

Лариса Донченко

**ХУДОЖНІ МОДЕЛІ  
НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

КИЇВ – 2014

УДК 82.09(477)  
ББК 83.3Ук  
Д 67

**Донченко Л. О.**

Д 67 Художні моделі національної ідентичності: Монографія. – К.: КНТ, 2014. – 220 с.

У монографії йдеться про художні моделі національної ідентичності в українській літературі. Означено поняття „національний характер” і „ментальність” у філософському та культурологічному дискурсах. Розкрито своєрідність висвітлення національної ідентичності у творах письменників 20-30-х років. Висвітлена художня модель українського світу в прозі Валерія Шевчука. У структурі індивідуальної міфосистеми виявлено функції космологічних та антропологічних міфологем, зокрема, категорії „sacrum” у художньому універсумі. Окреслено міфологічні параметри необарокової прози, визначено духовно-ментальні засади українства. Проаналізовано авторські версії національного характеру, простежено специфіку вираження ментальних спонукань, міфологем і архетипів народної культури як структуруючих чинників художніх творів.

Монографія адресована викладачам, аспірантам, студентам-філологам, учителям гімназій та ліцеїв. Усім, хто цікавиться українською літературою.

**Рецензенти:**

академік НАН України, професор В. Г. Дончик,  
доктор філологічних наук, професор В. Є. Панченко,  
доктор філологічних наук, професор О. Д. Турган.

Наукове видання затверджено  
Вченою радою Криворізького національного університету  
(протокол №4 від 21 листопада 2013 року)

УДК 82.09(477)  
ББК 83.3Ук

ISBN 978-966-373-744-7

© Л. О. Донченко, 2014  
© КНТ

*Моєму  
українському  
роду  
присвячується*

Відтак не дивно, що сучасна людина, живучи шумливою багатовимірною сучасністю, маючи свої дні безмежно заповнені працею, живими пристрастями, сприйманням сучасної собі культури, вряди-годи відчуває потребу зупинитися, щоб узріти дивовижно гарно окреслене багатосотрічне дерево: людина дивиться як гармонійно і вигадливо розкидає те дерево своє гілля, і відчуває себе раптом не лозиною на найвищій гілці, а коренем, відчуває нагальну потребу погнати сік зі своєї життєдайної сили таки по цьому тисячолітньому дереві, а коли так, пізнає, що вона не комаха-одноденка на цій землі, бо відчуває не тільки кровну спорідненість з усім нині суцям, але і з тими, котрі відійшли у небуття: що вона, зрештою, корінь тих, хто відійшов, носій їхнього добра, і що без неї ті, хто відійшли, по-справжньому вмерли б.

*Валерій Шевчук*

## Зміст

	Передмова	7
<b>1. ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС</b>	Означення понять „національний характер” і „ментальність” у філософському та культурологічному дискурсах	8
	Міф і література: суголосність духовних модусів	18
<b>2. НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ТВОРАХ ПИСЬМЕННИКІВ 20-30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ</b>	Рецепція німецької філософії в українському культурологічному дискурсі або на межі двох культур: Освальд Бурггардт – Юрій Клен	27
	Роман „Сонячна машина” Володимира Винниченка в оцінці Миколи Зерова	33
	Погляд іздалеку: постать Михайла Драй-Хмари в літературно-критичному осмисленні української діаспори	37
	Мемуари Володимира Куліша „Слово про будинок „Слово” як психоаналітичний дискурс	43
	Ерос і Танатос: таїна буття Володимира Свідзінського	48
<b>3. ХУДОЖНЯ МОДЕЛЬ УКРАЇНСЬКОГО СВІТУ В ПРОЗІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА</b>	Структура індивідуальної міфосистеми Валерія Шевчука	53
	Ментальні і філософські параметри міфообразу Древа світового в прозі Валерія Шевчука	61
	Категорія <i>sacrum</i> у художньому універсумі Валерія Шевчука	69



	Структуротворча функція міфологем „Небо” та „Місяць” у міфосистемі Валерія Шевчука	78
	Духовні виміри вітальної сили Сонця в прозі Валерія Шевчука	87
	Міфологема Дому як феномен національної ідентичності в прозі Валерія Шевчука	91
	Міфологічні параметри необарокової прози Валерія Шевчука	98
	Міфообраз Перелесника у драмі-феєрії Лесі Українки „Лісова пісня” та оповідання Валерія Шевчука „Перелесник”	104
	Типологічні паралелі: „Панна сотниківна” Валерія Шевчука – „Вій” Миколи Гоголя	108
	„Маркери радянськості” в українському національному характері (на матеріалі повісті Валерія Шевчука „Маленьке вечірнє інтермеццо”)	112
	Психологічні константи „шістдесятництва” в романі Валерія Шевчука „Юнаки з вогненної печі”	116
	Духовно-ментальні засади „чужинства” в художній інтерпретації Валерія Шевчука	121
<b>4. АВТОРСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ</b>	Модуси наближень: Василь Стус і Валерій Шевчук	130
	Повість Юрія Щербака „Хроніка міста Ярополя” як зразок химерно-міфологічної стильової течії	137

„Вічність і мить” у художньому світі Григора Тютюнника	139
Духовний стоїцизм жінки у романі Володи- мира Дрозда „Інна Сіверська, суддя”	140
Міфологема дому як структуруючий чинник у романі Ірини Вільде „Сестри Річинські”	144
Трагедія „маленької людини” у творчос- ті Володимира Михайличенка	152
„Нитка Аріадни” в поезії „золо- тої тріади” вісімдесятників (Василь Герасим’юк, Ігор Римарук та Іван Мал- кович)	159
Магія слова в поетичних візіях Любові Баранової	165
Зустріч поетичних душ: поезія Анни Ахматової у перекладі Любові Баранової	168
Домінантні мотиви творів Ніли Зборов- ської у контексті української літератури	172
Динаміка наративних стратегій Юрія Андруховича	180
Післямова	186
Література	191
Іменний покажчик	207



## ПЕРЕДМОВА

Визначальною рисою сучасної української самосвідомості є прагнення інтелектуальної інтеграції з європейською культурою в поєднанні з бажанням зберегти національну ідентичність. Домінуюча роль у збереженні традицій і творенні нових художніх цінностей належить літературі. Літературознавство покликане осягати цей процес.


Пропонована книжка є наслідком багаторічних розмислів над проблемою відтворення національного характеру в художній формі. Власне, означена проблема створює концептуальну цілісність монографії. Інтерес до художніх моделей національної ідентичності виник у 80-90-х роках ХХ століття, коли послаблення тоталітарного тиску сприяло залученню нових методологій – феноменології, герменевтики, психоаналізу. Руйнування ідеологічних стереотипів дало можливість покладатись на раніше заборонені філософські, культурологічні та літературознавчі парадигми. Ці методологічні принципи висвітлені в теоретичному розділі. Також наголошено на суголосності духовних модусів міфу і літератури.

У цьому аспекті, на нашу думку, найбільш презентабельною є творчість Валерія Шевчука, структуротворчими чинниками якої є міфологеми-коди, що виявляють ментальні глибини національного буття. У книжці відведено цілий розділ на розкриття своєрідності індивідуальної міфосистеми письменника.

Літературознавча рецепція літературних постатей доби „розстріляного відродження” спрямована на розкриття національного первня в умовах тотального засилля інтернаціональних ідей.

У наступному розділі показано, що осягнення рис в прозі й поезії шістдесятників поєднувалось з авторськими вболіваннями за долю нашого народу та відстоюванням національної гідності. Модерна пропозиція вісімдесятників утверджувала необхідність збереження національної пам’яті, подолання інтелектуального нігілізму молоді та творила елітарні естетичні цінності.

Приділено увагу і пошукам авторських стратегій, що адекватні постмодерному стану свідомості, адже національна ідентичність рухлива і динамічна. Сподіваємось, що наше дослідження розширить горизонти її реципієнтів. Послідовникам бажано успішних пошуків у цьому напрямі, пам’ятаючи, що літературознавчі обрії неосяжні.



# 1. ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС

## Означення понять „національний характер” і „ментальність” у філософському та культурологічному дискурсах

У сучасній науці проблематика національної ідентичності належить до актуальних напрямків досліджень. Учені, які працюють у цій царині, послуговуються різними, нерідко протилежними методологічними підходами. Серед дослідників, що зробили помітний внесок в окреслення категоріального профілю поняття „національне” був М. Бердяєв. Він виходив із засновку про містичну основу національного, його позарационалістичний характер. Розвиваючи подібні думки, М. Бердяєв наголошував, що природу національності неможливо визначити за жодними раціонально-вловимими ознаками. На його думку, ні раса, ні територія, ні мова, ні релігія не є ознаками, що визначають національність (при цьому вчений визнавав, що перелічені компоненти відіграють ту чи іншу роль у визначенні національності).

Для М. Бердяєва національне перебуває, насамперед, під впливом біологічного фактора, що виявляє себе в історичному бутті суспільства, а також духовно-культурного фактора. Звідси, за його словами, національність являє собою історичне утворення – вона формується як результат кровного змішування рас і племен, багатьох перерозподілів земель, із якими вона зв’язує свою долю, і духовно-культурного процесу, який витворює її неповторний образ. І як результат усіх історичних та психологічних досліджень, лишається неподільний і невловимий залишок, у якому, власне, й криється вся таїна національної індивідуальності. Тому, доводив учений, національність постає таємничою, містичною, ірраціональною, як і всяке індивідуальне буття



[25, с. 156]. Запропонована М. Бердяєвим концепція національного справила вплив на окремих чільних репрезентантів української науки. Подібного впливу зазнав, приміром, В. Липинський. Так він виходив із того, що в основі поняття нації лежить т. з. містичне ядро. За переконанням В. Липинського, скільки б ми не вичислювали і не аналізували прикмет нації (як-от: мова, культура, література, територія, раса), однак, „в кінці кінців, дійдемо до того чогось невідомого, до того, що прийнято звати „душею нації” [109, с. 85].

Стосовно ж сучасного розуміння національної ідентичності, то, не вдаючись до докладного аналізу відповідної спеціальної літератури (це зайняло б занадто багато місця), зазначимо, що ми схилиємося до теоретичної схеми національного, запропонованої професором Лондонської школи економіки Ентоні Смітом. Подаючи дефініцію нації, Е. Сміт зазначає, що остання становить собою „сукупність людей, яка має власну назву, свою історичну територію, спільні міфи та історичну пам'ять, спільну масову, громадську культуру, спільну економіку і єдині юридичні права та обов'язки для всіх членів” [161, с. 23].

Цінними для нашої теми є також спостереження Е. Сміта щодо етнічної основи національної ідентичності. Розмірковуючи над історичними та символіко-культурними атрибутами етнічної ідентичності, автор книги „Національна ідентичність” виділяє такі головні атрибути етнічної спільноти: 1) групова власна назва; 2) міф про спільних предків; 3) спільна історична пам'ять; 4) один або більше диференційних елементів спільної культури; 5) зв'язок із конкретним „рідним краєм”; 6) чуття солідарності в значній частини населення. При цьому для Е. Сміта важливим є культурний та історичний зміст перелічених історичних атрибутів. Вирішального значення він надає міфу про спільних предків. Прикметним є те, що спільна історична пам'ять може прибирати форму міфу. Прив'язаність до певних територій або місцевостей у їхніх межах теж може набувати міфічного й суб'єктивного характеру. „Для етнічної ідентифікації більше важать прив'язаність та асоціації, ніж життя на певній землі або володіння нею. Це місце часто виступає як священна земля, земля наших предків, наших законодавців, наших королів і мудреців, поетів і священників – усе це перетворює той край на нашу батьківщину” [161, с. 32].

Суттєвим елементом проблематики національної ідентичності



виступає національний характер. Цей етноісторичний та соціокультурний феномен давно став об'єктом західноєвропейського наукового дискурсу. Національний характер привертав увагу найвидатніших західноєвропейських мислителів – Г. Гегеля, Й.-Г. Гердера, І. Канта, Ш. Монтеск'є, І. Фіхте, Д. Юма.

Так, зокрема, Монтеск'є вважав, що загальний дух нації творить цілісність релігій, законів, принципів правління, традицій, моралі, звичаїв. Мислитель наголошує на залежності національного характеру від природних умов. Він писав у цьому зв'язку: „якщо справедливо, що характер розуму і пристрасті серця надзвичайно різняться в різних кліматах, то закони повинні відповідати і відмінностям цих пристрастей і відмінностям цих характерів” [127, с. 412].

Прихильником географічної „причинності” національного характеру був і Д. Юм. В його есе „Про національні характери” наголошувалося на єдності фізичного й морального чинників у суспільному житті. В якості провідних рис національного характеру автор вирізняв нахил індивідів до спілкування і об'єднання в суспільстві „на основі спільних настроїв та звичок” [225, с. 34].

Подальший розвиток досліджень проблем національного пов'язаний із ім'ям Й.-Г. Гердера, який був послідовником Ж. Руссо і також ідеалізував патріархальне суспільство. Й.-Г. Гердер вважав, що народна поезія здатна оновити національну німецьку літературу, вдихнути животворний дух первісного почуття в цивілізаційну культуру [50]. Варто відзначити, що під впливом Й.-Г. Гердера формувався світогляд Й. В. Гете. У своїй культурологічній розвідці „Про німецьке зодчество” Й. В. Гете вважає Страсбурзький готичний собор виявом геніальності і національної характерності, яка тяжіє до строгих готичних форм [52, с. 703].

Вершиною філософської антропології вважається концепція Вільгельма Фон Гумбольдта. Центральне місце в ній займає людина в нерозривній єдності з нацією. „Нація також є індивідом, – писав Гумбольдт, – а окрема людина – індивід індивіда. Окрема людина є щодо свого народу таким же індивідом, як лист щодо дерева: градація індивідуальності може йти від нації до групи народів: від неї до раси, від раси до людського роду. Підкорений цьому індивід може рухатися вперед, назад чи видозмінюватися, але лише в межах певного кола” [50, с. 170].

Ідеї Й. В. Гете, Й.-Г. Гердера, Д. Юма, О. Шпенглера знайшли



послідовників у сучасній науці. Інтенсивно розробляється теорія етносу та її експлікації в художній літературі. Ідея географічного детермінізму покладена в основу робіт Л. Гумільова „Етногенез і біосфера Землі” [58], „Давня Русь; Великий Степ” [57]. Дослідженню національних ментальностей і їх відображенню в літературах присвячено книгу Г. Гачева „Национальные образы мира” [46]. Порівняльно-типологічний принцип застосовують В. Топоров та Г. Іванов, досліджуючи культури слов’янських і балканських народів [91]. Відомі дослідження Л. Арутюнова [11], І. Тертерян [185], присвячені латиноамериканській літературі. Викликає інтерес у науковому світі праця П. Зарева „Болгарська народопсихологія та художня література” [78].

