетристики.

Для ментальності середньовічної людини властиве ієрархічне бачення світу, що позначилося на структурі дискурсу тогочасних літературних жанрів. Вершиною цієї структури є Святе письмо, міфологемами якого пройнята вся тогочасна життєва філософія, де взірцем святості є Христос. І хоча відмінність однієї особистості від іншої є фактом незаперечним, але в масовій свідомості люди прагнули, принаймні вербально, вподібнитися Христу. Житія (як жанр) продукують образ святості – вносять ідеальне і божественне у пересічне людське існування. Агіографічні твори будують за певним стереотипом: та чи та ситуація підпадає під усталену формулу, поведінка персонажа улягає наперед визначеному трафарету. В житійній літературі увага зосереджена на релігійно-моральній та

станово-етикетній сферах, на проблемі відповідності чи невідповідності окремої особи певній божественній установці (благочестя, покірність, смиренність, подвижництво і т.д.).

Визначальна мета житійного жанру – дати зразок спасеного, святого життя, а звідси і заданість образу святого – він є повчальним. Житіє шукає у зображуваному житті не цікаве, а належне і святечне, те, що потребує постійного повторення і ушлявлення. Читачі шукають у тексті не ідей, а норм, самі ж догматичні твердження сприймають апріорі. Цей жанр великої уваги надає зоровим образам, акцентуючи на “світлоносності” своїх персонажів. “Причетність агіографічного героя до світла (до сонця, місяця, зірок, вогню як джерела світла) сягає своїм корінням у ті часи, коли слов’яни поклонялися Сварогу і Даждьбогу” [95]. А ще житійній літературі не потрібний авторський голос, у ній він обмежений функціями переповідача.

Двійництво – це найдавніша епічна характеристика, суть якого зводиться до кількісного взаємодоповнення характерів якостями та властивостями протилежними, яких тому чи тому характеру бракує і які лишень у взаємозаміщенні сягнуть певної цілісності. Таке двійництво зрозуміле там, де одиничне ще не передбачає самої здатності до множинності й різноманітності всередині себе самого і сягає багатогранної цілісності тільки у єднанні з рівнокількісним і протилежним собі. Тому життя містять епізоди, в яких позитивні персонажі протистоять негативним. І тут не особистість як така цікавить автора, а проблема відповідності чи невідповідності особистості божественній ідеї, саме тому вчинки людей мотивувались і співвідносились із цією ідеєю, а звідси поставала незмінна позитивність чи негативність персонажів. Та слід зауважити, що житіє нав’язувало поділ на добро та зло: позитивний персонаж завжди “благий і чеснотливий”, негативний – однозначно нечестивий (слуга

диявола). Для характеру естетичного впливу в бінарній культурі середньовіччя протиставлення земного – небесного або Божого – диявольського є фактом першорядного значення.

Наразі можемо припустити, що середньовічний, тогочасний читач брав книгу до рук не для того, щоб дізнатися про невідоме, чи пережити загострене почуття самодостатності, а для того, щоб через життє відчувати себе невіддільною часткою надособистісного цілого, прилучитися до спасаючої духовної сили. Твори цього жанру виконували важливу релігійно-дидактичну і месіанську функції. Потреба в життєх почасти пояснювалась і тим, що різноманітні “чудеса”, які творили святі, були своєрідною компенсацією за недосконалість і сірість повсякдення. Проте треба зауважити, що княжим життєм елемент “чудес” невластивий. Пояснити це можна почасти тим, що в своїй основі ці твори обперті на історичні факти і носять переважно світський характер.

Середньовічна людина жила в замкненому, всталеному світі, який мав завершенням свій кінець, що водночас буде початком нового стану, коли часу більше не буде, а настане вічність. Для неї існували дві альтернативні можливості: кожен стояв перед необхідністю вибирати, ніколи не будучи впевненим до кінця ні в тому, чи так, як треба, він живе, ні в кінцевому результаті. Ця невпевненість і надавала сильної напруженості очікуванню, бо людина постійно усвідомлювала, що вона перебуває між небесами-раєм і підземеллям-пеклом. Від того середньовічний образ світу поділений у часі і просторі на дві частини, що не є однаковими за достоїнством, а радше ієрархічно збудованими. У часі це два плани: той вік, що прийде на зміну теперішньому, буде кращий (теперішнє – майбутнє); у просторі теж два: земний світ (профанний) і небесний (божественний). Двоплановість середньовічного образу світу поєднує у собі дуалістичні

протилежності, які не тільки доповнюють, а й зливаються, здавалося б, різноспрямованістю свого розвитку і внутрішньою його логікою. По-перше, це біблійна старозавітна опозиція: не здійснена до кінця слава Бога і есхатологічний день страшного суду; по-друге, платонівська опозиція: чуттєвий світ тіла – розумовий світ ідей, а також: час – вічність; по-третє, культурна опозиція життєво-профанного і сакральньо-табуйованого; по-четверте, міфологічна опозиція теперішнього часу і міфологічного, а також опозиція правди – кривди у її повсякденному баченні.

У агіографічних творах постійно підкреслено, що все на світі відбувається з веління Божого, а його воля – єдиний закон, що вимагає від людини одного – підданства, складовими якого є упокорення і служіння. І якщо всі сили спрямовані на служіння ближньому, то не заради нього самого, а задля Бога. Житійна психологія утверджувала не самоцінність добра, а самоцінність підданства, що було явищем духовного життя і результатом вільного вибору. Житіє не шукає і не вимагає особистісного відгуку, слова, розуміння – воно повчає і направляє, воно безапеляційне. Ціла низка патерикових історій уводить читача у світську атмосферу пізньокнязівської доби; вони містять історичні згадки, релігійні та народні легенди. А ще “маємо тут сувору аскетичну духовну традицію, перед завданням індивідуального спасіння відсовуються до певної міри назад ідеали служби світові та ідеали спільності життя” [136, 161].

Що ж робить Вал. Шевчука, трансформуючи патерик у роман “На полі смиренному...”?

Попри те, що першоджерела і посталі на їхній основі твори мають спільні архетипи і несуть одну й ту ж інформацію, вони подають її по-різному, відповідно до естетичних запитів часу, в який творились. Непростолінійно виступає Вал. Шевчук супроти тоталітаризму, без

невластивого йому антирелігійного пафосу, і, як сам зізнається, робить це “засобами барокової поетики, творячи певну модель світу” [136, 57]. Тобто маємо вихід з готичності, властивої часу написання оригіналу, у бароковість пізнішої доби, ближчої нам у часі та за ментальністю. Вдаючися до філософської термінології, можемо стверджувати, що автор передає час трансцендентного теоцентризму засобами іманентного антропоцентризму.

В культурі бароко відбувся синтез ідей середньовічної готики та ренесансу. Передусім застережемо, що в українській культурі ренесансні функції виконувало саме бароко, бо воно утверджувало ідеї Відродження і Просвітництва. В історії нашого народу ця доба стала часом розквіту мистецтва і культури, позначившись на національній долі і сформувавши певне національне обличчя.

Світоглядна дихотомія персонажів Вал. Шевчука зумовлена тим, що самого автора найбільше приваблює доба бароко. Він добре знає і розуміє мову цього періоду та середовища, обставини часу та питання, актуальні тоді, його літературні та філософські традиції. На бароковому світогляді персонажів Вал. Шевчука наголошував у своїй статті Петро Майданченко. Про “новий для нашої літератури тип роману філософського насичення, який, однак, синтезує не лише новітні філософські віяння, а й барокові традиції, глибоку сковородинівську філософію”, веде мову Людмила Тарнашинська. А Марко Павлишин, говорячи про авторські новації, відзначає серед них “нове узаконення середньовіччя та доби бароко як елементів української літературної традицій” [115, 128; 98, 144].

Як бачимо, дослідники одностайні в тому, що естетика бароко знайшла своє продовження у творах сучасного автора. Вдамося до означень прийомів цієї естетики, що зумовлені предметом дослідження.