У структурі національного особливе місце посідає категорія ментальності. Вважається, що поняття „ментальність” завдячує своєю появою Л. Леві-Брюлю [105]. Наукова розробка цієї категорії пов’язується із французькою „Школою Анналів”. Чільні представники цієї школи Л. Февр та М. Блок зосереджували свою увагу на вивченні людського змісту історії – історії ментальностей. У радянський період у гуманітарній науці дослідницькі традиції „Школи Анналів” підтримали, насамперед, М. Бахтін та Ю. Лотман.

У сучасній науці не існує якоїсь однієї загальноприйнятої дефініції ментальності. Заслужують на увагу пропозиції щодо окреслення категоріального профілю ментальності, наявні в дослідженнях В. Храмової [180], В. Цимбалістого [182], О. Киричука [94] та інших українських учених. Зокрема, О. Киричук виходить з того, що ментальність є складною ієрархічною системою духовного світу. Ця система зумовлює спрямованість людини, соціальної групи, нації, їхні цілі та мотиви життєдіяльності. Торкаючись ментальності індивіда, О. Киричук застосовує теорію ментальної настанови, якою фіксуються такі моменти, як стан нервової системи, окремі елементи спадковості, вияв готовності до реакції на внутрішній і зовнішній світ людини, а також зв’язок з попереднім індивідуальним досвідом. Ментальні настанови (від ситуаційних до загальнолюдських) визначають поведінку людини та соціальної групи. Пояснюється це тим, що вони тісно пов’язані з іншими компонентами структури особистості. Ментальні настанови, – доводить автор, – реалізуються



у вчинках. При цьому вони поділяються на предметові, тобто спрямовані на зовнішній світ, а також рефлексивні – скеровані на внутрішній світ людини. Функції ментальності пов'язані з інтеграційною роллю: хаотичний потік різноманітних вражень на рівні свідомості людини ментальність синтезує в певне світобачення [94, с. 7-20].

Дослідження історії ментальностей (а також ментальності взагалі) активізувались на сучасному етапі розвитку гуманітарної науки в Україні. Разом із тим певні питання, пов'язані з цією сферою наукового пізнання, вже давно стали об'єктом теоретичного осмислення, а також емпіричного опису українських філософів, письменників, історіографів. Характерним прикладом у цьому плані може бути творчий спадок Опанаса Шафонського – сучасника Григорія Сковороди, людини шляхетної європейської освіченості (закінчив Галльський, Лейденський та Страсбурзький університети). У зроблений ним історико-психологічній замальовці національного характеру українців XVIII ст. читаємо: „Малороссийский народ вообще имеет нрав тихий, робкий, застенчивый и ненахальный, на немецкий похожий, так что малороссиянина и малороссиянку можно, кроме его наречия между великим числом великороссиян по его обращению узнать. Он в обхождении ласков, благосклонен, учтив, простодушен, гостеприимчив, некорыстолюбив, непредприимчив, более невесел, нежели весел, набожен и суверен, ленив, неподвижен, к тягбам и ябедам склонен...” [188, с. 25-26].

Характеризуючи національний характер українців, О. Шафонський виділяв риси, що базувалися на нормах християнської моралі. Звертав увагу на сприйняття українським народом певних рис соціальної поведінки, що характеризували тогочасні західноєвропейські народи. Наголошував на „пасторальності” натури селянської нації, дітей „природи” та шанувальників муз: „малороссияне все склонны к музыке, и обыкновению на скрипке, на гуслях, цимбалах и на бандуре, на дудках, а литвяки на волынках играют... К пению они особливую имеют склонность и способность” [188, с. 26].

Не оминув учений і український індивідуалізм, а також прояви в національному характері українців „злого”, активного начала. Останнє, безперечно, пов'язувалося з часами розбрату та міжусобної боротьби в українській історії.





В етиці українського бароко розроблялися вчення про шляхи вдосконалення людського духу. Однією з детермінант характеру людини починає розглядатися її приналежність до певного народу. „Вода бере добрі чи погані річі, через які вона тече, а людина приймає на себе звичаї тієї землі, де народилася” – цю думку Б. Грасіана часто цитують [64, с. 115]. Філософи переконані, що спостереження над національними характерами повинні виявляти вади народу, з тим, щоб сприяти їх виправленню, або ж, принаймні, вміло приховувати, щоб не затьмарювати славу нації. Як і західноєвропейські, українські мислителі виокремлюють домінуючі риси ідеальної особистості: мудрість, поміркованість, розважливість, щедрість, скромність, правдивість та сором’язливість.

За переконанням Григорія Сковороди, джерелом думок у людини є її розум, а чистоти – серце. Останнє в уяві українського філософа ототожнювалося з позавідомими чинниками (як писав Д. Чижевський, „скоріше надсвідоме, ніж підсвідоме”) [186, с. 54]. Поділяючи погляди античних філософів, зокрема Епікура, він вважав, що щастя полягає в самопізнанні природних нахилів людини. Філософ підносить духовне начало і проповідує поміркованість у досягненні матеріальних благ. У „Саду божественних п’єсней” він визначав, що „грех... есть сребролюбие, честолюбие, сластолюбие, Сія-то то гидра и кит пожирает и мучит на морѣ міра сего всѣх. Она же то есть и ад” [160, с. 73].

На противагу позитивізму, в основі якого лежить твердження про перевагу раціонального способу пізнання світу, П. Юркевич створив „Філософію серця”. На відміну від І. Канта, він розрізняє дух і свідомість і заперечує погляд, коли розум, думання є основою всього душевного життя. Думкою не обмежується повнота людської духовної істоти. Центром духовного і душевного життя є серце: „...если истина падает нам на сердце, то она становится нашим благом, нашим внутренним сокровищем. Только за это сокровище, а не за отвлеченную мысль человек может вступать в борьбу с обстоятельствами и людьми; только для сердца возможен подвиг и самоотвержение..., сердце может выражать, обнаруживать и понимать совершенно своеобразно такие душевные состояния, которые по своей нежности, преимущественной духо-



вности и жизненности не поддаются отвлеченному знанию разума...” [229, с. 85].

Дослідженню національного характеру М. Костомаров присвятив працю „Дві руські народності”. Принципова відмінність між українськими та російськими народами виявляється, на думку історика, у питанні „суспільне-особисте”. „Громадською стихією росіян є загальність, знищення особистості”, – доводив він, – тоді як в українців „принцип особистості раз у раз виявляв свою живучість” [98, с. 51].

На думку М. Костомарова, для великоросів властива погорда до інших народів, українці ж виявляють терпимість до чужинців (поки не заторкується їхня гідність та честь). Характеризуючи типового українця, історик наголошував: „Але ж нехай тільки він замітить, що чужовірний або чужинець починає глумитися над його власними святощами, в нього ворожнеча спалахує ще сильніше, ніж у москаля”. У розумінні М. Костомарова позитивними рисами великоросів є практицизм, здатність до духовного піднесення. В той же час українцям при палких захопленнях і фантазії, що одухотворює весь світ, не вистачає „холодного вираховання і твердості на шляху до визначеної мети” [98, с. 40].

Як вважав Є. Маланюк: „Гоголь, врешті, показав нам відворотні „нічні”, „демонічні” сторони української душі... показав їх в чорнім сяєві такого жаху, що і найбільші страхіття новел Е. По видаються блідими” [117, с. 204-205]. У статті з промовистою назвою „Гоголь-Гоголь” Є. Маланюк висловлює припущення, що „генетичний код української нації слід шукати в повісті „Вій”, де в „містично-поетичній глибині, мальовничо прислоненій лаштунками спокусливої „Малоросії”, може й заховано основну тайну нашої Батьківщини, тайну її історичної Долі й тайну душі Народу” [117, с. 205].

Для П. Куліша близькими були філософсько-естетичні засади Просвітництва. Його романтична мрія полягала у відродженні в сучасників призабутої риси національної ментальності – аристократизму, яку необхідно впроваджувати у свідомість народу засобами освіти. М. Зеров актуалізує цю думку письменника: „Біда тільки в тім, – писав П. Куліш, – що в нього немає перед очима розумних зразків простого комфортного життя, та що він, бажаючи стати кращим, з одмінного побуту став гіршим. Поняття



аристократизму має в народі навіть свої формули: „чесний рід”, „дитина чесного роду” [88, с. 193].

За переконанням П. Куліша, трагедія рідного краю полягає у втраті народом історичної пам’яті, занедбаній духовної спадщини. Письменник чи не першим серед тогочасних українських інтелектуалів звертає увагу на все частіше затребувану в суспільній свідомості ментальну парадигму, яка дедалі більше набувала значення риси національного характеру українців (у його сприйнятті) і яка згодом буде названа „пораженством”.

Над проблемою національної ментальності в українській культурі Іван Франко працював у контексті європейського культурологічного дискурсу. Філософська думка кінця XIX століття прагнула осмислити вияви національної ментальності, теоретично обґрунтувати співвіднесеність між національним характером і шляхами реалізації національної ідеї. У цей час вийшли дослідження Й.-Г. Гердера „Ідеї до філософії історії людства”, Я. Колара „Про літературну взаємність між слов’янськими племенами і наріччями”, А. Ганівата „Іспанська ідеологія” [77]. Варто згадати працю І. Нечуя-Левицького „Світогляд українського народу” [134]. М. Драгоманов у дослідженні „Малороссія в ее словесности” підходив до фольклорних творів як до феноменів естетичного самовираження народу [66, с. 5-46].

Національна зрада, її природа і наслідки – об’єкт тривалих роздумів І. Франка. Поет надає значення морального імперативу такої людській якості, як щирість, здавна пошанованій українським народом і знеціненій його елітою в безкінечних чварах за „булаву”. Антитези „лицемірство – щирість”, „вірність – зрада” структурують сюжет поеми „Похорон” [171, с. 368-402]. Поет піддав осуду відступництво, лицемірство, зраду і утвердив правдивість, невдаваність, щирість як вартісні константи в парадигмі національних моральних цінностей.

Аналізуючи субстанційні ознаки духовного складу українців, М. Грушевський зараховує останніх до західної моделі культури (із вкрапленнями певних орієнтальних впливів), що, на його думку, може служити основою для здобуття українським народом державності і набуття суверенності. Українську ментальність характеризує типологічна спорідненість із західноєвропейською. У цьому сенсі українськими „народними прикметами” для М. Гру-



шевського є певні риси, які характеризуються „високим розвитком гідності своєї, пошануванням гідності чужої, любові до певних, усталених зверхніх форм, „законних речей”, етикету, добрих манер, любов’ю до чистоти, порядку, краси життя, прив’язанням до культурних і громадських вартостей життя і т. ін. Се все прикмети, які роблять українця дуже близьким по духу, по характеру до західноєвропейської стихії – де в чім до германської, з її солідністю, діловитістю, любов’ю до комфорту, порядку, чистоти, достатності, до рівноваги і стоїцизму, а в іншому до романської – наприклад, отсим потягом до форми, елегантності, бажанням ввести в усе красоту, освітити нею всяку сферу життя, взагалі світлим і ясним, радісним поглядом на життя” [56, с. 147-148].

Суспільна психіка українців теоретично осмислювалась В. Липинським. Він розцінював як деструктивні фактори в історичному бутті, з одного боку, – нігілістичне ставлення і потяг до нищення набутих культурних цінностей та ієрархії авторитетів, а з другого боку, – примітивність пропонованої суспільної альтернативи, яка не йде далі гіпертрофованого індивідуалізму, анархізму й екзистенціального виміру свідомості, відірваної від „коренів” [110, с. 66].

Підняті В. Липинським культурологічні й етнопсихологічні проблеми були ідеологічними табу для дослідників в Українській РСР. Однак такого роду студіями досить активно і плідно займалися видатні інтелектуали діаспори – Є. Маланюк, Д. Донцов, І. Мірчук, А. Княжинський, Ю. Русов, Д. Чижевський, М. Шлемкевич та інші. Серед названих авторів широтою філософського і культурно-історичного осмислення проблем української ментальності виділяється Євген Маланюк.

Застосовуючи метод інтегрального підходу до з’ясування феномена „української душі”, інакше кажучи, типу культури, що базувалася на певних світоглядних й суспільно-психологічних установках, Є. Маланюк вбачав духовний архетип українця „у перевазі елліністичних пасивних первнів над державотворчими римськими. Звідціль чисто евклідівський матеріалізм української душі, чисто евклідівська спокійність замкнутого кола, жах простору, експансії, готики – усього того, що характеризує колись римську, пізніше європейську душу „фастівської люди-



ни”. Елліністичний антропоцентризм переймає українська релігійність: в ній відсутній страх перед Богом, його активізуюче начало... Духовними константами українства є сентиментальність, перечуленість” [116, с. 30].

Цю ж духовну константу підкреслював і Д. Чижевський: „... безумовною рисою психічного укладу українця є – емоціоналізм і сентиментальність, чутливість та ліризм: найяскравіше ці риси виявляються в естетизмі та обрядовості” [186, с. 16]. Домінуючим у характері українців він вважає „устремління до свободи” і „неспокій та рухливість, більш психічні, ніж зовнішні” [186, с. 16].

Не оминає увагою підстави українського характеру Ю. Липа в праці „Призначення України”: „Потяг до краси насичує ціле життя українця. Крім ділянки музичної і поетичної творчості, видно це і в одезі, і в оселі, і в любові до природи” [108, с. 52]. Дослідник виокремлює риси, які характеризують тип українського селянина: „Це терпеливість, мовчазна відвага, передбачливість, скромність, обережність” [108, с. 130]. Вчені діаспори видали цілий ряд досліджень, присвячених проблемам осмислення національної ментальності. Зокрема, назвемо їх: Я. Ярема „Українська духовність у її культурно-історичних виявах” (Львів, 1938); Н. Григорів „Українська національна вдача” (Вінніпег, 1941); М. Лоцманський „Національна свідомість” (Лондон, 1952); Гончаренко І. „Уваги до національного характеру” (Улем, 1961); Рябчин І. „Геопсихічні реакції і вдача українця” (Лондон, 1966); Ярмусь С. „Духовність українського народу” (Вінніпег, 1983) [230, с. 125-126]. Послугуючись історико-генетичним та соціопсихологічним методами, світоглядні настанови та етичні ідеали М. Шлемкевич розглядав у книжці „Загублена українська людина” [220].