Бароко властивий еkleктизм, що в первні зорієнтований на відображальну стереоскопічну та стереофонічну яскравість, на різноплановість зображення, на дискурсивне плетення реальності та фантастики, сенсації та ерудиції, театру та ілюзії, буфонади та риторики. Крім зазначених вище властивостей бароко варто зауважити, що воно створило замкнутий, самодостатній горизонт світобачення. Універсальна картина світу творилася на рівні мікрокосму та макрокосму. Автори бароко йшли від часткового до загального, в результаті чого з різних фрагментів творилася суцільна картина, що охоплювала всі сфери існування людини, всі складові того світу: географічне розташування, описи міст, етнографічні відомості, історію. Людина, поміщена у центрі світу, була невід'ємною його частиною. В поемі Йосипа Горленка “Бран семи достоїнностей із сімома гріхами в людині-мандрівцю” (1737) поданий “універсальний образ людини взагалі”, в душі якої борються вади та переваги. Людина тут з'явлена у притаманній їй дихотомії, а не є визначено доброю чи злою [145]. В літературі передусім це позначилося на посиленні уваги до постаті героя, характерні ведення розповіді, що носила все більш емоційний, захоплюючий характер, за яким відчувалось індивідуальне ставлення автора до описуваного, а також насичення тексту різними стилістичними засобами (епітети, синоніми, антитези, алегорії, символи, парафрази і т.д.), які надавали твору чуттєвішого змісту та динаміки. Дискурсивне осмислення дійсності тут набувало емблематично-символічного характеру, що почасти зумовлювалося поєднанням непеєднуваного, де все засновувалося на антиномії, бо саме в ній суть естетики бароко. Найяскравішою ж рисою цього явища є потреба руху, мандрівки.

У бароковій літературі людина або активно бере участь у житті, прагнучи вдосконалити, покращити світ, в якому існує, або тікає в

душевне всамітнення. Проте обидва ці шляхи мають привести її до Бога. На цих шляхах людина є мандрівником, вона часто опиняється в екстремальних ситуаціях, потрапляє в авантурні пригоди, на неї постійно чатує смерть. Мандрівка персонажів дає можливість Вал. Шевчуку спинитись на моментах самоаналізу: лаштуючися у дорогу, герої оглядають пережите й пройдене, вивіряють моральні здобутки і оцінюють втрати перед новим випробуванням.

Майже кожна національна література має втілення мандрівника-подорожнього (не кажучи вже про наскрізний образ християнської літератури – Агасфера). Письменники гуманісти саме таких персонажів наділяли здатністю до філософування і через них з'являли свої погляди на життя. Такими є персонажі Шолом-Алейхема, Томаса Вулфа, Еріха Марії Ремарка, Ернеста Хемінгуея, Томаса Манна, Жана-Поля Сартра, Гільмаха Вулфа, Германа Гессе. Вал. Шевчук так пояснює потребу і появу таких образів: “У своїх книжках я намагався створити образ мешканця світу, самотньої Вселенської Людини. Це символ людського буття, розкладеного на мільйони інших буттів, розсіяних по цілому світі” [101, 55]. І зрозуміло, що такому мешканцю світу замало буде обмежити себе стінами хати, найадекватнішим для нього станом буде мандрівка. Реалізація цієї одвічної потреби породжувала почуття трагічного напруження, очікування невідворотного і екзистенційний протест, з'явлений у сміливих авантюрах. Барокова людина весь час дивувалася сама собі; почування розгубленості змінювалось упевненістю, власна безпомічність та безпорадність – агресивністю. Ця людина хотіла у всьому дійти самої суті, але губилася перед таїною самопізнання. Світ, що до цього виглядав замкнутою, самодостатньою системою, де все улягало певним законам і було влаштовано в розумній ієрархічній залежності, починав виходити за межі раціонального, фантазія брала гору над інтелектом.

Однією з характерних ознак цього стилю є діалоговість. Діалог як спосіб існування, як структурне визначення гуманістичного двоособистісного мислення дає логіко-історичне визначення доби. Яскраво доводить це твердження роман “Око прірви”. Цікавим у ньому є те, як персонажі ведуть дискусію і про що вони сперечаються. Диспути зводяться до пошуків істини через спілкування, а від того істинним стає саме спілкування. У романі розмова між подорожанами і Кузьмою зав’язується випадково. Оскільки останній висловлює думку, що людська природа не заслуговує на довіру і не може принести щастя, то саме це різке й уїдливе зауваження стає приводом для суперечки. Зіштовкуються діаметрально протилежні думки, одна з яких ставить під сумнів саме дороге для гуманіста – гідність людини. Дискусія зав’язується відразу і має своє композиційне оформлення: від експозиції і до заключної фрази, що підкреслює задоволення від обміну думками, все виглядає так, ніби відбувається не вперше і не востаннє. Дискусія набуває ознак безкінечної, різні позиції подано як взаємонеобхідні, бо тільки через їх узгодження можна наблизитися до Істини. Созонт весь час інтелектуально провокує своїх співподорожан. Теза і антитеза виглядають логічно завершеними, їхнє примирення в синтезі лише позірне, бо синтез стає ще однією, третьою, точкою зору. Суперечки радше схожі на діалоги між однодумцями, які взялися розігрувати різні ролі. Точка зору одного не заперечується у відповіді, а натомість висувається інша теза, що є самоцінною і необхідною противагою першій. Висновок не виключає іншої позиції і не є остаточним, бо у діалозі беруть участь люди різних умонастроїв. Від того, що в ньому зіштовхуються різні умови, різні істини, несхожі культурні позиції, ми маємо змогу спостерегти відкритість мислення, яке заґрунтовано на вірі в людину та її гуманну сутність. Діалог постає

як дискурс, в якому розкриваються характерні для доби світоглядні парадигми і розуміння світу.

Цікавим видається те, що переважна більшість персонажів у історичній прозі Вал. Шевчука є представниками духовенства – найбільш маргінального прошарку суспільства, що поповнювався за рахунок представників знатних родів та вихідців із селянського середовища. Можемо припустити, що такий вибір продиктований певними світоглядними устремліннями автора: свобода як відмова від будь-якого насилля – є першою вимогою духу. Саме духовенство було зв'язуючою ланкою книжної та фольклорної культур. У світогляді книжників приховувався і “простацький” погляд на світ, хоча він і притлумлювався освіченістю. Така “пластовість” свідомості, наявність у ній різних культурних шарів, свідчить не про якісь одиничні фольклорні фрагменти – вкраплення, що лишилися у середньовічній ментальності, як цеглинки з попередніх світоглядних побудов, а про міф як формотворчу і смислотворчу основу світосприймання людей того часу. Міфи не відтворювались, а знову і знову творилися; вони не тільки були отриманими у спадок культурними надбаннями, а й живими співучасниками нової культурної творчості.

Усі ці міркування зумовлені подальшою спробою накласти тяглість традицій на персонально новопривнесене Вал. Шевчуком як творчою особистістю. Все вищевикладене має засвідчити, що стежа традиційної тяглості, яка властива добротній історичній прозі, притаманна і нашому авторові. Коли говоримо про новаторство в літературі, то передовсім слід обумовити його масштаби та зміст. Тут йдеться, по-перше, про новаторство Вал. Шевчука в українській літературі, а також про вихід цього новаторства на терен європейський. Це – масштаб.

По-друге, зміст новаторства, власне, ті художньо-композиційні побудови, до яких вдається автор, творячи свою прозу, залучаючи до цього різні способи світобачення і реалізуючи це власним авторським стилем.

В поняття “стиль” вкладаємо значення естетичної єдності структури художньої форми, якій притаманна оригінальність та змістова насиченість. А оскільки ведемо мову саме про естетичну єдність, то обов’язкове підпорядкування елементів структур одній художній закономірності, обов’язкове стильове організуюче начало. У Вал. Шевчука головним стильовим принципом є “світова” дихотомія. Композиційно цей принцип втілений у парності образів, у протиставленні, контрастності добра-зла, у показі постійної внутрішньої боротьби, у поєднанні протилежних життєвих вражень, у протиставленні свідомості й підсвідомості, а тому стильовими домінантами стають такі властивості художньої форми, як сюжетність, психологізм, химерність, яка дуже часто підвищує напруженість дійства, відкриває можливість вибудовувати фантастичний і тим цікавий художній світ. Саме химерність робить можливими такі немислимі у природі речі, як перекидання на вовка, вміння роздвоюватись, а також убивати поглядом. Химерність породжує зовнішній алогізм і гротеск. Варто підкреслити, що алогізм саме зовнішній, бо за парадоксальністю окремих ситуацій і перетворень, за їхньою непояснювальністю на перший погляд, проступає вся глибина таких метаморфоз на рівні психологічному, а “розкручування” дії дає пояснення цим змінам.

Весь літературний досвід, віддзеркалений тією чи тією мірою у творчості Вал. Шевчука, свідчить, що йому зазвичай звертатися до першоджерел. Можна з певністю твердити, що автор чітко і чуйно сприймає традицію історичної прози у всьому її світовому звучанні. В

його творах відбувається дослідження самоактуалізації у різних її вимірах: свобода, відкритість, довіра до себе тощо. Письменник веде мову про ту трансцендентність, яка, з одного боку характеризує духовність людини, а з іншого постає як “Ніщо”, як порожня інтенційність. Його персонажі мають “модус вівенді”, який підноситься до рівня мистецтва бути. Вони позбавлені емоційної розхристаності, поривчастості, хаотичності почувань, натомість зосереджене самопізнання – споглядання, що потребує інтелектуальної сконцентрованості, а відтак сконцентрованості особистої волі, дає їм можливість бути собою. Зображаючи складний внутрішній світ персонажів, їхні всебічні зв’язки з зовнішнім світом, автор активізує всі елементи літературної форми, тому варто спинитись на проблемах композиції його повістей та романів.

3.3. Сюжетно-композиційна організація тексту

Замало розуміти композицію лише як побудову твору, бо це і організація образних засобів. Вона допомагає побачити, дослідити, відобразити і осмислити природне та соціальне довкілля. Між композицією і сюжетом існує безпосередній зв’язок. І хоча Вал. Шевчуку свого часу закидали претензії саме в “безсюжетності” творів, нам здається, що тут доцільно вести мову про внутрішній сюжет, під яким розуміємо розвиток і прояв характеру персонажів, переданий опосередковано, через зміни в психіці, а не у дії. Роль внутрішнього сюжету зросла з поглибленням уваги до внутрішнього світу людини, коли чільне місце відведено не змалюванню подій, а авторському погляду на світ, що, в свою чергу, призвело до зростання ролі композиції. На бажанні пізнати світ, проникнути в його закони, віднайти зв’язки заґрунтована вся духовна діяльність людини. Вчинки

персонажів і їхня мотивація нероздільно пов'язані, і від констатації “це сталося” йдемо до пошуків відповіді на питання “а чому це сталося?”. Авторська увага зосереджена не на показі дій та вчинків, а на мотивах поведінки та їх проявах. Прагнення осмислити світ потребує ґрунтовного вмотивування вчинків персонажів. Однією з таких форм відтворення причинових зв'язків є послідовний виклад подій. Та Вал. Шевчук вдається і до зворотної побудови: спочатку маємо наслідок, а тоді встановлюємо причину.

Вагоме місце у творах нашого автора відведено випадку та вчинку, бо найбільше читачів цікавить незнане, і найшвидше переконує дія. Це можна пояснити ще й тим, що література давно вже перестала лише занотовувати, фіксувати та констатувати факти. Її цікавлять ті хитросплетіння причин та наслідків необхідності, які породжують випадковість і як вона, в свою чергу, призводить до неминучого. Саме випадок грає у розглянутих вище творах не останню роль, бо лише завдяки йому все те, що було глибоко сховано у душі персонажів пробивається на поверхню і реалізується у вчинку. Обумовлюючи випадкове, примушуючи його виступати своєрідним перехрестям закономірного, автор досягає узагальнення. В свою чергу художнє узагальнення нездійсненне без умовності, а вона залежить від естетичних можливостей творця. Вал. Шевчук користується умовністю як засобом, необхідним для моделювання. Відрив людини від конкретних умов і обставин її життя тягне за собою умовність абстрактну, символічну, яку можна витлумачити по-різному, але у просторі символічного.

Показовою тут є повість “Птахи з невидимого острова” з її протестом супроти приреченості. Олізар відчуває, що не вибереться із замку, не дістанеться батьківської домівки, але він робить для порятунку все від нього залежне. У творі смерті не показано, але ми з

упевненістю говоримо про фізичну загибель. І хоча для Олізара існує можливість врятуватися, але він не хоче скористатися нею, бо цей порятунок буде духовною смертю. За час проведений у замку персонаж проживає ціле життя, ці дні сповнені всіма людськими почуттями: любов'ю і ненавистю, злиттям з іншою істотою і відчуженням, страхом смерті і відповідальністю перед самим собою. Отака повнота життя вичерпує Олізара, створює настрій приреченості. Цей суб'єктивний настрій поширюється на всю атмосферу твору і підтримується цілою низкою композиційних прийомів. Персонаж вилучений із загального потоку життя, час зупинено, простір обмежено, коло інтересів звужено. Ми бачимо світ очима Олізара, відчуваємо лише так, як він, сприймаємо все довкола через його думки і почуття. Така структура твору, що зумовлює замкненість місця дії в часі і просторі, дає змогу тримати читача в напрузі лише завдяки внутрішньому сюжету – насиченості думками і почуваннями. Окремі композиційні деталі (спогади про турецьку неволю, бунт Розенроха) лише посилюють відчуття приреченості. Авторіві вдалося зберегти єдність і цілісність твору вдало використовуючи принцип зображення замкненого у собі моменту дійсності.

Вал. Шевчук не боїться умовних прийомів і вдало їх використовує, як-от перетворення людини на вовка, вміння вбивати поглядом, можливість “входити” в пам'ять іншої людини. Маємо умовність оголену, неприховану, підкреслену. Такі прийоми допомагають зрозуміти авторську концепцію буття. Приймаємо ми їх чи ні – то вже інша справа, але без використання умовності автору не вдалося б передати й обґрунтувати власне розуміння світу. Саме завдяки умовності в побудові повісті “Птахи з невидимого острова”, подано картину катастрофи людини в тоталітарному суспільстві.

Художній час і художній простір – це та умовність, за допомогою якої Вал. Шевчук поєднує конкретний і абстрактний простір і час. Конкретний простір стає універсальною моделлю буття, а, отже, набуває символічного значення і високого рівня узагальнення. Реальний простір (замок, місто, острів, ліс, монастир) поступово трансформується в містично-символічний. З простором безпосередньо пов'язаний час. У Вал. Шевчука в усіх творах є конкретні “прив’язки” до реальних історичних орієнтирів і точне визначення циклічних координат: пори роки та часу доби. Вказівка на ці координати носить емоційний характер. Так ніч – час, коли панують злі сили, осінь – час умирання, весна – пробудження, відродження. Події у творах розгортаються не так в епічному, як у психологічному часопросторі, де постать оповідача максимально зближена з авторською. Розповідь ведеться за законами пам’яті, а отже, їй властива вибіркковість, витіснення, відхилення.

Фізичний і художній час дискурсу не співпадають, і це породжує певні стильові ефекти. Зокрема, можемо говорити про гру з часом і простором, завдяки якій автор не тільки виявляє характерні риси і ознаки “тут” і “тепер”, а й може виявити універсальні закони людського буття, створити образ епічної єдності світу, де є місце минулому, теперішньому і майбутньому.