Як бачимо, українські мислителі прагнули окреслити параметри „невловимої остачі” (згадаємо визначення М. Бердяєва). Усвідомлюючи всю складність питання, підіб’ємо деякі підсумки, спираючись на думку авторитетного вченого [94, с. 11]. О. Киричук вважає, що менталітету українського народу, його психічному складу властиві 4 системотворчі ознаки:

– інтроверсивність вищих психічних функцій у сприйнятті навколишньої дійсності, що виявляється в зосередженості особи



на фактах і проблемах внутрішнього, особистісно-індивідуального світу;

– кордоцентричність, що проявляється в сентименталізмі, чутливості, емпаксії, любові до природи, у пісенному фольклорі, яскравій обрядовості, естетизмі народного життя, культурній творчості;

– анархічний індивідуалізм, що виявляється в різних формах відсередкового, партикулярного прагнення до особистої свободи, без належного устремління до державності; коли бракує ясних цілей, достатньої стійкості, витривалості, дисципліни й організації;

– перевага емоційного, почуттєвого над волею та інтелектом, перевага морального буття над інтелектуальним щодо екзистенційного значення.

### **Міф і література: суголосність духовних модусів**

У світовій літературі виявляється тенденція до свідомого оволодіння поетикою міфотворчості як засобу вираження стійких національних культурних моделей та художнього дослідження психологічних глибин народної ментальності. Цьому процесу передувала багатовікова еволюція міфу в історії культури: період „деміфологізації”, характерний для XVIII ст., змінився позитивізмом XIX ст., що переріс у романтичне захоплення міфом на початку XX ст. У подальшому відбулася „реміфологізація”, яка змінилася відродженням поетики міфотворення. Розглянемо історію міфу як структуруючого чинника індивідуальних міфологічних систем (адже саме міф ліг в основу художніх світів, що створили Томас Манн, Лоуренс Джойс, Габріель Маркес, Умберто Еко, Альберт Камю і Вільям Фолкнер, Чингіз Айтматов, Валерій Шевчук).

У всі часи міф викликав живий інтерес етнологів, філософів, культурологів, літературознавців. Ще за античних часів Платон запропонував філософсько-символічну інтерпретацію міфу. Арістотель у „Поетиці” розглядав міф як фабулу [10]. Найґрунтовнішу для свого часу філософію міфу створив Дж. Віко. Він схилився до розуміння історичного розвитку як діалектичного процесу.



На його думку, історія людства підпадає під закономірність змінності циклів людського життя: божественна, героїчна й людська епоха відповідають дитячій, юнацькій і зрілій стадії розвитку суспільства. Перші люди створювали поетичні характери на основі чуттєвої і фантастичної метафізики. Героїчна поезія гомерівського зразка виникає із „божественної”. Дж. Віко вважає, що кожна метафора або метонімія є „маленьким міфом” [34]. Філософ геніально передбачив напрямок розвитку міфологічної науки наступних поколінь.

Зберігають свою наукову цінність методологічні підходи до вивчення міфу як складової національної свідомості, заявлені у філософсько-поетичних системах Гердера, Шеллінга і Гегеля. Німецький просвітитель Й.-Г. Гердер вбачав у міфах джерело поетичних багатств, що пульсує в художній романтичній літературі [50]. У філософії Ф. Шеллінга міф трактується як естетичний феномен, що є носієм символічних значень: „Міфологія є не що інше, як універсум у більш урочистих одежах, у своєму абсолютному вигляді істинний універсум у собі, образ життя і повного чудес хаосу в божественному образотворенні, який уже сам по собі є поезія... Вона (міфологія) є світ, ґрунт, на якому тільки й можуть розквітати і проростати твори мистецтва. Тільки в межах цього світу можливі стійкі й певні образи, через які тільки і можуть отримати вираження вічні поняття” [218, с. 105-106]. Шеллінг вважав, що кожний великий поет покликаний створити власну міфологічну систему. При цьому він вказував на „вічні міфи” Данте, Шекспіра, Сервантеса, Гете.

В. Гегель у своїй філософській системі продовжив і розвинув ідеї Ф. Шеллінга, вважаючи міфологію ідеологічною й культурною формою, зорієнтованою на тотальний символізм. Гегель вважав, що письменник і не повинен прагнути до створення нових оригінальних сюжетів та описів неповторних життєвих ситуацій. Філософ вбачав за необхідне запозичувати сюжети „із уже існуючого – з історії, легенди, міфу та хронік і навіть із художньо опрацьованих матеріалів” [48, с. 220]. Вчення О. Потебні визначило магістральні шляхи теорії міфу до сьогодишнього моменту, випереджаючи наукові судження західної думки на століття (назвемо, зокрема, праці Р. Барта і К. Хюбнера) [15, с. 118].



О. Потєбня підкреслював значення міфу в теорії пізнання, доводячи його раціональну суть: міф споріднений з науковим мисленням у тому, що й він є акт свідомої думки, акт пізнання, пояснення X через сукупність раніше даних ознак, об'єднаних і доведених до свідомості словом або образом А" [149, с. 184]. Учений підкреслює апіорність міфічного мислення і, розрізняючи у слові значення і уявлення, пояснює вплив слова на творення міфу: „Перенесення значення слова в пояснюване подібне з тим випадком, коли видимий образ стає міфом” [149, с. 185].

У своїй „Исторической поэтике” О. Веселовський пояснює етимологічну близькість різнорідних явищ людського буття: „Зв'язок міфу, мови і поезії не скільки в єдності оповіді, скільки в єдності психологічного прийому” [33, с. 133].

Видатний філолог показав значення народного обряду у формуванні різних видів мистецтва, випереджуючи ритуалізм ХХ століття (Знаменита „Кембриджська школа” йшла від вчення про міф Фрейзера). Уявлення О. Веселовського близькі архетипам позасвідомого (Юнг): „У пам'яті народу відбилися образи, сюжети і типи... десь в глухій сфері нашої свідомості” [33, с. 70]. Його теоретична ідея „типичних схем” близька структуралістам минулого століття.

В умовах трагічно-кризової ситуації в Німеччині кінця ХІХ століття набула впливу волюнтаристська філософія А. Шопенгауера. Його ідеї, а також творчість Р. Вагнера надихнули Ф. Ніцше на створення праці „Народження трагедії з духу музики” [136]. Думка великого мислителя про синтез аполонівського та діонісійського начал отримала розвиток у філософських дискурсах ХХ ст.

Певний вплив на методологію культурологічних досліджень початку ХХ ст. справили праці О. Шпенглера. Запропонована ним теорія культури залишається авторитетною в наукових колах до сьогодні. Зазначимо, що дослідження О. Шпенглера „Захід Європи” є модерністською інтерпретацією ідеї циклізму Віко [221].

Початок ХХ ст. ознаменовано відродженням міфу на всіх рівнях європейської суспільної свідомості: філософії, етнології, психології. Антропологічна школа Е. Тейлора знайшла знаменитого послідовника – Дж. Фрейзера. Провідна думка його вчен-





ня зводиться до твердження про пріоритет ритуалу над міфом, який є лише відбитком відмираючого обряду. Його дослідження міфів і аграрних культів привертають до себе увагу відкриттям міфологеми „умираючих” та „воскресаючих” богів. Фрейзер реконструював цю міфологему із давніх вірувань і пов’язував її з оновленням царського сану. Описані в його „Золотій гілці” міфи передають драматизм людського життя від народження до ініціації та смерті у вічному колообігу буття [175].

Значний внесок у розвиток міфологічних теорій зробили представники французької соціологічної школи. Вчення Е. Дюркгейма знайшло продовження в працях Леві-Брюля та Леві-Строса. Леві-Брюль відкрив закон партиципації виникнення містичної співпричетності між тотемною групою та сферою її буття: країною, вітрами, міфологічними тваринами. Найбільш цінним є містичне ядро міфу [105].

Символічну теорію міфу розробив німецький філософ Е. Кассіер. Міфологія – спосіб моделювання дійсності, у якій конкретно-чуттєве стає символом, знаком. Оцінюючи емоційне начало міфу, Кассіер чітко визначив фундаментальні структури міфічної свідомості.

Специфіка міфологічного мислення полягає в єдності реально-го та ідеального, речі і образу, тіла і якості. Космос функціонує як модель у межах опозицій священного і профанного. Час утворює зв’язок між астрономічним і етичним космосом. Міфічна свідомість, за Кассіером, нагадує код, до якого необхідно підібрати ключ.

У працях відомого психолога В. Вундта відбулось зближення етнології з психологією: генезис міфів визначався впливом афективних станів, снів, асоціативних полів. Міфологічна персоніфікація можлива при перенесенні афектів на об’єкт. Міфологічна аперцепція – первинна, у міфологічних образах відображена дійсність, доповнена асоціаціями уяви [41].

Відкриття З. Фрейда – теорія позасвідомого та прокладені ним шляхи дослідження психологічних глибин людської душі – базувалися на відтворенні античних символів та міфологічних уявлень у комплексах лібідо [173]. Про „архаїчні” елементи в сновидіннях писав сам З. Фрейд, проте глибше цю проблему



розробив Отто Ранк в статті „Сновидіння і міф” та Карл Густав Юнг в своїх психоаналітичних дослідженнях [225, 227, 228].

Юнг розмежував комплекси особистого підсвідомого і архетипи колективного позасвідомого. Основне положення його робіт зводиться до думки про те, що „душа народу є лише тільки більш складна структура, ніж душа окремого індивіда” [227, с. 215]. Учений вважав, що колективне позасвідоме є підсумком життя роду, воно притаманне усім людям, передається в спадок і є тією основою, на якій виростає індивідуальна психіка. Посилаючись на стародавніх мислителів, зокрема Філона Олександрійського, Діонісія Ареопігита, Платона, а також Августина, Юнг запропонував оригінальну концепцію походження й функціонування архетипів колективного позасвідомого. Психоаналітик писав, що термін „архетип” часто трактується неправильно: як деякий повністю визначений міфологічний образ або мотив. Але останні є не більш ніж сумнівні репрезентації архетипів. Було б абсурдним стверджувати, що такі змінні образи могли б успадковуватися. Архетип є тенденцією до утворення таких уявлень мотиву, – уявлень, які можуть значно розходитися в деталях, не втрачаючи своєї базової схеми. Юнг порівнює архетипи з інстинктом птахів вити гнізда, а в мурашок – будувати мурашник [227, с. 64-65].

За переконанням Юнга, архетипи виявляються завдяки символічним образам у міфах і казках. Культурні символи є важливими складовими ментальності, і вони ж надають життєвої сили в побудові людського образу [227, с. 85]. Власне архетипи, за Юнгом, – це структурна передумова образу, спосіб вираження сконцентрованої психічної енергії, зосередженої в досвіді поколінь. Саме тому архетипи є джерелами міфології, релігії та літератури. В цих культурних формах свідомості містичні, хаотичні образи перетворюються в символи, прекрасні за змістом і формою. Юнг вважав, що міфи передусім є психічними явищами, які виражають глибинну суть душі. Символи відкривають людині священні знання і одночасно охороняють від буденного з колосальною психічною енергією. Вчений описав архетипи Матері, Дитяти, Тіні, Аніми, Мудрого старого. Ці архетипи „живуть” у підсвідомості кожної людини. Юнг висловив думку про єдність індивідуального й національного. „В одному із аспектів душа не індивідуальна, але виводиться з нації, спільностей, навіть усього людства. Так



чи інакше ми є частиною однієї всеохоплюючої душі, однієї великої людини homo maximus, як говорив Сведенборг” [227, с. 215].

Юнг зупинявся на моментах співвідношення художнього тексту з архетипами колективного підсвідомого. Він вважав, що кожен твір постає як певний образ, за яким необхідно розпізнавати символ. Учений поділяв думку Герхарта Гауптмана, що зводилася до наступного: „бути поетом – значить досягти того, щоб за словом прозвучало праслово”. Юнг писав: „Той, хто говорить праобразами, говорить немовби тисячами голосів, він полонить і підкорює, він піднімає описуване ним із одномоментності і минулості в сферу вічно суцього, він возвеличує особисту долю до долі людства” [227, с. 284]. Психоаналітичні дослідження Юнга стали теоретичними засадами для багатьох літературознавчих досліджень. Орієнтація на архетипи, визначені К. Юнгом, лежить в основі монографії Мод Боткін „Архетипічні зразки в поезії”. У ній досліджуються емоційно-психічні моделі літературних жанрів. Мод Боткін показує варіативність в освітленні символів і їх залежність від релігійної віри автора на прикладі творчості Вергілія, Данте, Мільтона. Програмною працею ритуально-міфологічної школи вважається „Анатомія критики” Н. Фрая, яка базується на вченнях Фрейзера і Юнга. Вчений порівнює роль міфології в літературі з роллю геометрії в живописі, виходячи із принципової тотальної метафоричності міфу. Метафоризм завжди пов’язаний із конструктивним аспектом символу. Фрай показує співвідношення між певними архетипами й відповідними їм образами.

Суттєвими для нашого дослідження є основні положення монографії Я. Е. Голосовкера „Логіка міфу”. Вчений вважав, що „все ментальне, все духовне має свою структуру” [55]. Динамічною структурою міфу є структура метаморфози його образів по кривій смислу. „Вражає та обставина, – писав Голосовкер, – що уява народу або багатьох особистостей, які належать до різних віків, колективно працює творчо так, що в підсумку перед нами виникає закінчена картина логічного розвитку смислу цілокупного образу – до повного вичерпання цього смислу. Рухаючись по конвеєру одиничних образів, немов від однієї фази до другої, ми можемо простежити метаморфозу окремих смислів такого ціло-



купного образу до повного вичерпання цього цілокупного смислу” [55, с. 47].

Запропонована методика пошуку логіки образу видається нам доцільною, і ми її актуалізуємо як провідну: „Логіка образу як вичерпання смислу цілокупного образу розкривається в міфі послідовним рядом одиничних конкретних образів, які рухаються по кривій до її замкнення в круг. Замкненням в круг вичерпується смисл цілокупного образу” [55, с. 49].

Схожу ідею запропонував основоположник структурної фольклористики В. Я. Пропп в „Морфології казки”: він створив модель сюжетного синтаксису казки у вигляді лінійної послідовності функцій діючих осіб [150].

Змістовні роботи з поетики міфу написали видатні дослідники античності О. Фрейденберг [174] та О. Лосєв [111, 112, 113].

У 50-60-х роках ХХ ст. набувають поширення структуралістські методи дослідження. В структуралізмі провідним теоретичним постулатом виступає гіпотеза про наявність у різних культурах деяких спільних логічних структур. Оскільки всі явища культури суть результати несвідомої діяльності людей, вважається, що їх структури є, передовсім, структурами психічної або духовної діяльності.

Французький структураліст К. Леві-Строс вважав, що всяка культура може розглядатись як ансамбль символічних систем, і в своїх етнологічних працях показав спільність логічних структур у міфах різних народів [20]. Міфологічне мислення принципово метафоричне, й розкриття смислів має характер безкінечних трансформацій, проте це не заважає доводити метафору до осягнення її розумом і відкрити підсвідомі ментальні структури. При переході від міфу до міфу зберігається їхня загальна „арматура”, але змінюється код. Код, за Леві-Стросом, – це система функцій, які й визначають зміст даного міфу. Міфологічна логіка досягає своїх цілей завдяки прийому „бриколажа”, що „грає” різними інваріантами і образами міфів, утворюючи складну ієрархічну систему внаслідок найнесподіваніших трансформацій. Визначальними для нашого дослідження є ідеї Р. Барта [15]. Р. Барт означив параметри осягнення сутності явищ буття символічною свідомістю в її динамічному функціонуванні: „Символічна свідомість, – писав він, – бачить знак у його гли-



бинному, можна сказати геологічному вимірі, оскільки в її очах „відбивається вертикальне „ярусне” залягання смислу, що складає символ” [15, с. 247]. І далі: „Символічна свідомість передбачає образ глибини, вона переживає світ як відношення форми, що лежить на поверхні і деякого багатолікого, бездонного могутнього виру...” [15, с. 251]. Відомий структураліст наголошував на „відповідальності” форми, вважаючи літературні тексти „безкінечно рухливими метафорами” [15, с. 369]. Завдання інтерпретатора – прагнення вловити пульсування авторської ідеї у всіх модусах. „Наше розуміння символу близьке до психоаналітичного розуміння: символ – це, приблизно кажучи, певний мовний елемент, що дозволяє побачити, вгадати іншу площину дій, з якої прямо говорить висловлювання...” [15, с. 457].

Це положення Р. Барта може послужити методологічною установкою при аналізі точок зору автора в пошуках закономірностей функціонування символу, як носія певних інтенцій, набутих у культурних контекстах.

Символи наділені високим призначенням: зберігати цілісність культури, розпросторюючи її в межах минулого й майбутнього. „Виступаючи важливим механізмом пам’яті культури, – писав Ю. Лотман, – символи переносять тексти, сюжетні теми, образи із однієї площини культури в іншу. Пронизуючи діахронію культури константні набори символів у значній мірі беруть на себе функцію механізмів єдності: здійснюючи пам’ять культури про себе, вони не дають їй розпастись на хронологічні пласти” [114, с. 12].

Обмежимося вищеназваними положеннями, пам’ятаючи про вагомості здобутки філософського та літературознавчого дискурсів, які варті прихильної уваги дослідників, зокрема українських та російських мислителів. Теорія символу знайшла відображення в працях І. Я. Франка [170], М. Євшана [72], М. Вороного [40].

У російській літературній думці початку століття символізм як світогляд і літературний напрям розглядався в дослідженнях В. Іванова [89; 90], А. Белого [18], О. Блока [28], К. Бальмонта [13], В. Брюсова [29]. У релігійно-філософському аспекті осмислював проблему М. Бердяєв: „Символ і символізація передбача-



ють існування двох світів, двох порядків буття. Символ говорить про те, що смисл одного світу лежить в іншому світі, що із одного світу подається знак про смисл” [24, с. 50].

Таким чином, ми визначили методологічні основи майбутніх досліджень, окресливши шляхи аналізу художніх текстів, з’ясували принципи виявлення основних закономірностей функціонування індивідуальних міфосистем. Вважаємо, що в працях відомих філософів, психологів, літературознавців, які були об’єктом нашого розгляду, переконливо доведено суголосність духовних модусів міфу і літературного твору.



## 2. НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ТВОРАХ ПИСЬМЕННИКІВ 20-30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

### Рецепція німецької філософії в українському культурологічному дискурсі або на межі двох культур: Освальд Бурггардт – Юрій Клен

Світова культура як багатомірна система функціонує, збагачуючись вершинними духовними здобутками своїх складових – національних культур. Її універсальність устійнюється міжкультурною взаємодією традиційних культур, у яких закодовано морально-психологічні та соціально-історичні константи загальнолюдського буття.

Модель культурного континууму концентрує образний всесвіт, що постає в творчості геніїв – Арістотеля і Конфуція, Леонардо да Вінчі і Нізамі, Данте і Вольтера, Шевченка і Пушкіна... Цей ряд буде неперервний, доки кожен народ осмислюватиме своє буття в літературі, музиці, філософії. „Або німці. Нація філософів і композиторів, хіба не так? Хто дав світові Бетховена, Гете, Шіллера, Гегеля, Канта, Ніцше? І хоч Бухенвальд недалеко від дуба Гете, і дуб той спиляний..., – все одно, не Гітлер визначає образ нації з його Геббельсом, що хапався за пістолет при слові культура і не Ельза Кох, а доктор Фауст і Лорелай над Рейном”, – так означила внесок Німеччини в світову культурну скарбницю Ліна Костенко в лекції „Гуманітарна аура нації або дефект головного дзеркала” [97, с. 10].

Як відомо з історії української філософії, ідеї європейських суспільних течій – гуманізму, реформації та раннього просвітництва – синтезовані у філософських курсах, що читались у Києво-Могилянській академії. З початку ХІХ століття посилилась орієнтація на ідеї німецької класичної філософії, зокрема вчення І. Канта (Вперше переклад „Пролегоменів” І. Канта ви-



дав Я. Рубан у Миколаєві). Значно вплинув на розвиток онтологічних та гносеологічних ідей німецький просвітник Х. Вольф та його учень Х. Баумейстер. П. Лодій переклав їх праці і на їх основі читались курси в Львівському університеті на філософсько-богословському відділенні. Положення філософії І. Канта поширював Л. Г. Якоб у Харківському університеті, а професор Й. Б. Шад популяризував вчення Й. Фіхте. У Одесі Г. Міхневич читає курс на основі праць Ф. Шеллінга. Пізніше, з 30-х років в Україні поширюються ідеї Г. Гегеля. Його думки простежуються в поглядах О. Новицького та Г. Гогоцького. Спалах українського романтизму спричинений могутнім імпульсом німецького романтизму, з його тяжінням до націо-культуротворчої діяльності, та осягненням містичних глибин народної душі.

Середина XIX століття ознаменована інтересом до своєрідності національних характерів. Й. Фіхте в „Промовах до німецької нації” (1808) започатковує теоретичну розробку національної ідеї (до сьогодні не втратили цінності й дослідження ментальності Гердера). Вона була розроблена росіянином П. Чаадаєвим, французом Ж. Мішле, чехом Г. Масариком, поляком А. Міцкевичем, українцем М. Костомаровим.

Визначальним чинником розгортання модернізму (як західноєвропейського, так і, зокрема, українського) стали засадничі аспекти „філософії життя”. Джерелами формування світобачення українських митців були волюнтаристичні ідеї А. Шопенгауера та вчення Ф. Ніцше. Незаперечний їх вплив на поезику О. Кобилянської, В. Підмогильного, П. Тичину, В. Винниченка, В. Петрова-Домонтовича.

У 1918 році вийшла в світ робота О. Шпенглера „Присмерк Європи” і знайшла живий відгук, адже в ній постало питання про майбутнє Європейської культури. Автор відмовляється від гегелівського логіцизму, він вважає, що у людства немає „абсолютної ідеї” і необхідно бачити справжній спектакль багатьох могутніх культур, кожна з яких має власні ідеї, пристрасті, життя і смерть [221, с. 151]. У кожній культурі є своя „Душа”. Він виокремлює три типи „душі”: „аполонівська”, „магічна” і „фаустівська”, які лежать, відповідно, в основі грецької, середньовічної, арабської та європейської культур. Шпенглер точно визначив своєрідність європейського світовідчуття – це душа гетевського Фауста, що воліє боротися і долати, перемагати. Філософ порівнює буття





культури з життям людини. Звідси – реалізувавши всі свої духовні можливості, кожна культура прямує в небуття, тому, як це не сумно, стара культура приречена на незворотне завершення... Ідеї німецького філософа були жваво підхоплені М. Хвильовим, адже романтику був близький „фавстівський” порив до пізнання і оновлення життя на противагу примітивізму „гаркунів-зандунайських”. Для нього Європа – психологічна категорія: „Це Європа грандіозної цивілізації, Європа Гете, Дарвіна, Байрона, Ньютона, Маркса” [177, с. 420]. І далі: „В Європу ми поїдемо учитись, але з затаєною думкою – за кілька років горіти надзвичайним світлом” [177, с. 575]. У своїх візіях він бачив чудову картину: „таємна птиця відродження розплющила очі і розправляє свої могутні крила” [177, с. 621]. Згідно з теорією „азіатського ренесансу” національна культура отримує імпульс із містичних глибин Азії, і тоді „прекрасне сонце відродження” осяє стару Європу.

Думки Хвильового стосовно орієнтації на велику культурну цивілізацію поділяв учений, що володів „вищою математикою мистецтва”, – М. Зеров. Необхідною умовою розвитку українського письменства він вважав досягнення таємниць майстерності західноєвропейських класиків. Він став інтелектуальним центром українських „неокласиків” і волею Долі посприяв становленню таланту Освальда Бурггардта, феноменальній мистецькій постаті, закоріненій у двох культурах – українській і німецькій.

Виріс на Поділлі в німецькомовній протестантській родині Фрідріха Бурггардта і прибалтійської німкені Каттіни Сідонії Тіль в атмосфері, що поєднувала толерантність до всіх національностей і дотримання звичаїв рідного народу. Навчаючись в Київській Олександрійській гімназії, а згодом у Київському університеті Святого Володимира, він здобув ґрунтовну філологічну освіту. В аспірантурі при дослідному інституті УАН він поглиблено вивчав германістику. У семінарі професора В. Перетца написано першу наукову розвідку про теоретичні погляди гарбурзького вченого Ернеста Ольстера. У своїх студіях Бурггардт високо оцінював переклади Лесі Українки із творів Гейне. Її непересічний талант поетеси захоплював і М. Зерова, П. Филиповича, М. Драй-Хмару. Її твори ставали об’єктом їх наукових досліджень.



Прикметно, що в тогочасній Україні О. Бурггардт знаний як учений, викладач і перекладач. Він опублікував лише декілька поетичних творів, зокрема поетичний шедевр „Сковорода” (за сприяння М. Зерова). Очевидно, поету була близька філософська настанова українського мудреця-мандрівника:

Іти у сніг і вітер, в дощ і хугу  
І мудрості вином розвести тугу  
Бо, може, це нам вічний заповіт,  
Оці мандрівки дальні і безкраї.  
І, може, іншого шляху немає,  
Щоб з хаосу душі створити світ [95, с. 54].

Йому й самому судилась мандрівка. Передчуваючи невідворотність трагедії покоління „українського відродження”, О. Бурггардт покидає Україну і повертається в дідівський край – Німеччину (до речі, етнолог Ентоні Сміт вважає батьківщиною ту землю, у якій спочивають вічним сном предки).

У вірші „Франкфурт-на-Майні” ліричний герой мандрує містом:

...Ходжу завулками тісними,  
Що, певне, юний Гете ними  
Колись закоханий блукав...  
Потужну повінь лле орган,  
Стара легенда оживає,  
На хвилях серце випливає  
В вечірній франкфуртський туман [95, с. 71].

У поезії постають образи німецької культури – Гете і його герої – Фауст, Мефістофель, Маргарита. В циклі „Коло Життьове” Ю. Клен екстраполює суть шпенглерівської теорії цивілізаційних утворень. Можна провести типологічну паралель із гегелівським вченням про етапи духовного становлення і, врешті-решт, поетичне осмислення міфу про вічне повернення Ф. Ніцше:

А, може, все в житті – повторний біг,  
І прагнений кінець у мене є початком,  
І ти пройдеш у світ чужим нащадком [95, с. 50].

У тридцятих роках Ю. Клен невтомно працює над перекладами із поезій П. Валері, Е. Верхарна, П. Верлена, С. Георге, П. Клоделя, С. Маларме, А. Рембо. Він постійно перекладає на українську мову. У „Віснику”, який виходив у Західній Україні під редакцією Д. Донцова, опубліковано його статті, зокрема, рецензії на монографію



Д. Чижевського про Г. Сковороду, на збірку Є. Маланюка „Земна Мадонна” та поезії О. Стефановича в дусі вісниківського неоромантизму.

Не полишає О. Бурггардт і своїх наукових студій, завершуючи дослідження про творчість Леоніда Андрєєва. Теоретичною основою були роботи Лео Шпітцера, який „послідовно розвивав принципи герменевтичного кола інтерпретацій, називаючи свій спосіб тлумачення текстів – філологічним колом” [125, с. 117]. Р. Мних підкреслює, що тексти Лео Шпітцера призвели до обґрунтування концепцій діалогу в М. Бахтіна – російський учений уважно штудіював їх.

Підсумком його поетичної творчості можна вважати збірку „Каравели” та поеми „Прокляті роки”, „Попіл імперії”. Як істинний „неокласик” Ю. Клен моделює художню систему, залучаючи образи світової літератури: із античної – Ітаки, Діоніса, Одісея, пса Цербера; із французької – поетів-трубадурів Жоффрау Роделя, Бернара де Вентадура і Бертрана де Борна; із італійської – Данте, Беатріче.

У численних ремінісценціях заковдані архетипи і міфологеми, що притаманні різнонаціональним світам. Ю. Клен, закоханий у Природу, знаходить вишукані образи:

У кожнім краї символом є квітка,  
яка стає окрасою садка:  
У Англії стокротка-маргаритка,  
А у французів лілія струнка,  
Черешня й хризантема у Ніппоні  
(вони ввійшли в його казковий міт),  
і викоханий в теплому підсонні  
в Єгипті лотоса зірчастий квіт.  
А на Україні – соняшник. У гурті  
Лукавих чорнобривців і настурцій  
Самотньо прагне він до височин [95, с. 54].

Подібно до соняшника, що обертається за сонцем, Ю. Клен повертався думкою на Україну. У своїх віршах, поемах, статтях він прагнув осмислити історичні шляхи її розвитку від праслов’янських часів, державності Київської Русі, Володимира Великого, князювання Данила Галицького через віки татаро-монгольської навали, визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького і до сталінського геноциду українського народу та фашистської навали.