Важливим компонентом композиційного задуму автора при творенні кульмінаційних моментів є фактор випробування. Саме випробування, що випадають на долю того чи того персонажа, призводять їх до самопізнання і до розуміння інших, бо всі люди схожі, а тому пізнаючи себе, пізнаєш інших. Моделюючи різноманітні ситуації, автор підводить своїх персонажів до висновку: людині необхідна свобода, щоб бути собою. Саме ці процеси розвитку індивіда, а не хронологічний перебіг життя, становлять підґрунтя

творчого інтересу. Головним же у Вал. Шевчука є зображення процесу мисленого розвитку людини, при якому випробування, що випадають на її долю, змушують шукати і утверджуватись в колі духовних цінностей. Він приділяє багато уваги самоаналізу, коли людина оглядає і оцінює прожите, зважуючи здобутки і втрати перед новою дорогою.

Емоційне сприйняття людиною власного часу несе на собі відбиток її особистості, зумовлює її формування. Це ж можемо сказати і про літературу. Якщо в класичному романі автор вів персонаж від події до події, здебільшого зберігаючи їхню хронологію, то сучасні автори все частіше маніпулюють діями в часі. У нашій літературі до таких маніпуляцій вдалися автори химерної прози. Вони не тільки уповільнювали, розтягували, ущільнювали або прискорювали хід часу, а й прагнули вивільнити від його дії окремих персонажів (вічно сорокарічний козак Мамай або ж красуня Мальва). Постмодерністи продовжують експерименти з часом. Вони наблизили минуле впритул до сьогодення вдаючися до того, що раніше не мало домінуючого значення для історичної прози, а саме до індивідуально-інтимних подробиць біографії. Проголошена ними смерть історії вочевидь передбачає перехід у потойбічність, де категорія часу стає безсенсовною, а отже, виходить щось дуже схоже на ситуацію бідної, ув'язненої у шматку бурштину комахи – вже не живе, але існує, така собі “зав’язлість” у часі, якого вже й немає.

Позиція Вал. Шевчука виглядає “золотою серединою” між набутим досвідом і новітніми експериментами. Для нашого автора вирішальним фактором у творенні композиції стає відносність часових вимірів світу. Порушення хронології, зміщення, злиття різних часових площин, ретроспективні відходи або забігання наперед, ущільнення часу за допомогою “кадрової” техніки – це прийоми, завдяки яким

автор прагне проникнути у суть явища, пізнати сутність світу. Прийом зупиненого кадру дає можливість подати ті ж самі події, тих самих персонажів у тих самих ситуаціях, тільки змінивши ракурс, погляд на те саме очима іншої людини, зовсім у іншому вимірі. Це вносить у загальну колізію твору цілком новий, іноді діаметрально протилежний зміст. Так побудовано повісті “Мор”, “Початок жаху”, “Місячний біль”. Не можемо не зупинися на виражальних засобах мови, завдяки яким авторові відкрита можливість досягти вищої естетичної якості й виразності вислову.

Оскільки доба українського бароко найширше з’явлена в історичній белетристиці Вал. Шевчука, варто розглянути, як елементи барокової поетики зреалізувались у його творах. Багатство метафор, алегорія, як майже обов’язкова складова побудови художнього твору, схильність до вигадок і химерної гри, – все це збережено сучасним автором.

Звернімося безпосередньо до текстів. Досить цікавою у романі “Око прірви” видається проповідь про гру Созонта (хоча ідеї поважного диякона – продукт значно пізніших філософських студій), а саме, алегоричні образи Гри (як життя) та Смерті. Антиномічне значення цих двох понять відразу ж впадають у вічі, але це не заважає (а радше допомагає) персонажу у власному філософуванні дійти парадоксальних умовисновків: “без убивства та нищення, тобто без Смерті, не може бути ніякого існування, а отже, й гри. Робота, зрештою, – це теж служниця Смерті, бо дає користь людині, а користь – це вбивство, отже, робота – це наука знищувати, щоб споживати” [140, 95].

Вал. Шевчук зумисне вдається до поетичного синтаксису доби бароко, щоб через це свідоме мовне відхилення дати читачам уявлення про характер і внутрішні переживання персонажів. Досить часто в

одному реченні автор нагромаджує декілька стилістичних фігур, як-от інверсія, тавтологія, ампліфікація, антитеза, парадокс, риторичні питання й риторичні звертання. “Коли він це говорив, його очі палали, і я збагнув, що переконати його не зумію, отже, припинив балаканину, хоч і тут мав свої сумніви: розум буває гаданий і справжній, і не завжди людина може розібратися, де він фальшивий, а де справжній; розум, зрештою, може ховатись і в глупоті, як мудро вістив Еразм із Роттердама та й святий Павло задовго до нього, а глупота – в розумі, і, коли існує непізнавальність речей і незбагненність світу, розум людський – тільки стежка, яка починає безконечний лабіринт доріг, які ніколи не кінчаються; розум – це погляд у безмежжя і жах перед ним, бо безмежжя збагнути годі, як і Бога, тож лабіринт доріг і безмежжя – це і є, я гадаю, Бог” [140, 10].

Барокове світобачення заґрунтоване на антиномії світовідчувань, а передати ці досить суперечливі ще не ясно окреслені емоційні враження покликані символи. Символічні образи не мають предметного значення, натомість емоційне, і набувають узагальнюючого характеру. Значення, закладене в них, треба радше відчутти, а не зрозуміти, інформацію пережити, а не прагнути зразу ж раціонально пояснити. І знову вдамося до прикладу, який підкріпить наші міркування. Око Прірви є тим символічним образом, що передає емоційний стан Михайла Василевича, який почуввається “вичерпаним”. “І тільки зараз я збагнув: бувши близько від Ока Прірви, відчував його притягальну силу, відчував, що воно десь близько, за спиною, дихає до мене, простягає до мене розорі мацаки-руки, чув, що деякі із них, як п’явки, присмокталися й не пускають мене; обривав їх із бодем, як прилиплих п’явок, і текла з мене кров, і витікала з мене сила” [140, 185].

Сама природа символу криється у його багатозначності і варіативності. Принаймні, кожен із читачів може інтерпретувати ці образи, виходячи з власного бачення світу, а тому множинність трактувань із часом збагачується.

Говорячи про поетику дискурсу творів Вал. Шевчука, не можна не сказати про прийоми, завдяки яким автор впливає на підсвідомість читача. Дослідники переконані, що такий художній напрямок, як “магічний реалізм”, дуже широко користується сугестивними прийомами. Зображуючи трагічні моменти людського існування, що зумовлені руйнацією звично облаштованого щоденного життя, картини природи виконують важливу роль у системі художньої світобудови. Пейзажі вносять у збурений світ епічну рівновагу і водночас тісно пов’язані з душевним станом персонажів. Автор через пейзаж витворює морально-психологічну і духовну атмосферу дійства. У повісті “Місячний біль” пейзажні деталі допомагають досягнути душевний стан персонажа. Після зустрічі з убивцею сестри і батька, Станько тікає у ліс, але й там видіння смерті не полишає його: “сидів на ганкові й дивився, як заходить за дерева сонце. Воно наштрикувалося на верхівки сосон і, поранене, проливало вечірню кров” [139, 239]. Видіння братової смерті спустошує душу Станька, і автор передає це через непорушний, застиглий пейзаж, що створює певний емоційний настрій. “Зник пташиний спів, і не шелестить над головою листя. Погасли, зів’явши, квіти, а трава стала, наче сухий очерет. Ось-ось загориться цей незвичайний сухостій, спопелить усе і згорить сам” [139, 246].