Образ України, невіддільний від образів Бога, Ісуса Христа, Матері Божої, постає в циклі „У Первозванного на горах”. У вірші „Ми” поет окреслює місію України, як рятівниці Європи від варварського Сходу. Ідеалом, як і для Є. Маланюка, означено варязький первень, він ідентифікує себе із українським лицарством. Ореолом смутку за „втраченим раєм” юності огорнені київські реалії: Софія, пам’ятник Володимирі, Аскольдова гірка, Хрещатик. Поема „Мандрівка до сонця” відтворює моторошні картини голодомору, а поема „Прокляті роки” розгортає образи тоталітарного пекла. Поет згадує своїх друзів неокласиків, які на той час уже загинули. Їм присвячені і „Спогади про неокласиків”, які стали окрасою української мемуаристики. Перед очима реципієнта, мов живі, постають часи Болотяної Лукрози: літературне життя Києва, постаті Зерова, Рильського, Драй-Хмари. У поемі „Попіл імперії” висвітлено злочини сталінського режиму і гітлерівського фашизму. Зразком для поета стала „Божественна комедія” флорентійського вигнанця Данте. Символічно, що оповідь ліричного героя доповнюється монологами Великого Італійця, українця Енея і німця Фауста.

Для Гітлера знайдено відповідний еквівалент – „посланець Люцифера”, сюжетна канва „Вальпургієвої ночі” Й. В. Гете вражає грандіозністю зла, що руйнує світ. І все ж, попри неймовірні страждання авторської душі, у завершальній частині звучить життєстверджувальний акорд у діалозі Людини із Землі:

Предків не маєш? – тож будь тепер сам собі предок.

Люди забули легенди? – нову їм створи.

Втратили віру – кресли на скрижалях їм кредо.

Щезли герої – меча тоді в руки бери.

Місто згоріло? Споруджуй, же заново мури... [95, с. 356].

Юрій Клен створив Величну Будову, у підвалинах якої покладено українську і німецьку традиції. Він поєднав германську логіку і слов’янську пристрасність, тому його Слово засяло всіма гранями.

Думається, що О. Бурггардт поділяв філософську концепцію життя, висловлену Германом Гессе: „Треба виправдати світ і прийняти все життя, яким воно є, з його красою і потворністю, радістю і жахом, гріхом і праведністю” [51, с. 178].



## Роман „Сонячна машина” Володимира Винниченка в оцінці Миколи Зерова

Роман „Сонячна машина” В. Винниченко написав у Німеччині. У 1924 році він був вперше опублікований в Україні. Новий твір відомого письменника-емігранта викликав дискусію, яка спалахнула особливо яскраво в 1928 – році „великого перелому”. На той момент літературна дискусія 25-28 рр. набула фатального політичного забарвлення і саме цей роман надавався на функцію „лакмусового паперу” для перевірки „благонадійності” літераторів. Влаштоване обговорення „Сонячної машини” дійсно висвітлювало погляди багатьох критиків. На думку А. Річицького, у „Сонячній машині” Винниченко виступає як „представник буржуазного індивідуалізму”, а сам твір – це „карикатура на справжню соціалістичну революцію”. І. Лакиза вважав саму постать Винниченка одіозною на нашому революційному шляху. І. Ле поцінував роман „як знуцання з нашої революції”. Б. Коваленко заявив, що твір „безперечно шкідливий”, а О. Полторацький додав, що Винниченко подає абсолютно неправдиву картину соціалістичної революції. Були, щоправда, поодинокі позитивні оцінки. Так, О. Десняк висловив думку, що „Винниченків роман вражає своєю майстерністю”, а Ю. Меженко підкреслив, що роман, безперечно, цікавий. О. Дорошкевич виступив із цілковитою підтримкою твору [159, с. 2].

Своє бачення тексту запропонував і професор Київського інституту народної освіти Микола Зеров, попри те, що з 1926 р. він лише принагідно виступав як літературний критик, зосередившись на перекладах та історико-літературних студіях. У журналі „Життя і революція” №6 за 1928 р. Микола Зеров публікує статтю „Сонячна машина” як літературний твір”. Власне, уже з назви статті видно, що дискусія переведена в естетичну площину. З перших рядків професор-викладач не жаліє компліментів письменнику-експериментатору, відзначаючи його незаперечний успіх: „...її читають як ні одну українську книжку, як не читали навіть загально-рекомендованих та обов’язкових Коцюбинського та Нечуя-Левицького в передіспитові українізаційні дні” [86, с. 435]. Популярність на Батьківщині втішає В. Винничен-



ка. У своєму щоденнику він фіксує, що в листі Григорія Косинки повідомлено: „У Донбасі, де одна бібліотека купила відразу триста примірників „СМ”, стоїть велика черга на книжку! Коротко: читач наш, виходить, має добрий смак!” [86, с. 435]. Стримано і толерантно Микола Зеров притищує амбіції В. Винниченка, наголошуючи на повільності та флегматичності нашого читача, подібного до „лінивого степу у Винниченківських оповіданнях”. Як прихильник „класичної пластики і контурів строгих”, він вважає недоречною участь у полеміці самого Винниченка, що скомпонував листа від імені Дрібного Буржуя. Зеров висловлює теоретичне міркування, особливо актуальне в наш час тотального каяття в причетності до соцреалізму: „У тлумаченні свого, написаного вже твору, автор важить не більше за першого ліпшого читача, так що далеко почесніше бути коментованим, аніж самому себе коментувати”. Своє небажання зупинятися на Винниченковій ідеології Микола Зеров пояснює тим, що, не маючи опори в психологічному та соціальному ґрунті, вона не викликає інтересу в читача, який іде від образу до ідеї. „Художній твір своїми образами, своєю закраскою емоціональною живить читача більше, аніж найдетальніше розгорнута формула авторського задуму” [86, с. 436]. Для теоретиків, вважає критик, це річ „давня і загальновідома” [86, с. 436]. Роман „Сонячна машина” цікавий не розпрозороною ідеєю, а художньою стороною. Автор статті поділяє захоплення професора О. Білецького появою першого українського утопічного роману. На думку Миколи Зерова, шлях фабульного загострення роману з елементами авантюри та соціальної фантастики вельми перспективний, бо в українській літературі зроблено в цьому напрямку лише перші кроки в творах Гео Шкурупія, Ю. Яновського та О. Слісаренка. Характерні для загальних тенденцій сучасної прози романи „Бур’ян” А. Головка і „Чебрець зілля” Н. Романович-Ткаченкової нової інформації читачеві не несуть, оскільки відзначаються „впередвизначеністю” фабульного розвитку, що й обумовлює здогадку читача, „чим серце заспокоїться”. Роман „Сонячна машина” становить їм контраст, адже показує чуже, не наше – підкреслює автор – життя. Тому читача, знеохоченого убогою одноманітністю наших прозових творів, принадує те, „що в Винниченковому романі бере участь так багато розмаїтих людей, що серед героїв його бачимо



і революціонерів, і капіталістів, і вицвіт ученості, і вицвіт аристократії” [86, с. 439]. Вабить і те, відзначає критик, що твору притаманне складне сюжетне плетиво, несподівані повороти дії, елементи авантюрного роману. Ці нові ознаки художнього осягнення дійсності дають можливість, вважає Микола Зеров, поєднувати з І. Лакизою та З. Єфимовою, говорити про третій етап у творчості письменника, якщо першим вважати модерну імпресіоністичну новелу, а другим – психологічну символічну драму.

Поступово Микола Зеров підходить до кардинального питання своєї статті. Відсилаючи читача до повної жанрової характеристики „Сонячної машини”, поданої О. Білецьким у „Критиці”, він говорить, що жанр утопічного роману не належить до цілком викристалізованих та ясних. Якщо утопія „Місто сонця” Т. Мора цілком відповідає вимогам жанру, то чи утопічний уеллсівський „Сон Сарнака”? – задумується вчений. Далі про „Сонячну машину” стверджується, „що романові Винниченка властива критика капіталістичного устрою, – з цим, здається, погоджуються усі” [86, с. 442]. Як бачимо, слово „здається” означає сумнів самого Миколи Зерова. Справді, бо він ставить запитання: „але чи ясний той ідеальний порядок громадський, що настав у Винниченка в результаті боротьби між окупаційним корпусом та „сонцеїстами” Німеччини?” [86, с. 442]. І констатує: у романі одна з головних рис утопічно-повістєвого жанру відсутня: „показаний лише шлях і зусилля людей, скеровані до зразкового устрою, але самого устрою не видно” [86, с. 442]. Згідно з концепцією В. Винниченка, пошук моделі сонячної машини, „яка нагадувала Миколі Зерову траворізку, і він пожурих фантаста за бідність уяви”, відбувається при сьйві сонця. А коли ж Рудольф Штор завершив свій науковий експеримент, наслідки показані автором у сюрреалістичному примарному видиві: у небі – сонячна пожежа, на землі – „пекуча, з роззявленим ротом, із застиглістю спека” [36, с. 216]. Як бачимо, мудрий „бібліофаг” поставив проблему, на яку відповіли його послідовники, назвавши роман антиутопією, у якій розкрито жахи уніфікованого суспільства з тоталітарним режимом. Навіки залишиться таємницею, про що думав Микола Зеров, читаючи „Листа дрібного буржуя”, адже жодним словом не прореагував на роздуми маски, що прикривала обличчя Винниченка: „... всі оті мудрощі Овенів, Марксів, Леніних, всі



оті заповіти „кожному по потребі”, „хто не працює, той не їсть”, що служило метою всіх наших революцій, він – автор – убгав у образ сонячної машини” [159, с. 2]. По суті Винниченко порушив нову проблему суперечності між духовною культурою та моральними й технічними можливостями прогресу. На думку дослідниці творчості В. Винниченка Галини Сиваченко, загалом „Сонячна машина” унаочнює у В. Винниченка головні підвалини соціалістичного суспільства” [159, с. 2].

Аналізуючи художні достоїнства роману, Микола Зеров зауважує схильність письменника послуговуватись кінематографічними прийомами та психологічну невмотиваність дій героїв, зокрема „любовних трикутників”. Критикуючи В. Винниченка за відсутність у романі психологізму, критик нагадує, що його імпресіоністична манера відзначалася розмахом і сміливістю, тепер утраченими. Круглим шляхом Микола Зеров підходить до дражливого питання – відтворення „національного”, адже, зображуючи Німеччину і прийдешні часи, автор роману не відривається від української дійсності 90-х років. Відчувається ностальгія, бо „свою сонячну Україну він носить в душі” [86, с. 454]. У Берліні, змальованому Винниченком, досить місця для старосвітських садиб та затишних кутків, що нагадують старі вулички Києва. З гумором зауважує Зеров приписані німцям риси української ментальності: „Ледве здобуто благословенну машину, як трудящий робітничий Берлін віддається не то пасічницькому спокоєві, не то епічно-запорізькій гульні” [86, с. 454]. До речі, сам Винниченко був незадоволений зауваженням Ромена Ролана стосовно того, що „Сонячна машина” не виявляє українського національного життя. „Одне слово, стара знайома історія: українці повинні писати етнографічні речі. Колись руський уряд забороняв писати з життя інтелігенції... Тепер Ролан і, очевидно, європейська критика, забороняє на теми європейські... Я все ж таки гадаю, що ми можемо дозволити собі писати так, як дозволяє нам наш розвиток і потреба” [35, с. 82]. Микола Зеров, як неперевершений знавець античної літератури, вважає неприпустимим приписування Труді сентенцій, висловлених атенянкою Лізістратою... „так ніби Арістофана ніколи не було на світі!” [86, с. 455].

Не влаштовує професора-ерудита в новому романі і спрощеність та схематизм думки, які зменшують естетичну чинність тво-





ру. Висновок статті слухний і виважений: „Сонячна машина” – це соціальний роман з певним ухилом в бік соціально-політичних прогнозів” [86, с. 456]. На завершення наведено розгорнуту цитату, і це свідчить про актуалізацію її змісту: „...що вчені, політики, поети, міністри і інші жерці люблять робити страшенно строгі, важні фізіономії, то цього не треба лякатися, бо це часом є для них тільки спосіб легше здобути собі що їсти і пити. Вони люблять називати себе геніальними, святими, героями – так і в цьому нічого страшного немає. Колись римські імператори називали себе богами, та й то їхня божеськість виявлялася в тому, що вони їли й пили, одягались та кохали жінок” [86, с. 455]. Микола Зеров зауважує, що тирада Душнера вказує на вірність Винниченка своїй теорії „божків”. Але ж не можна відмовити у всякій повазі людській творчості – помірковано стверджує професор, проте, мабуть, і сам передчуває наслідки культу „червоних божків”, адже терористична машина вже була запущена. Вчений розумів, що жорстокий час випробовує і його, тому в статті про роман Винниченка „Сонячна машина” найбільш глибинні пласти смислу втаємничені: він звертався до тих, хто розумів „езопову мову”, хто читав поміж рядків і розшифровував підтексти.

Працю Миколи Зерова можна вважати взірцем аналітичного дослідження, зважаючи на глибину осягнення художнього твору, розглянутого в контексті світової літератури.

### **Погляд іздалеку: постать Михайла Драй-Хмари в літературно-критичному осмисленні української діаспори**

Зосередимо увагу на рецепції визначного українського неокласика, обдарованого викладача, вдумливого вченого Михайла Драй-Хмари в літературно-критичному дискурсі української діаспори, адже в умовах тоталітарного режиму висвітлення творчості „буржуазного націоналіста” було неможливим.

Про „погляди іздалеку”, що сприяють цілісності національної культури, Людмила Тарнашинська пише так: „Українці, які покинули Україну в несприятливий час, виявили високий рівень індивідуальної пасіонарності, що спонукало їх до максимального напруження сил заради реалізації своїх потенційних



можливостей у незнайомій їм доти геоекзистенційній ситуації” [167, с. 416]. Дослідниця наводить думку Ю. Шереха (Шевельова) як апологета „чесності із собою” стосовно свідомого вибору буття за межами батьківщини, адже, незважаючи на труднощі й загрози, що несла невідомість, політичні емігранти полишали нестерпні умови тоталітарного пекла. „Певна річ, ми не шукали ізоляції від свого народу, від його культури й долі. Ми тільки не могли і не хотіли жити в тій політичній системі, яка була його долею” [167, с. 426]. Змінюючи поле життєвої дії, адаптуючись до чужини, але все ж, прагнучи до мистецького самовираження та ідентифікуючись із рідною нацією, українські митці залишалися в єдиному метапросторі українськості, або, ширше, спільної національної духовності. Координуючою віссю в континуумі національного буття була Пам’ять. Думається, що саме спогади про тих, хто залишився приреченим загинути на покинутих теренах, болісною луною відгукувалися в душах, примушуючи братись за перо, щоб потомки дізнались про їх життєвий подвиг.

Мемуари про київських неокласиків опублікували Юрій Клен, Петро Одарченко, Віктор Петров, Григорій Костюк, Олександр Оглоблин та Оксана Драй-Хмара-Ашер, – донька Михайла Панасовича Драй-Хмари. Вона належить до тих обдарованих дітей, які увіковічили пам’ять про своїх видатних батьків, торуючи свій життєвий шлях у далеких землях. Згадаймо, що син Миколи Куліша, Володимир Куліш написав змістовну повість-спомин „Слово про будинок „Слово”, донька Сергія Пилипенка Міртала в скульптурі відтворювала його образ, а Лео Крігер переймалася долею літературної спадщини батька-поета-футуриста Михайла Семенка. Відрадно читати в статті М. Жулинського „Шлях із неволі, з небуття” про родину Ашер, що мешкає в Брукліні, і в якій панує справжнє поклоніння особі М. Драй-Хмари. Дочка захистила дисертацію (першу з україністики) „Драй-Хмара і українська неокласична школа” в Сорбоннському університеті. Її син, Микола, – професор філософії Техаського університету, а Петро – банкір, людина високоосвічена, добре знає історію, володіє французькою мовою, захоплюється театром. Воїстину – гідні послідовники свого діда, „українського неокласика”. Стіни їх затишної оселі прикрашає картина Слави Геруляк „Лебеді”: горді красиві птахи на голубовато-крижаному просторі. „Це наш – сім’ї нашої – символ життя і творчого дерзання, якщо можна так



величаво говорити про нашу з мамою працю над виданням творів батька. А його „Лебеді” свідчили тоді про ту тяжку моральну і творчу атмосферу, в якій змушені були жити друзі-неокласики” [73, с. 5]. Справді, дружина Ніна Петрівна і Оксана пережили заслання в місті Белебеї (Башкирія), нагорювавшись під час війни і опинившись у Америці, все робили, щоб про Михайла Драй-Хмару знали в світі. Його щоденники і листи з каторги були надані Освальду Бурггардту для написання мемуарів, науковій праці та рецензії за їх сприяння опубліковані в томі 197 „записок НТШ” у Нью-Йорку. Співпрацювала Ашер і із Шарлем Вільдраком – французьким поетом, засновником групи „Абатство” – саме він здійснив переклад сонету „Лебеді” на французьку мову.

Архів М. Драй-Хмари згодом був переданий для збереження у відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. На основі цих матеріалів у видавництві „Наукова думка” у 2002 році вийшла солідна книжка – „Михайло Драй-Хмара. Літературно-наукова спадщина”, де і вміщена „Передмова” Оксани Ашер. Ці спомини і роздуми сповнені любов’ю і пієтетом, розпочаті пророцтвом поета – фрагментом із неопублікованої поеми „Поровот”:

Я вмру,  
а те, у що я вірю,  
залишиться  
і житиме без мене –  
напевне, житиме [12, с. 17].

Очевидно, зі слів матері, сама зазнавши долі емігранта, О. Ашер стверджує: „Європейські країни, що він їх тоді відвідував, залишились для нього чужими і холодними” [12, с. 17]. Він не міг жити без простору степів... навіть у передчутті трагічного фіналу. Тому в скрутний час М. Драй-Хмара ігнорує запрошення на посаду професора лінгвістики Празького університету. Аналізуючи поему, авторка наголошує на державотворчих моментах: „лежачи на печі, держави не збудуєш”, „надійтеся не на чужі, а на свої, на власні сили” (гадаємо, що ці рядки прочитуються як ремінісценція із улюблених Лесі Українки і Тараса Шевченка).

Друга частина „Передмови” носить назву „Портрет Михайла Драй-Хмари”. Із замилюванням і гордістю пише донька про свого батька: „У спогадах тих, що знали й любили Михайла Панасо-



вича, виринає гарно збудована постать людини вище середнього зросту, з ясним волоссям і життєрадісним обличчям, з усмішкою білих зубів і замріяними сірими очима” [12, с. 18]. Вона відзначає акуратність, артистичний смак, силу: влітку перепливав Дніпро, любив подорожувати по Криму і Кавказі, та понад усе – по рідній Полтавщині і Поділлі. О. Ашер наголошує міцні родинні зв’язки: її батько, сирота змалку, знайшов душевне тепло в родині Длугопольських. Розкішний смак страв, що їх готувала Галина Антонівна примаривсь у голодних галюцинаціях, коли поет гинув на Колимі. Їх опис за майстерністю перевищує, на думку О. Бурггардта, описи Гоголя та Чехова. Для Михайла Панасовича розрадою і надією було „ластовенятко” – мала доця. Оксана посилається на авторитет Л. М. Старицької-Черняхівської, що завжди підкреслювала надзвичайну ніжність і увагу до дитини. У рідній золотокосій дівчинці Драй-Хмара вбачав свою духовну наступницю. У „Листі до Оксани” давав перші уроки поетичної майстерності:

Багато тем – аби була охота  
писати! Це – найголовніша річ.  
Ну, як є таке святе бажання,  
ти обмилуй одну цікаву тему  
і в образах собі це уяви,  
щоби вона, немов жива, постала  
перед твоїм зірким духовним оком.  
І, коли ти живе це все уздриш,  
міркуй, яким добірним, влучним словом  
віддати мислі чи образ, бо слова –  
мов камінці ті різнокольорові... [68, с. 134].

Доля обдарувала Оксану Драй-Хмару філологічним хистом, зокрема про це свідчить „Біографічний нарис”. Жваво і образно описані дитячі роки нащадка козацького роду Брагинців, перші навчельські спроби в родині власника пивоварні Беня в Черкасах, роки навчання в Колегії Павла Галагана в Києві, про наукові студії в семінарії Перетца та відрядження до Львова, Бухареста, Загреба... У статті наводяться цікаві факти про „петербурзько-петроградський” період, коли Драй-Хмара як професорський стипендіат працював під керівництвом П. Лаврова, І. Бодуена-де-Куртене, О. Шахматова. У спогадах матері, мов на



екрані, з'являлись образи російських поетів – О. Мандельштама, С. Єсеніна, О. Блока. До останнього молодий поет мав особливу прихильність, захоплювався його поезією. „У поемі „Поворот” зустрічаємо свідомий переклик з поемою „Дванадцять” О. Блока [12, с. 24]. Щоб передати свої невимовні страждання в листі із концтабору, він просить рідних перечитати поезію О. Блока „Осенняя любовь”. М. Драй-Хмара в своїх поезіях тяжів до символістської поетики. Власне питання, які риси – неокласицизму чи символізму – переважали в ліриці поета було і залишається предметом розгляду в літературознавстві. У передмові до книжки „Михайло Драй-Хмара. Вибране” під назвою „Він хотів жити і творити на своїй землі” Іван Дзюба пише: „...Драй-Хмара, як і більшість українських ліриків 20-х років, вийшов із символізму; неокласики теж по-своєму культивували символіку” [61, с. 26]. На думку відомого літературознавця, прикметою, що виокремлює його лірику з-поміж творів М. Зерова, П. Пилиповича, М. Рильського, є „невпорядкована стихія”, таємничість, позараціональний залишок, елементи сюрреалізму. „Органічне, присутнє, внутрішнє, що чимраз зростало вміру розвитку поета, чим його творчість завоювала собі місце в історії нашої поезії двадцятих років – це глибоке й ювелірно-тонке відтворення об'єктивного й суб'єктивного світів, узятих у їх нерозривній єдності, у плинні символічного світогляду і стилю” – писав Ю. Шерех у статті з промовистою назвою „Легенда про український неокласицизм” [189, с. 394]. Учений твердить, посилаючись на концепцію класицизму, викладеній у „Поетичному мистецтві” Буало, що неокласичного літературно-мистецького напрямку не було, на його думку, лише „Микола Зеров і неокласицизм є синоніми” [189, с. 394]. Це неоднозначне твердження заперечив В. Державин, який вбачав в українському неокласицизмі визначену художню парадигму. Його теоретичні судження поділяє Д. Наливайко. У статті „Українські неокласики і класицизм” ґрунтовно висвітлюючи теоретичні міркування Аристотеля, Й. Вінкельмана, Г. Е. Лессінга, Є. П. Курціуса, Е. Ауербаха стосовно історичних трансформацій і модифікацій класицизму як типу художнього мислення, що все ж устійнює його фундаментальні риси: перевагу сфери раціонального над емоційно-інтуїтивним, духовну дисципліну, ясний стиль. Д. Наливайко вважає,



що класичні стилі не були розвинені в українській літературі, хоч тенденції помітні і в пізньому ренесансі XVI століття, в бароко XVII-XVIII ст. Висновок дослідження ми цілком поділяємо: „Отже, правильніше сказати, що Зеров та інші неокласики не відроджували, а послідовно і цілеспрямовано, програмово, вводили класичну традицію і класичні структури в рідну літературу. Вони були свідомі цієї неповноти її консистенції і своєю творчою діяльністю прагнули її врівноважити, так би мовити, привести до європейської норми” [132, с. 333]. Нам невідомі основні положення дисертації Оксани Ашер, але із означеної статті випливає, що для неї існування „грона п’ятірного” – незаперечний факт. На її думку, неокласики були під впливом романтиків, символістів та імпресіоністів, але наслідували „артистичну концепцію, базовану на гармонії і рівновазі, що є есенцією класицизму...” [67, с. 161-175].

Про період, коли М. Драй-Хмара жив у Кам’янці, детальніше Оксана Ашер пише в споминах „Переглядаючи батьків архів”. Із документальною точністю вона перелічує посади, які обіймав Михайло Драй-Хмара. Вони свідчать про його науковий освітянський авторитет: був деканом факультету гуманітарних наук і редактором „Записок Кам’янець-Подільського університету”. До речі, Григорій Костюк у своїх спогадах про неокласиків малює живий образ професора славістики Кам’янець-Подільського держуніверситету. Він описує літературний суд, що відбувався у великій актовій залі університету над романом В. Винниченка „Чесність із собою”. Дискутували Іван Дніпровський та „оборонець” – Драй-Хмара. Костюка вразив його гнучкий розум, глибоке знання європейської літератури, виваженість кожного судження. „Промова мала великий успіх, переповнена зала обдарувала оборонця бурхливими оплесками. В пам’яті тільки залишилося, що логіка її була ясна, аргументи переконливі, тон щирий і безпосередній” [100, с. 169]. Після переїзду до Києва працював у Київському медичному інституті, сільськогосподарському інституті, в УІЛІМ, у науково-дослідному інституті мовознавства при ВУАН... „Послужний” список дає підстави пишатися своїм талановитим і працьовитим батьком. У цій статті наведені сторінки щоденника: тут фіксуються події літературні, приватні моменти – зокрема, зустріч Пилиповича з дружиною, імени-



ни у Зерова, враження від прогулянок у Пролетарському саду. Ці деталі відтворюють плин його життя в Києві. Мабуть-таки, М. Драй-Хмара не думав, що ці записи потраплять на очі енкаведистів, бо записував з перших уст: „З[еров], характеризуючи добу, порівнював її зі „Смутним часом”, а Леніна – з Борисом Годуновим” [67, с. 170].

Під час голодомору 33-го року Михайла Драй-Хмару заарештували вперше. Оксана Ашер згадує брутальний трус, під час якого була пограбована бібліотека. Донька гордиться стійкістю свого батька під час допитів, коли його заарештовано вдруге. Дружина відслідковувала етапи смертного шляху чоловіка по концтаборах – Нагаєво, Ортукан, Усть-Тайожна, Неріга, Охотське... З душевним болем вона пише: „Безумовно, все робилося, щоб убити прекрасну людину, мрійника, ні в чому не повинного” [12, с. 32]. Як бачимо, творчими зусиллями української діаспори збережено живий образ Михайла Драй-Хмари і віддане належне його мистецькій спадщині.

### **Мемуари Володимира Куліша „Слово про будинок „Слово” як психоаналітичний дискурс**

У своїй відомій статті „Батьківщина і мова” Ганс-Георг Гадамер писав: „Батьківщину не забувають. Вона, за знаменитим визначенням Шеллінга, щось споконвічне. Так життя на вигнанні мусить бути пронизаним думкою про батьківщину, яку довелось покинути, й думкою про повернення – навіть тоді, коли про таке повернення й думати годі. Батьківщину забути не можна” [43, с. 188].

Слушність цієї думки підтверджують спогади Галини Коваленко, Тетяни Кардиналовської, Ю. Клена, У. Самчука, І. Кошелівця, Г. Костюка, Ю. Шевельова.

У цій рясній парадигмі мемуарів, написаних у діаспорі, викремимо текст Володимира Куліша, і спробуємо розглянути його в психоаналітичному аспекті. Звісно, усвідомлюємо складність надзавдання, оскільки К. Г. Юнг застерігав, що таємниця творчого першопоштовху, як таємниця свободи волі, є проблема трансцендентна, яку психологія може описати, але не вирішити



[226, с. 115]. Проте нас надихає твердження К. Г. Юнга, що творчо обдарована людина є синтезом парадоксальних властивостей – з одного боку, являє людсько-особистісне, з іншого – позаособистісний людський процес: „...специфічно художня психологія є річ колективна, а ніяк не особистісна. Бо мистецтво природжено художнику як інстинкт, який його охоплює і робить його своїм знаряддям. Те, що в першу чергу виявляється в ньому суб’єктом волі, є не він як індивід, але його твір. В якості індивіда він може мати примхи, бажання, особисту мету, але в якості художника він є в найвищому змісті цього слова „людина”, носій і зодчий безсвідомо діючої душі людської” [226, с. 115].

Володимир Куліш випала доля жити на чужині, а отже, відчувати в душі присутність загубленої Вітчизни і почуватись „людиною Всесвіту”. Спогади, написані в Америці, зворушують ностальгією української людини, її жалем за незворотним минулим. Очевидно, прагненням вловити бліду тінь втраченого часу, зафіксувати найдорожчі фрагменти життя на папері, відібрати найбільш яскраві враження можна пояснити авторський задум відтворити давноминуле. „Так фантазія збуджується звичайно сильними, справжніми переживаннями, що збуджують у письменника старі спогади, які в значній мірі відносяться до дитячих переживань, вихідному пункту бажання, що знаходять втілення в творі... Творчість як „сон наяву” є продовженням і заміною старої дитячої гри”, – вважав З. Фрейд [172, с. 127].