В романі “Око прірви” пейзаж посилює емоційний стан “вичерпаності”, що його відчуває Михайло Василевич. Те, як бачить персонаж, дає нам зрозуміти що він відчуває. “Я був задивлений на чудовий світ довкола мене, око вихоплювало химерно вигнуті лінії,

витонченість листка, чи хвоїни, чи прокладеної вздовж дороги тіла стежки, а найбільше мене вражали сухостійні дерева, котрі траплялися вряди-годи, – були вони ніби вузлуваті постаті химерних небувалих істот, застигли в молінні до неба з його незбагненою глибиною; більше того, відчувалося, що сухостійні дерева зовсім не мертві, поки ще стоять і нагадують щось чи когось і поки моляться” [140, 52]. Здійснюючи мандрівку в пошуках себе самого, Михайло Василевич усвідомлює ціль життя і смисл смерті, а природа допомагає відчуті і збагнути цей душевно-духовний стан, який не піддається опису раціональними мовними структурами.

У художньому творі найперше шануємо своєрідність. Нас, як сьогоднішніх читачів, цікавить авторське обличчя, з його особистісним, ні на кого іншого не схожим баченням. Воно і манить до себе своєю несхожістю з іншими. Особистісне спілкування потрібно тільки особистості, і в культурі оригінальності й новизни автор шукає в читачеві поцінувача і партнера по діалогу, як і читач у авторові прагне знайти співрозмовника, співбесіда йде на рівних.

Припускаємо, що когось може дратувати така форма викладу, але, на нашу думку, вона зумовлена тим, що автор прагне відтворити дух минулого не тільки через події та образи, а й через збереження поетики відтворюваної доби.

Твори Вал. Шевчука безперечно є інтелектуальними. Вони цікаві втіленням у літературу філософських ідей. Переважна більшість персонажів письменника шукає персоналістської альтернативи знелюдненому і демонічному. Все, що нищить індивідуальність, стирає “я” людини, неприйнятне автору. Він відкидає і те, що ставить особистість у якийсь ряд, виводить у тип, визначає через клас, бо для нього це не є сферою істинного існування. Світ Шевчукової прози населений ексцентричними філософами та інтелектуалами, він

виглядає герметичним і самодостатнім. Автор стверджує, що правдивою або хибною може бути лише особиста духовна путь, вибір шляху, то вже суто індивідуальна справа, справа особистого ризику.

І потік свідомості, і зворотність часу, його пришвидшення чи вповільнення, і марення-сновидіння, і поміщення персонажів у надзвичайні ірреальні, почасти сюрреалістичні ситуації, низка перевтілень, врешті відповідні типові та мовні конструкти, не є власними новаціями Вал. Шевчука. Все це ми вже бачили у Д.Джойса, Ф.Кафки, Т.Манна, Г.Гессе, екзистенціалістів тощо. Тому радше правильніше говорити про новаційний синтез усього названого (саме синтез, а не еkleктику) з вітчизняною субстанцією українського історичного тла.

Композиційно-сюжетне новаторство Вал. Шевчука полягає не в перенесенні на національний ґрунт європейської модерної інтелектуальної прози. І звичайно, не може йтися про використання, чи, правильніше, новітнє освоєння традицій українського бароко. Як перше, так і друге у чистому, відвертому чи прихованому вигляді робили і до нього. Йдеться про взаємодоповнення, чи пак, співпроникнення, виправдане, зумовлене естетично-світоглядницькою, морально-етичною позицією автора, його поцінування місця особистості в минулому, теперішньому і майбутньому, хоча ведемо мову про історичну прозу.

Отже, можемо зробити деякі висновки із розмірковувань, поданих у цьому розділі.

1. Для автора історичної прози вибір певного фрагменту історії зумовлений актуальністю сьогоденної проблематики.

2. У композиційно-сюжетній структурі творів Вал. Шевчук стоїть на позиції неупередженого оповідача-очевидця, який водночас знає справжній перебіг історичних подій. Це – творчий принцип автора.

3. При реалізації цього принципу Вал. Шевчук, як бачимо на прикладі “перелицювання” патерика у романі “На полі смиренному...”, стилізовано трансформує жанр життя у роман-оповідь.

4. Така трансформація зумовлює стиль. Автор віддає перевагу бароко, наповнюючи його пізнішими і новітніми літературними здобутками.

5. Добір образотворчих засобів, як елементів композиції тексту, уможлиблює внутрішньо-сюжетну напруженість авторського викладу.

6. Мовна поетика прози Вал. Шевчука (метафоричні ряди, риторичне питання, риторична відповідь, алегорії, інверсії, тавтології тощо) внутрішньо і повністю підпорядкована творчому задумові автора.

7. Вибір теми, стилю викладу тексту, композиції, стильові прийоми, застосовані Вал. Шевчуком, - кожне зокрема - не є новацією, хтось з письменників до подібного підходу вже вдавався. Натомість автор сполучає означені моменти у різних пропорціях відповідно до реалізації свого задуму.

8. Традиційний і новаційний підходи при їхньому суміщенні спричиняють творення авторської історичної прози, в якій відчуваємо пульсацію, саморух життя.

* * *

Композиційно-сюжетна структура і стильова фактура, властива Вал. Шевчукові, є його оригінальним здобутком. Позиція автора-оповідача і водночас, схованого за лаштунками тексту історика, вводить читача у, здавалося б, знайомий, проте незнаний світ минулого. Накладання на тяглість світової та вітчизняної традиції

історичної прози оновлених і модернових художньо-літературних прийомів є безумовним новаторським здобутком нашого автора.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Сучасне літературознавство засвідчує сталий інтерес до історичної белетристики. Проведений аналіз показав, що дискурс історичної прози є не тільки і не стільки рефлексією реального історичного процесу, скільки спробою осмислити себе, теперішнє крізь призму минулого. Однак при накладанні існуючих жанрових визначень на реальний літературний процес маємо розмитість кордонів, що призводить до невизначеності, а тому можемо твердити, що досі немає достатньо вичерпної класифікації історичної прози.

В нашій літературі, як показало дослідження, доречно говорити про історико-художню та художньо-історичну тенденції. Перша позначена переваженням композиційно-сюжетного компоненту, елементами романтизму і психологізму при врахуванні загального контексту реальних історичних подій. Друга ґрунтується на художній ілюстрації як історичних фактів, так і загального соціально-побутового їхнього тла. Йдеться про своєрідне просвітництво.

Від 70-х років ХХ сторіччя однією з ознак української художньо-історичної літератури стало необароковість, що разом із психологізмом дала новий поштовх для розвитку цього жанру. Саме з цього періоду химерність, що традиційно пов'язана з психологізмом, необароковістю, фольклором, стала вочевидь домінуючою тенденцією української історичної прози. Одним із провісників та апостолів цієї тенденції є Вал. Шевчук.

Звертання письменника до історичної тематики, як показало дослідження, спричинено духовним відродженням, потребою привнести в теперішнє вітчизняне суспільне буття ідеї та думки, які спрямовані на становлення вільної особистості, а також індивідуальними "історичними" інтересами автора. При реалізації свого задуму Вал. Шевчук вдається до двох композиційних прийомів-засобів: використовує вже відому сюжетну канву, виявляючи особистісне ставлення сучасника до освячених традицією

розв'язань певних колізій (це романи “На полі смиренному”, “Ліс людей”, повісті “Ілля Турчиновський”, “Петро утеклий”); моделює досить умовні, часом химерні, життєві ситуації (роман “Око прірви”, повісті “Птахи з невидимого острова”, “Мор”, “Сповідь”, “Місячний біль”). У першому випадку йдеться про історико-художній напрямок; у другому – про художньо-історичний.

Вал. Шевчук зосереджує свої художні пошуки не стільки на зображенні достовірної картини добре йому знаних давноминулих подій, скільки на відтворенні духу у сприйнятті часу та простору, і тоді метафізичне, а то й химерне бачення цих подій, домінує над буквальним, фактичним. При цьому Вал. Шевчук привносить у вітчизняну літературу своєрідне композиційне сполучення екзистенційних мотивів, химерності, вводить незнані історичні персонажі. Їхня сюжетно-композиційна співнаявність є вповні авторсько-новаційною.

Письменник, порушуючи низку етичних проблем, уникає моралізаторсько-дидактичного потрактування їх, наголошує на психологізмі особистісного розв'язання, виходячи з засад свободи вибору і можливостей її реалізації. Вал. Шевчук постійно зупиняється на моментах саморефлексії та самоаналізу, коли людина оцінюючи пережите, перевіряє набуте і втрачене перед новою дорогою. Його персонажі показані у внутрішньому самопізнанні, у ситуаціях, коли відстоюють своє право на суверенність. Автор уникає загального портретування персонажів, а ущільнена вписуваність у модельований часово-просторовий світ досягнута завдяки вибірковій деталізації (мозаїчний портрет) та суб'єктивно-оповідній манері розповіді, що створює флер правдивості. Ця правдивість відчувана, бо співучасники подій – оповідають, а спостерігачі – описують. Оповідь поєднує час теперішній з минулим, а тому можемо побачити сутність кожного явища; опис переводить все у час теперішній, вловлює те, що бачить: статичні ситуації, душевні стани, зміни настроїв. При такому творчому методі

неможливо обминути сюрреалістично-символічних прийомів, осердям яких виявляється химерність, вилита у барокові форми. Отож історичні тексти Вал. Шевчука заґрунтовані на національній традиції при осучасненому моделюванні їх у напрямку притчевості, іронізування, психологізму, химерності, бароковості у модерному поданні з ненав'язливим філософуванням.

Вибір письменником того чи того періоду давніх часів для історичного дискурсу зумовлений його сьогоденним баченням чи радше відчуттям певної світоглядно-моральної проблеми. І хоча Вал. Шевчук вибирає позицію відстороненого оповідача-очевидця, водночас підтекстово показує, що справдешній перебіг описуваних подій він знає достеменно. Лірично-психологічна зосередженість на одній особі звужує рамки зображення, а інтерес до історичного перебігу подій вимагає епічної широти. Вочевидь це творча принципова позиція, яку автор зреалізовує на композиційно-сюжетному і стильовому рівнях. Добір образотворчих засобів, компонує літературно-художній текст, уможливує емоційну напруженість сприйняття його як мистецького творення.

Поетика творів Вал. Шевчука (нанизання метафор, риторика (питання – відповідь), інверсія, тавтологія тощо) підпорядкована авторському творчому задуму. Вибір теми, сюжету, стилю викладення тексту, кожний зокрема не є новацією у широкому розумінні цього слова. В арсеналі художніх засобів красного письменства все це вже є. Натомість вмотивоване модернове сполучення їх із українською літературною традицією і визначає оригінальну творчу особистість автора. Ця оригінальність і є новацією. Автор-оповідач та історик, схований за лаштунками тексту, відкриває перспективи незнаного (нового) часу-простору і долю-волю закинутого в нього персонажа сучасного/минулого.

Неможливо визначити приналежність будь-якого тексту певному народу, якщо в ньому не простежуємо тяглість національних традицій. З

іншого боку, замикання лише на тяглісті може привести до архаїчних повторів і втрати оригінальності. Вал. Шевчук дає новий поштовх художньому втіленню одвічних філософських проблем. Його історична проза має самодостатню цінність, що полягає у майстерному вибіркового синтезуванні української літературно-історичної традиції з літературними здобутками модерну ХХ сторіччя. Саме у цьому вибіркового синтезуванні і є авторська новація Вал. Шевчука.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович Д. Києво-Печерський патерик. Репринтне видання. – Київ: Час, 1991. – 280 с.
2. Аверинцев С. Слово и книга. // Декоративное искусство, – 1977. – №3. – С.38-45.
3. Адмони В. Поэтика и действительность: из наблюдений над зарубежной литературой XX века. Сов. писатель. Ленинградское отделение. 1975. – 312 с.
4. Александрова Л. Герой истории и литературный тип. // Радуга. – 1978. – №4. – С.165-172.
5. Александрова Л.П. Историзм літератури соціалістичного реалізму. – К. (т-во “Знання” УРСР). – 1976. – 47 с.
6. Александрова Л. Советский исторический роман и вопросы историзма. – К.: Изд-во Киевского ун-та, 1971. – 156 с.
7. Александрова Л. Советский исторический роман: Типология и поэтика. – К.: Вища школа. Изд-во при Киевс. ун-те., 1987. – 160 с.
8. Андрусів С. Вогонь нашої пам'яті: Історична проза в контексті сьогодення // Київ. – 1990. – №1. – С.125-127.
9. Андрусів С. У лісі людської душі. // Жовтень. – 1988. – №1. – С.107-111.
10. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М.: Perse, СПб: Университетская книга, 2000. – 556 с.
11. Бакула Б. Постмодернізм і польський історичний роман. // Слово і час. – 1997. – №8. – С.13-22.
12. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.

13. Бахтин М.М. Эпос и роман (о методологии исследования романа). // Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
14. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
15. Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. / Пер. Е.М.Лысенко; Прим. и ст. А.Я.Гуревича; – 2-е изд., доп. – М.: Наука, 1986. – 254 с.
16. Бевзо О.А. Львівський літопис і Острозький літописець: Джерелознавче дослідження / АН УРСР. Ін-т історії. – 2 вид. – К.: Наукова думка. – 1971. – 199 с.
17. Бердяев Н.А. Самопознание: опыт философской автобиографии. – М.: Книга, 1991. – 446 с.
18. Бехер Й.Р. В защиту поэзии. – М.: Издат. иностранной литературы, 1959. – 373 с.
19. Библер В.С. Мышление как творчество: Введение в логику мыслительного диалога. – М.: Политиздат, 1975. – 399 с.
20. Бовсунівська Т. Феномен українського романтизму: Посібник для вузу з теорії українського романтизму / Київський ін-т “Слов’янський ун-т”. Ч.1: Етногенез і теогенез. – К., 1997. – 155с. Ч.2: Ейдетика. – К., 1998. – 109 с.
21. Брюховецький В. Не садами Семіраміди // Дніпро. – 1981. – №2. – С. 141-145.
22. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 404 с.
23. Вулис А.З. Литературные зеркала. – М.: Совет. писатель, 1991. – 480 с.
24. Галинская И.Л. Загадки известных книг. – М.: Наука, 1986. – 128 с.
25. Галич О.А. Назарець В.М., Васильєв В.М. Теорія літератури. Підручник. – К.: Либідь, 2001. – 488с.

26. Горнятко-Шумилович А. Боротьба за “автентичну людину”: Проза Валерія Шевчука як віддзеркалення екзистенціалізму. – Львів: Каменяр, 1999. – 49 с.
27. Горнятко-Шумилович А. “Другий” план розповіді і його джерела у прозі Валерія Шевчука. – Львів: Каменяр, 1999. – 34 с.
28. Горнятко-Шумилович А. Твори Валерія Шевчука як різновид “хімерної” прози. – Львів: Каменяр, 1999. – 34 с.
29. Горский В.С. Историко-философское истолкование текста. – К.: Наукова думка, 1981. – 207 с.
30. Грабович Г. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. – К., Часопис “Критика”, 1998. – 206 с.
31. Гречанюк Ю.А., Нямцу А.Є. Проблеми історизму і традиції в літературі ХІХ – ХХ ст. – Чернівці: Рута, 1997. – 124 с.
32. Гуляк А.Б. Становлення українського історичного роману. – К.: ТОВ “Міжнародна фінансова агенція”, 1997. – 293 с.
33. Гуревич А. Средневековый мир: Культура безмолствующего большинства. – М.: Искусство, 1990. – 396 с.
34. Денисова Т. Роман і проблеми його композиції. – К: Наукова думка, 1968.
35. Дзюба І. Між культурою і політикою. – К.: Сфера, 1998. – 373 с.
36. Дзюба І. Несходимі стежки минувшини. Пригодницькі мотиви в історичній прозі. // Київ, 1986. – №10. – С.86-95.
37. Дзюба І. Про сучасність – по-сучасному: Проблеми сьогодення в журнальній прозі минулого року // Київ. – 1987. – №6. – С.131-141.
38. Дмитриев В. Реализм и художественная условность. – М.: Советский писатель, 1974. – 279 с.
39. Дончик В. Національна історія як духовне опертя української літератури. // Слово і час. – 1997. – №9. – С.6-9.
40. Дончик В. Український радянський роман: Рух ідей і форм. – К.: Дніпро, 1987. – 429 с.