В. Куліш творив свій міф „втраченого раю” – дитинства на далекій Слобожанщині – з висоти свого життєвого досвіду. За свідомо відібраним фактичним матеріалом і притишеною роками тональністю розповіді прочитуються глибинні психологічні процеси, що вириваються із підсвідомого. За психоаналітичною концепцією, структурними елементами безсвідомої психеї є архетипи як колективно-психічні феномени. Інтелект у пошуках Самості намагається осягнути їх смисл і означити їх як „фігури” – репрезентанти драми людської душі. Ці трансперсональні домінанти носять метафоричний характер і є багатозначними символами. Юнг означає такі архетипи: Матері, Мудрого старого і дитяти, Аніми, Анімуса і Тіні.

Моделюючи художній континуум свого тексту, В. Куліш перебував у полоні архетипів як знаків безсвідомих душевних подій.





Думається, що під час написання спогадів, автор знаходився на другому етапі індивідуалізації, тобто відбувалась „ініціація у внутрішній світ”, тому згадка про перше сходження до власного „я”, ініціацію у зовнішній світ, огорнена сакральним флером.

Він одухотворює навіть звичайний будинок, називаючи його „огрядним” – семантика епітета ніби увиразнює „добродушність” Дому як константи світосприйняття юного героя. Харківському школяру було притаманне аналітично-інтуїтивне розрізнення людей: тих, що живуть на Світлі і тих, хто переховується у Тіні. Світлоносними для Володі були друзі батька – Миколи Куліша. Воістину, почесну роль Мудрого старого виконав Микола Хвильовий, про нього згадується з особливою теплотою. Мов живий постає він в епізоді повернення з полювання: в грубій куртці, чоботях, через плече – мисливські торби, в одній руці повідок, до якого прив’язані пси – Пом, Зав і Бух, – в іншій, – портативна машинка до писання... Діалог зрілої людини і хлопчика сповнений гумору і поваги один до одного. Видно, що автор спогадів із задоволенням згадує, що його дотепні відповіді „...викликали в очах співрозмовника якісь веселі вогники, добрячі, батьківські” [103, с. 91].

М. Хвильовий заохочував Володю до перегляду фільму „Звенигора”, до читання книжок у перекладі українською мовою, плекав любов до національного. Пам’ять зрілої людини утримує автограф відомого письменника: „Моєму юному другові Вові Кулішеві”. Він навчив хлопця цінувати чоловічу дружбу, адже сам приятелював з небагатьма, та ця дружба була найвищої проби, була побратимством. До жартома названої „могутньої кучки” входили Микола Куліш, Остап Вишня, Михайло Яловий, Майк Йогансен, Олесь Досвітній. Кожен із них вплинув на юну особу. О. Вишня подобався своєю відкритістю і товариським характером, вмінням розвеселити компанію, підтримати у важку хвилину. О. Досвітній викликав захоплення розповіддю про подорожі у далекі краї. Мандрю манили малого мрійника, його пам’ять зберігає назви найпопулярніших книжок – Л. Чернова, що побував у Індії, „125 днів під тропіками” та Майка Йогансена „Подорож мудрого доктора Леонарда по Слобожанській Швейцарії” – з таким коментарем: „це перший, мабуть, того роду репортаж в укра-



їнській літературі і перше „описання” лівобережного пейзажу в іронічному тоні” [103, с. 92].

Можна припустити, що молодому чоловікові хотілося зовні бути схожим на Майка: він описує його привабливу зовнішність – спортова фігура, копиця чорного розвихреного волосся, енергійний і веселий, завжди перебував у русі. Це кумир, бо ще й прилучив до чисто чоловічої розваги – полювання. І цей епізод залишився у пам’яті на все життя.

З особливим пієтетом В. Куліш пише про Леся Курбаса: „Про нього я згадую з надзвичайною теплотою, бо це був найкращий приятель тата і незрадним залишився до кінця” [103, с. 92]. Високий інтелект, порядність, інтелігентність, вишуканість манер – ці риси варті наслідування. З гордістю син згадує батька: коли Микола Куліш читав свої п’єси для акторів „Березоля” наставало справжнє свято. Із поодиноких епізодів, розкиданих у тексті, постає цілісний, дорогий серцю, образ батька. На формування динамічного фону Анімуса (на перехід у світ чоловіцтва – ініціацію підлітка) вплинуло оточення непересічних особистостей – Лицарів слова і справи. На рівні підсвідомості відбувається становлення відношення до Аніми як елемента феноменологічної цілісності суб’єкта. Для того, щоб отримати правильне уявлення про сили і фактори невідомого світу жінок, індивіду необхідно сприйняти фігуру Аніми як автономну особистість. Найсокровеннішим є архетип Матері. Рідна мама постає у спогадах сина, випромінюючи енергію живодайну – вона його захист. Ідеал Матері Куліш вбачає в постаті пані Ванди, яка жила інтересами Леся, „багато читала в різних мовах, якими вільно володіла” [103, с. 105]. Очікування сина із далекої Півночі стало смыслом її життя. Перед красою душі цієї жінки схилив сиву голову В. Куліш.

Про дружину Курбаса актрису Чистякову згадується: „Валентина Миколаївна була однією з найкращих і найелегантніших жінок у Харкові” [103, с. 105].

Пробудження сексуальності підлітка провокує його надзвичайну спостережливість: крізь далі і час в його уяві відтворюється врода Наталі Ужвій, жваво поблискують чорні очі Тамари Яновської, сяє личко Люби і усміхається „любовна пригода” – Ада під мотив „Музикального моменту” Шуберта...



Із легкою іронією автор пише про негативи жіноцтва, осуджуючи нечупарність: „Уманцева не грішила ні красою, ні охайним виглядом, навпаки, будши членом партії, занедбувала і хату і свій вигляд” [103, с. 89]; або ж крайні лінощі пані Гжицької, що вічно „лежала на підвіконні серед пухнастих подушок, оточена паскудними болонками” [103, с. 103].

У психологічній літературі стверджується: „На відміну від інших трагічних суперечностей, суперечність чоловічого і жіночого завжди наявна і оголена. Вона оголена навіть у таємниці. Вона пульсує у всіх станах людини, в її стосунках і діях. Всі останні трагічні суперечності виявляються саме через це протистояння” [176, с. 27].

Жорстокість і брутальність у ставленні до жінок відрізняли людей системи – слуг Тіні. Архетип Тіні в колективному підсвідомому символізує „темний „бік” людської спільноти”. Таким для Володимира Куліша був більшовицький режим, тому „вірні слуги” партії постають у всій своїй відворотності.

„Про нього всі говорили, що це винятково погана людина, його руками ліквідували Вапліте, він причетний до руйнації „Березоля,” – так згадується Іван Микитенко. У приватному житті нахабний і зарозумілий, дружина – „тиха, забита, з якою він ніде не показувався” [103, с. 101].

Найближчий його приятель Іван Кириленко був людиною розпутною – „безбожний п’яниця і бабій” [103, с. 105]. Автор з відразу згадує його цинічні розповіді про любовні перемоги, від яких хлопчачки не знали де діти очі.

Найнесимпатичнішою людиною був Антон Шмигельський, одружений з Наталею Забілою – „бив її і поведився з малим Тарасом як скотина” [103, с. 105].

Грубість, схильність до насильства, відсутність уявлень про честь і совість були притаманні представникам „славної когорти”. „Тінь” забрала радість у талановитої дитини, спричинила страшні психологічні травми. Все життя болем відгукувались у серці самогубство Миколи Хвильового, арешт батька на похороні друга – Івана Дніпровського, покаяний лист Григорія Епіка, заборона НКВД працювати в порту Одеси вантажником...

Із душевним трепетом пише В. Куліш про „останню подорож до Італії” холодної зими сорок другого року. Будинок „Слово”



стояв ніби сирота, розбитий вщент. Чужі люди в рідному домі, чуже життя і як знаки минулих радощів і приязні – дрібниці в інтер'єрі кабінету батька, подарунки друзів: японська лялька від Яновського, в'язка часнику від Остапа Вишні, сковорідка-бан-джо від Хвильового.

Затоплена роковими водами океану – незабутня Атлантида... Завдяки феноменальній здатності людської пам'яті увічнювати неповторні образи, ми маємо насолоду читати цей текст – свідчення розкоші і мотороші юної душі.

Спогади Володимира Куліша розпросторюють наші уявлення про ті часи. „Головне, мемуарний потік в українській літературі розширюється, адже життя триває, а значить нас чекають нові спогади, нові автори, нові герої. І давньогрецька богиня пам'яті Мнемозіна вказує шлях майбутнім мемуаристам, пов'язуючи минуле з сучасним, зазираючи в майбутнє, осягаючи, таким чином, зв'язок часів”, – писав Олександр Галич [45, с. 131]. І ми погоджуємося з цією слушною думкою.

### **Ерос і Танатос: таїна буття Володимира Свідзінського**

Життя і творчість Володимира Свідзінського викликає живий інтерес дослідників. Ґрунтовно і виважено висвітлено поетику його творів у статтях І. Дзюби „Засвітився сам од себе”, Е. Райса „Володимир Свідзінський”, В. Стуса „Зникне розцвітання особистості”, Е. Соловей „Роботи і дні” поета”. Літературознавці, заглиблюючись у творчість Поета окреслили і риси його творчої особистості. Більш повно характер В. Свідзінського постає в спогадах його рідних та близьких: Анатолія Свідзінського, брата Вадима, доньки Мирослави, Олени Пилинської-Чілінгарової та есея В. Петрова, Ю. Шереха, Вал. Шевчука.

Продовжувач поетичної традиції В. Свідзінського Кость Москалець у поемі „Для троянди” писав: „Люди не ті, за котрих їх вважають, не ті, за кого видають себе, і не такі, якими видаються собі... Через це будь невидимим, неосягальним і недосяжним...” [128, с. 5]. Таким недосяжним для нас є істинний образ Поета. Тільки пам'ять про нього, зафіксована в поезіях, листах



і спогадах, володіє „золотим ключем естетичного завершення особистості” (М. Бахтін). Віднайдення ключа до осягнення таїни буття митця вважає неможливим і Карл Густав Юнг: „Таємниця Творчого, як і таємниця Свободи Волі, є трансцендентною проблемою, яку психологія не може вирішити, а тільки описати. Рівно ж і творча людина є загадкою, розв’язок якої хоч і шукатимуть якнайрізноманітнішими способами, але щоразу даремно” [226, с. 132]. Усвідомлюючи складність обраної для дослідження проблеми, з пієтетом ставлячись до особистості Володимира Свідзінського, спробуємо розглянути буття Поета через призму психоаналітичної теорії. Буття кожної людини, що приходить у світ, має свої транссуб’єктивні часові і просторові межі. Та є ще окуви, з яких не можна вирватись. Це параметри статі. Провідними поняттями в психоаналітичному дискурсі є Аніма і Анімус. Перевага тієї чи іншої психічної енергії і визначає власне цілісність і суть окремої особистості.

Аніма особливо потужно виявляє себе в творчих особистостях, які, осяяні Божим провидінням, черпають своє натхнення в глибинах підсвідомого. Їх життєва енергія живиться Еросом, цією життєдайною силою, що вичаровує із Хаосу все суще. Аніма являє принцип Ероса, оскільки зрілість чоловіка виражається в його ставленні до жінок, розумінні їх внутрішнього світу, сприйнятті і тих рис, які знаходять відгук у патернах власної психіки.

Осмысливши спогади і роздуми про поета, можна стверджувати, що в його психіці переважала Аніма. Дуже точно зауважив І. Дзюба: „... Мотиви емоційних та духовних утрат невідержимості миті пов’язані у В. Свідзінського з поетичною ідеєю минулості життя, проте нерідко домішується і гіркота власної необачності чи безпорадності; тут виказується зворотний бік тієї делікатності й цнотливості, які є браком житейської навальності, навратливості, „агресивності”; тієї певної недовіри до цінності активної житейської дії, яка знайшла свій вираз у культурі самоти, тиші, що, отже, має також і свій негативний знак, навіть у межах власного ідеалу” [62, с. 408]. Його сердечна людська вдача: доброта, неремство, змирливість, якась внутрішня „напередпідготовленість” до неспіху.

Карл Густав Юнг, характеризуючи Аніму як архетип самого життя, розглядає диференціацію своїх переживань особис-



тістю, психологічним розвитком і персоніфікує чотири „стадії” аніми, умовно називаючи їх Євою, Оленою, Марією і Софією [226, с. 147].

На першому етапі аніма мужчини повністю заповнена материнським імаго; (*Matir Dolorosa*), на другому етапі людину поглинає хвиля сексуальності; третій етап передбачає можливість встановлення духовних взаємовідношень; і, нарешті, четвертий етап передбачає мудрість: аніма виступає психопомпою передачі свідомості окремій особистості змісту колективного підсвідомого.

З цієї точки зору ми розглянемо життєві етапи Поета. Першим досвідом входження в світ жінок Володимир Свідзінський завдячує, звісно, своїй матері. Про неї збереглося небагато свідчень. Душевно згадує свою бабусю Мирослава: „Бабуся Наталя була добре грамотною людиною, читала багато книжок. Мій батько звертався до неї за порадами щодо фольклору. Наталя мала гарний голос, знала безліч українських пісень та залюбки їх виконувала і в родинному колі, і в хорах” [157, с. 22].

Анатолій Свідзінський у своїх спогадах відзначає надзвичайну духовну силу матері, яка прагнула виховати своїх дітей у дусі християнської моралі.

Основними цінностями були Музика і Бог, усі діти родини Свідзінських були обдарованими. Найталановитішого із них, Георгія, рано забрав Танатос. Цю смерть Володимир відчув інтуїтивно, очевидно, під час Ініціації в його психіці устійнився містичний зв'язок зі своїм родом. Містицизм став основою його Самості. Він не вийшов за його межі. Хоч одружившись із двоюрідною сестрою Зінаїдою Сулковською, переступив всі родові табу. „Чоловік – це небо жінки, а жінка стає землею чоловіка”, – гласить давня алхімічна формула. Щасливий період свого життя вони прожили в Кам'янці Подільському.

Спорідненість їх душ виявлялась навіть у есхатологічних моментах: поет у своїх візіях прагнув злитись зі стихією Води, а дружина шукала заспокоєння, змучившись від нестерпності земного тягаря, у водах Бугу. Своє трагічне кохання В. Свідзінський оспівав у циклах „*Mortalia*” та „Пам'яті З.С-ської”.

У вірші „Коли ти була зо мною, ладо мое” Поет засвідчує,



що втрата коханої спричинила творчу кризу:

...І забув я творити казку.

Так гостро дивлюсь,

А бачу тільки видиме,

Тільки можливе, ой ладо моє [158, с. 238].