41. Элиаде М. Аспекты мифа. – М.: “Инвест – ППП, СТ “ППП”, 1996. – 240 с.
42. Есин А. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие для студентов и преподавателей филологических факультетов, учителей-словесников. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
43. Єшкілев В., Гуцуляк О. Адепт, або Свідокство Олексія Склавина про сходження до Трьох Імен. Роман знаків. – Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 1997. – 180 с.
44. Жмир В. На шляху до себе (Етно-соціологічна розвідка). – Київ: Демократичні ініціативи, 1995. – 112 с.
45. Жулинський М. Істина – добро, людиною творене. // Дніпро. – 1985. – №6. – С.78-81.
46. Жулинський М.Г. Людина як міра часу: Концепція людини і проблема характеру в сучасній радянській літературі. – Київ. Дніпро, 1979. – 275 с.
47. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період. – Київ. Наукова думка, 1992. – 117 с.
48. Забужко О. Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу. – Київ: Абрис, 1997. – 144 с.
49. Залеська-Онишкевич Л. Шлях вічного повороту // Сучасність. – 1996. – №1. – С.93-96.
50. Затонський Д. “Кінець” історії та новітня література. // Слово і час. – 1997. – №9. – С.11-13.
51. Затонський Д. Минуле, сучасне, майбутнє (Про реалізм, традиції, новаторство). – К.: Дніпро, 1982. – 370 с.
52. Іваньо І. Про стиль філософських творів Г.Сковороди. // Григорій Сковорода 250: Матеріали про відзначення 250-річчя з дня народження. – К.: Наукова думка, 1975. – С.147-156.
53. Из истории культуры средних веков и возрождения. – М.: Наука, 1976. – 316 с.

54. Ільницький М. Із західної перспективи: Над книгою Марка Павлишина “Канон та іконостас” // Кур’єр Кривбасу. – 1999. – №109. – С.164-173.
55. Ільницький М. Людина в історії: Сучасний український історичний роман. – Київ: Дніпро, 1989. – 356 с.
56. Камю А. Міф про Сізіфа: Пер. з франц. // Зарубіжна на філософія ХХ століття. – К.: Дніпро, 1993. – С.139-144.
57. Качкан В. Роман Федорів: Літературно-критичний нарис. – К.: Рад. письменник, 1983. – 150 с.
58. Квит С. У межах, поза межами і на межі // Слово і час. – 1999. – №3. – С.62-64.
59. Ключек Г. Поетика і психологія. – К., 1990. – 48 с. Т-во “Знання” УРСР.
60. Ковальчук О. Український повоєнний роман: Проблеми жанрового розвитку: Навчальний посібник для студентів педагогічних інститутів. – Київ: Вища школа, 1992. – 174 с.
61. Кононенко П. Українська література: Проблеми розвитку: Навчальний посібник. – К.: Либідь, 1994. – 336 с.
62. Конрад Н. О смысле истории // Конрад Н.И. Запад и Восток. – М.: Наука, 1972. – С.446-486.
63. Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе: Пер. с польск. – М.: Политиздат, 1980. – 360 с.
64. Колхіяк Р. “Гіпотетичний читач”: три спроби експлікації. Стаття перша // Філософська думка. – 2000. – №6. – С.123-137. Стаття друга. // Філософська думка. – 2001. – №2. – С.132-155.
65. Кравченко А. Загадка “химерного роману”? // Дніпро. – 1981. – №5. – С.134-138.
66. Кравченко А. Художня умовність в українській радянській прозі. – Київ: Наукова думка, 1988. – 127 с.
67. Кречотень В.І. Українська література ХVІІ століття. // Українська література ХVІІ ст. – Київ: Наукова думка, 1987. – С.5-24.

68. Кульчицький О. Світовідчуття українця // Українська душа. – К.: Фенікс, 1992. – С.48-65.
69. Лисий І. Міфоборство як міфотворчість? // Філософська думка. – Київ, 2000. – №4. – с.57-70.
70. Лімборський І. До глибин людської душі. // Слово і час. – 1997. – №9. – С.31-36.
71. Лімборський І. Західноєвропейський готичний роман і українська література. // Всесвіт. – 1998. – №5-6. – С.157-162.
72. Літературознавчий словник довідник/ Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
73. Логвиненко О.М. Сучасний український роман: Еволюція, характери, стиль. – Київ: Вища школа, 1989. – 174 с.
74. Лосев А.Ф. Проблема символизма и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
75. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
76. Лотман Ю.Д. Внутри мыслящих миров: Человек-текст-семиосфера-история / Тартуский ун-т. – М.: Языки рус. культуры, 1996. – 464 с.
77. Лотман Ю. Культура и взрыв. – М.: Гнозис; Изд. группа “Прогресс”, 1992. – 271 с.
78. Лук'янець В., Кравченко О., Озадовська Л. Сучасний науковий дискурс: оновлення методологічної культури: Монографія. – К., 2000. – 304 с.
79. Майданченко П. Проза Валерія Шевчука і поетика умовності. // Українське літературознавство. – 1988. – №3. – С.13-22.
80. Макаров А. Історія – сестра поезії: Шкіц до портрета Ліни Костенко // Українська мова і література в школі. – 1980. – №10. – С.24-38.
81. Мелетинский Е. Поэтика мифа / РАН, Ин-т мировой литературы им.А.М.Горького. – 2 изд., репринт. – М.: Вост. лит. РАН, Школа “Языки русской культуры”, 1995. – 407 с.

82. Миф в культуре: человек – не-человек /Л.А.Софронова, Л.Н.Виноградова, О.В.Белова и др.; Л.А.Софронова, Л.Н.Титова (ред.) РАН, Институт славяноведения. – М.: Индрик, 2000. – 316 с.
83. Михайлова А. О художественной условности. 2-е изд.перераб. – М.: Мысль, 1970. – 300 с.
84. Мифологический словарь / гл.ред. Е.М.Мелетинский. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – 736 с.
85. Мифология: Иллюстрированный энциклопедический словарь / Е.М.Мелетинский (ред.) – СПб.: Фонд “Ленинградская галерея”, АО “Норинт”, 1996. – 844 с.
86. Модернізм. Визначення. Теорія. Практика. Вип.1. Авангард. Перші кроки. Київський громадський освітньо-видавничий центр “Полікультурний світ”, 1999. – №3. – 128 с.
87. Наєнко М. Романтичний епос: ефект романтизму і українська література. 2-е вид.зі змінами й доп. – К.: Вид.центр “Просвіта”, 2000. – 382 с.
88. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1985. – 365 с.
89. Наливайко Д. Міфологія і сучасна література. // Всесвіт. – 1980. – №2. – С.170-182; №3. – С.166-175.
90. Нефф В. Королеви не мають ніг: Роман/ Пер. з чеськ. – К.: Дніпро, 1989. – 495 с.
91. Нефф В. Перстень Борджія: Роман/ Пер. з чеськ. – К.: Дніпро, 1990. – 342 с.
92. Нефф В. У королев не бывает ног/ Пер. с чешского. – М.: Художественная литература, 1980. – 446 с.
93. Огурцов А. Экзистенциалистская мифология языка (М.Хайдеггер). // Философия марксизма и экзистенциализма: Очерки критики экзистенциализма. – М.: Изд-во Моск.ун-та, 1971. – С.87-97.
94. Пави Патрис. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.

95. Павленко Г. Становлення історичної белетристики у давній українській літературі. – Київ: Наукова думка. 1984. – 325 с.
96. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – К.: Либідь, 1997. – 360 с.
97. Павличко С. Лабіринти мислення. Інтелектуальний роман сучасної Великобританії / АН України. Ін-т літератури ім. Т.Г.Шевченка. – К.: Наукова думка, 1993. – 104 с.
98. Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. – Київ: Час, 1997. – 447 с.
99. Панченко О. Енергія пошуку: Літературно-критичні статті та нариси. – К.: Рад. письменник, 1983. – 271 с.
100. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту // Сучасність. – 2000. – №4. – С.65-84.
101. Пивоварська А. Дім на горі: Розмова з Валерієм Шевчуком // Сучасність. – 1992. – №3. – С.54-59.
102. Пилинський Я. На крилах лебедів лети в широкий світ // Всесвіт. – 1983. – №5. – С.152-153.
103. Платон. Сочинения в трех томах. – Т.2. / Академия наук СССР, Институт философии. – М.: Мысль. – 1970. – 611 с.
104. Поетика / АН України. Ін-т літератури ім.Т.Г.Шевченка, В.С.Брюховецький (від ред.) – К.: Наукова думка, 1992. – 210 с.
105. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: Літературознавчі студії. – Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 1998. – 295 с.
106. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: Нарис феноменологічної онтології: Пер. з фран. // Філософська і соціологічна думка. – 1995. – №5-6. – С.117-134.
107. Сартр Ж.-П. Екзистенціалізм – це гуманізм: Пер. з фран. // Зарубіжна філософія ХХ століття. – К.: Довіра, 1993. – С.131-139.
108. Сєдакова О. Постмодернізм: засвоєння відчуження // Дух і Літера. Київ. Факт, 1997. – №1-2. – С.371-377.

109. Скуратівський В. Історія і культура./ Українсько-американське бюро захисту прав людини. – Київ, 1996. – 295 с.
110. Слабошпицький М. Літературні профілі: Літературно-критичні нариси. – К.: Рад. письменник, 1984. – 310 с.
111. Слабошпицький М. Роман Іваничук. Літ-критичний нарис. – К.: Рад. письменник, 1989. – 206 с.
112. Словарь украинского языка под редакцией Б.Д.Гринченко. – Т.1. Киев, 1907.
113. Тарнашинська Л. Закон піраміди, або чи існує формула ідеального “я”? // Дніпро. – 1999. – №2. – С.136-140.
114. Тарнашинська Л. Парадокси “нової реальності” Валерія Шевчука // Слово і час. – 1998. – №6. – С.46-51.
115. Тарнашинська Л. Свобода вибору – єдина форма самореалізації в абсурдному світі. Проза Валерія Шевчука як віддзеркалення екзистенціалізму // Сучасність. – 1995. – №3. – С.117-128.
116. Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука: Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури. – Київ: Видавництво Олени Теліги, 2001. – 224 с.
117. Ткач М.М., Данилевська Н.О. Клечальний міст. (Джерела української міфології). – Київ: Сніва, 1995. – 196 с.
118. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. – М.: Прогресс, Культура, 1995. – 623 с.
119. Українське літературне бароко. Збірник наукових праць. – Київ: Наукова думка, 1987. – 301 с.
120. Український роман сьогодні: Матеріали V пленуму Спілки письменників України 12-13 квітня 1978 року. – К.: Рад. письменник, 1976. – 178 с.
121. Фащенко В. Павло Загребельний: Нарис творчості. – К.: Дніпро, 1984. – 207 с.

122. Федорів Р. Сучасність історичної теми. // Жовтень. – 1978. – №8. – С.131-133.
123. Федорівська Л. Романи Юрія Мушкетика: Літ. – критичний нарис. – К.: Рад. письменник, 1982. – 203 с.
124. Фенько Н. Між Храмом і Драконом (про повість Валерія Шевчука “У пащу Дракона”) // Вежа. – 1997. – №8-9. – С.221-230.
125. Франк С.Л. Духовные основы общества. – М.: Республика, 1992. – 511 с.
126. Франко І.Я. Захар Беркут. Образ громадського життя Карпатської Русі в XII віці. Передмова. // Твори: В 50-ти т. – Київ: Наукова думка, 1978. – Т.16. – С.7-8.
127. Франко І.Я. З бурхливих літ. Передмова. // Твори: В 50-ти т. – Київ: Наукова думка, 1979. – Т.21., – С.189-196.
128. Фрэзер Дж. Золотая ветвь: Пер. с англ. – М.: Политиздат, 1980. – 831 с.
129. Фрэзер Д.Д. Фольклор в Ветхом Завете. – 2-е изд., исп. пер. с англ. – М.: Политиздат, 1986. – 511 с.
130. Фрейд З. Толкование сновидений. – СПб.: Алетейя, 1999. – 661 с.
131. Халипов В. Постмодернизм в системе мировой культуры // Иностранная литература. – 1994. – №1. – С.235-240.
132. Художественный язык средневековья. – Наука, 1982. – 271 с.
133. Челидзе Л. Что такое история? – Тбилиси: Мецниереба, 1978. – 49 с.
134. Черная Л. “Испанская баллада” Лиона Фейхтвангера // Фейхтвангер Л. Испанская баллада. – М.: Издательство иностранной литературы, 1958. – С.433-447.
135. Черная Н. Реалистическая условность в современной советской прозе. – К.: Наукова думка, 1979. – 192 с.
136. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль: МПП “Презент”, за участю ТОВ “Феміна”, 1994. – 480 с.

137. Шаховський С. Романи Павла Загребельного. Літературно-критичний нарис. – К.: Рад. письменник, 1974. – 175 с.
138. Шевчук В. З темних джерел. Українська готична новела XVI століття. // Літ. України. – 1995. – 25 січня.
139. Шевчук В. Маленьке вечірнє інтермеццо: Повісті. – К.: Молодь, 1984. – 240 с.
140. Шевчук В. Око Прірви: Роман. – К.: Український письменник, 1996. – 197 с.
141. Шевчук В. Мисленне дерево: Роман-есе про давній Київ. – К.: Молодь, 1989. – 338 с.
142. Шевчук В. Притча про доброго чоловіка, долю якого оплакала прекрасна чаклунка. // Нефф В. Королеви не мають ніг. – Київ: Дніпро, 1989. – С.3-15.
143. Шевчук В. Птахи з невидимого острова: Роман, повісті. – К.: Рад. письменник, 1989. – 470 с.
144. Шевчук В. Три листки за вікном: Роман-триптих / Передмова М.Жулинського. – К.: Рад. письменник, 1986. – 587 с.
145. Шевчук В. Універсальна картина світу в творчості письменників українського бароко // Україна. Наука і культура. Вип. 28. – Київ, 1994. – С.194-200.
146. Шлемкевич М. Загублена українська людина. – Київ: МП “Фенікс”, 1992. – 168 с.
147. Штонь Г. Стиль письма чи стиль мислення? // Дніпро. – 1981. – №1. – С.140-145.
148. Шумило Н. Бароково-готичні відлуння в українській прозі кінця XIX – поч. XX століття. // Слово і час. – 2000. – №9. – С.6-15.
149. Юнг К. Алхимия снов: Четыре архетипа: Мать. Дух. Трикстер. Перерождение. – СПб.: Тимошка, 1997. – 352 с.

150. Юнг К.Г. Воспоминания, сновидения, размышления. – Киев: Air Land, 1994. – 405 с.
151. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. – К.: Port-Royal, 1996. – 384 с.
152. Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени: Пер.с нем. – М.: Издательская группа “Прогресс”, “Универс”, 1996. – 336 с.
153. Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. – М.: REFL-book; К.: Ваклер, 1996. – 304 с.
154. Юнг К.Г., Франц М.Л. фон, Хендерсон Дж.Л., Якоби И., Яффе А. Человек и его символы. М.: Серебряные нити, Университетская книга, АСТ, 1997. – 368 с.
155. Яковлев А. Против антиисторизма. // Литературная газета. – М., 1972. – 15 ноября.
156. Brooke-Rose Ch. Palimpsest History // Eko U. Interpretation and Overinterpretation. New York, 1995. – P.425.