Для віднайдення душевної рівноваги „має тихо й рівно племєніти духовна любов, що розпросторюється на все суще, вводить поверх позірності в позавидиме й позаможливе, де твориться казка буття і щастя, віднова таємничої єдності людини й природи, людини й космічного буття”, – вважає І. Дзюба. Цілком погоджуючись із цією думкою авторитетного дослідника, процитуємо чудовий образок погідного ранку в родині поета:

Хліб, запашне молоко, золотистого масла платівка,

Промінь на рубчику склянки – і відсвіт на стелі. То б'ється

Бистрим мигтінням, то жужмиться в кім'ях. В сусідній кімнаті

Ще неостиглий од сну, твій голос бринить клопітливо.

Хатнього захистку, мила богине, ти зараз увійдеш

І, на стану фартушок переп'явши, наблизити до столу

Руки нагі до плеча, на округленні злегка прозорі,

Люблені руки, що пестоці, світло й догоду дарують [158, с. 245].

Як бачимо, дружина постає в ореолі Божественного і, водночас, в полоні Еросу, прекрасною від земної любові. Тут Свідзінський нагадує Кафку, який вважав, що мати дружину – значить наближатися до Бога. Біль від втрати коханої залишився в душі поета назавжди. Вал. Шевчук в есеї „Образ поета” роздумує: „Однак він не зломився, а беремося судити, відкрив у своїй душі нові незвідані глибини... Не треба гадати, що це була смутна, надламана особистість...” [206, с. 367-368]. Іншим згадала поета його подруга Олена Пилинська-Чілінгарова: „Вразливої вдачі був Свідзінський. Життєві знегоди сприймав якось хворобливо, занепадав духом, втрачав віру у себе” [146, с. 302]. Йдеться про 1933-1934 роки, коли поет досяг зрілого віку і, гірко страждаючи від самоти, шукав душевного прихистку у родині Пилинських. Зворушують листи Свідзінського до Олени. Їх об'єднували інтелектуальні інтереси. Поет красиво прагнув завоювати прихильність своєї обраниці: дарував книжки Марка Твена, Агнес Смедлі, Д. Дефо, видані мовою оригіналу. Привозив із Криму рідкісні квіти, присвячував чудові поезії. Не отримавши відповіді на



свої почуття, у своєму листі засвідчив неспроможність творити: „Я оце думав, Олено Михайлівно, що мені як лірикові уже кінець. „Лета шалунью рифму гонят”... Жаль, що не можу сказати про себе: „Лета к суровой прозе клонят...” [158, с. 304]. Як бачимо, доля була безжальною до поета тоді, коли його Аніма перебувала в стадії Марії. Обірвалися всі духовні зв'язки з братами, які зарані померли.

В останній „софійний” період життя вся його душевна енергія була спрямована на виховання доньки.

Вже ані словом, ні співом,  
Ні блиском очей не приваблю  
Юного серця. Та є в мене доня,  
Мій паросток ніжний.  
Буде любити мене і вечірнього.  
Буду їй миліш, навіть тоді, як затихну  
Під брилами смертної ночі [158].

Ці пророчі слова В. Свідзінського таки справдились. У своїх спогадах Мирослава з любов'ю згадує про саможертвність батька і вважає себе винною в його загибелі. Закохана у вчителя, вона не схотіла покинути окуповане місто. Так, вкотре, Ерос був переможений Танатосом. Ці дві світові сили визначали алгоритм трагічного життя поета. Він не зміг зреалізувати життєву програму, визначальну для кожного чоловіка – побудувати Дім, проте звів Храм, до якого приходять помолитися Поезії.





### 3.

## ХУДОЖНЯ МОДЕЛЬ УКРАЇНСЬКОГО СВІТУ В ПРОЗІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

### Структура індивідуальної міфосистеми Валерія Шевчука

У літературному процесі ХХ століття відомі приклади свідомого використання і переосмислення міфологічних образів. Індивідуальні міфологічні системи створили Томас Манн, Лоуренс Джойс, Габріель Маркес, Умберто Еко. Символічні світи Кафки, Камю і Фолкнера вплинули на розвиток сучасного „магічного” роману. Естетичні пошуки Вал. Шевчука спрямовані на творення власної художньої системи, яка ґрунтується на національній традиції і в той же час на здобутки світового літературного процесу. Український письменник обізнаний із творчістю Кнута Гамсуна, Вільяма Джеральда Голдінга, Генріха Белля, Кобо Абе, проте, як пише сам: „Я нікого з них не наслідував. Міг захоплюватися чиеюсь творчістю, але ніколи не повторював ні мотивів, ні навіть стильових моментів, як от манеру письма” [192, с. 177].

Саме європейська, японська та стара східна поезія давали автору естетичні стимули й насолоду. На його думку, не варто „... повторювати зразки чужі, бо той, хто на це спокуситься „фактично стає не митцем, а його тінню” [192, с. 177].

Проте інтелектуальна проза Вал. Шевчука легко надається на пошуки типологічних паралелей у прозі зарубіжних авторів. В. Медвідь пише про свідомі запозичення, відшукує типологічні спорідненості між „Стежкою у траві” Вал. Шевчука та „Ісландськими сагами” Халдора Лакнеса. Початок саги навіює критику асоціації з романом Іво Андрича „Міст на Дрині”. Проте, на його думку, уся світова література бавилася так: „Чума” Альбера Камю виростає з передмови до „Декамерона”, „Гра в бісер” Г. Гессе постає з філософії „Років блукань Вільгельма Мейстера” Й. В. Гете [120, с. 6].

Висловлюючи сумнів щодо свідомості авторської настанови,



критик констатує наявність філософії „безкінечності”, яка втілена в класичних творах Фолкнера та Пруста і є наявною в текстах українського письменника: „Валерій Шевчук творить свої таємні ходи і символи, але не зазіхає на всесвітню підтекстовність їх, вперто дошукується українського сенсу, на жаль, не завжди достоту переймаючись тим глибинно, з кров’ю, ковзає по естетиці „української загадковості” – пише В. Медвідь [120, с. 6].

Безумовно, слушною є думка про пошуки українського сенсу, а от твердження про „ковзання по екзотиці української загадковості” викликає заперечення, адже естетика Вал. Шевчука не орієнтована на обсервування дійсності „з кров’ю”, а глибина проникнення в психологічні пласти є однією з провідних домінант стилю письменника.

Стверджуємо, що Вал. Шевчук таки „зазіхає” на „всесвітню” підтекстовність, адже його текстам притаманна іманентна риса міфологічної свідомості – осягнення сенсу вічного протистояння Людини і Всесвіту.

У художніх творах людина постає як чиста екзистенція, а космос – як Нескінченність у своїй нерозгаданій сутності, мінливості і таємничості. Духовне утвердження людини перед грізним лицем неба є об’єктом інтелектуальної гри письменника.

„Гра тільки тоді стає можливою, мисленною і збагненою, коли потік духу розриває загальну детермінованість космосу. Саме існування гри повсякчас підтверджує надлогічну сутність становища людини у Всесвіті” [179, с. 10], – писав нідерландський історик культури Йоган Хейзенга, який вважав гру однією з найфундаментальніших категорій культури. Його класичний твір „*Homo ludens*” мав вплив на розвиток світової філологічної думки. Свою художню інтерпретацію теорії гри запропонував і Вал. Шевчук, укладаючи в уста героя повісті „Око прірви” Созонта – диякона слово-проповідь: „Всі вчені мужі та винахідники, всі книжники і творці книжок, танцюристи, грачі, байкотворці – це діти, які граються. Граючи думкою, філософи будують мисельні споруди, співораторці – пісні та вірші, музики – ладні звуки, будівничі – будови; гра людину все більше і більше заповнює. Гра, брати мої, дає бажання жити... Грою наповнюються всі Парнаси...” Український Парнас має в особі Вал. Шевчука май-



стерного гравця, який відповідає вимогам реципієнта-інтелектуала.

Вдумливий дослідник його творчості, австралійський літературознавець Марко Павлишин підкреслює орієнтацію українського письменника на європейського читача. „Найкращі твори Валерія Шевчука найбільш розкриваються постмодерному прочитанню: у нього ті елементи, що могли б занепокоювати суворого „європейського” читача: етнографізм, козакоманія, гоголізм, – „деконструюються” у вищеподаному значенні цього слова, їхній первісний колоніальний підтекст розмасковується і ліквідується. Шевчук чинить надзвичайно раціонально: бере найпопулярніший, найприємніший для читача матеріал і переробляє його у високомистецьку, багатовимірну конструкцію. Матеріал, з якого створилися колоніальні міфи, вживається для їхнього заперечення” [141, с. 124].

Справді, на відміну від програмних творів шістдесятників, провідні ідеї яких полягали в розвінчуванні ідеологічних надбудов, Вал. Шевчук ішов своїм шляхом, не обмежуючись деконструкцією колоніальних міфів. Він маніфестує своє естетичне надзавдання в моделюванні індивідуальної міфосистеми і засвідчує свою близькість до позиції західноукраїнського поета-міфотворця: „... Богдан-Ігор Антонич в одній із статей зазначав, що мета письменника – не відображати життя, його мета – створювати власний мікросвіт, і в Антонича справді витворена мікрогалактика, не подібна до будь-чого. Я став на цю позицію у більш зрілі літа” [192, с. 178].

Валерій Шевчук витворює власну міфологічну систему, що відповідає параметрам легендарно-міфологічних структур з їх універсализацією співвіднесеності всього суцього.

В основу його індивідуальної міфосистеми покладено національну модель світу, у якій закодовано світосприйняття українського народу протягом віків.

Народна культура є структуруючим чинником авторського міфомислення – вона утворює стійке підґрунтя для ширення авторської фантазії в небесах художніх просторів та пошуках нових горизонтів образного мислення. Ключовим (організуючим і системотворчим) образом у художній міфосистемі Вал. Шевчука є образ Древа світового, який функціонує в різноманітних модулях, прагнучи охопити безмежжя народного життя в його часових і просторових координатах.



Це положення буде предметом наших подальших роздумів, думка розгортатиметься в напрямі осягнення іпостасів цього ключового образу. Для міфологічної свідомості це образ, який втілює універсальну концепцію світобудови.

У світовій міфології він один із найзагадковіших. Можливі різноманітні інтерпретації: це вісь Всесвіту, градація випромінювань Бога, щабель космічної драбини одмін буття, міфічна з'ява трансцендентальної Самості, початок еволюції космосу. В давньокитайській міфології існувала така модель: вогонь – центр, дерево – схід, метал – південь [148, с. 59].

В античному світі схема пов'язувалась з історичними реаліями: Схід-Греція-Рим. За структурою Світове Дерево співпадало з міфологемою саду. У співвіднесенні з верхнім, середнім і нижнім світом виокремлюється сад богів, сад людей і сад мертвих [181, с. 46]. Яків Беме починає свій трактат „Аврора” притчею, де порівнює світ із садом, обведеним муром видимих форм. Посеред саду виростає з родючого ґрунту, здіймаючись гіллям у небо, Дерево Життя.

Мандрівник, охоплений бажанням пізнати світ, торкається рукою муру, знаходить браму і, водячи пальцями по короткій ребристій твердій цеглі муру, обходить сад навколо, поки не нападе на стежку, що провадить до Дерева. Він береться нею на самий верх і завмирає у подиві, бо виявляється, що гілля – коріння дерева, а коріння – то гілля і немає між тим і тим ніякої різниці, крім слів, знаків та символів, якими гілля та коріння описані” [165, с. 181]. У давньослов'янській міфології сюжет весілля Сонця з Місяцем причетний до символу світового дерева – Дуба, Бога Грози, який обсаджує наречених [91, с. 29]. „У Персії із особливим благоговінням вшановували ліси” [91, с. 23]. „Релігія зендська мала вчення про священне дерево життя, яке називають Гом. Це дерево відіграє важливу роль при створенні світу... а Бун-Дегеш визнав його необхідним у великому акті воскресіння... Щось схоже було і в слов'ян, бо в пісні, де описується чудесне творіння світу, говориться, що, перш ніж були створені земля і небо, стояли два дуби поміж хаосу... Таке дерево у скандинавців називається Ягдразіль, або всевітнє дерево: тут сходились Боги на раду про творення світу” [99, с. 229].



У народній міфологічній творчості увиразнено поставала інтегральна пояснювальна схема світу – світове дерево. Горизонталь цього дерева символізує чотиричленний часовий ритм: ранок, день, вечір, ніч; весна, літо, осінь, зима. У такій же системі координат постають просторові уявлення: схід, південь, захід, північ. Вертикаль світового дерева ділиться на три частини; нижню (коріння) – підземний світ, середню (стовбур) – земний світ та верхню (крона) – небесний світ. Біля коріння відводиться місце зміям і тваринам (ця частина світового дерева символізує також воду); довкола стовбура розміщуються великі тварини і люди; корона ж призначається для птахів, бджіл, небесних світил. У символіці світового дерева реалізується ідея цілого, розділеного на дві протилежності: день – ніч, праве – ліве, чоловік – жінка і т. п. (в архаїчні часи творення космологічного міфу про світове дерево ще не були чітко усвідомлені протиставлення типу добро – зло). Світове дерево нерідко ототожнюється з деревом життя – книгою доль, воно може виступати також деревом роду, кожна гілочка якого символічно вказує на якогось родича. Для позначення світового дерева найчастіше беруться дуб, явір, верба, липа, береза, вишня, яблуня, груша; його символами-синонімами можуть бути стовп, світова гора, дорога, церква з трьома верхами, три тереми, драбина, мотузка, хрест та інше.

Загалом символіка світового дерева досить виразно виступає в творчості Вал. Шевчука. Вона закладена в назву романа-есе „Мислене древо”. Це також смисловий замітник світового дерева-гори в романі „Дзигар одвічний”, з якої падають на землю яблука та листки-сигнали долі; дерево, на якому виріс аномальний синій листок, що символізує пустоцвіт, дух гордині (повість „У пащу Дракона”).

Що стосується повісті „Маленьке вечірне інтермеццо”, то „знакова” система народних міфологічних уявлень використана в ній з резонуючим асоціативним ефектом: кіт, який є символічним еквівалентом домашнього затишку, зіпнувшись на дуб – символ світового дерева, дерева Життя, розмислює про дім, мікрокосм людини, її життєвий уклад. За цим простежується історична ретроспекція „колективного підсвідомого” українського народу, коли суспільне буття останнього визначали родові нача-



ло та синкретичні міфологічні уявлення про природу і єдність з нею людини.

Повість „Маленьке вечірнє інтермеццо” побудована на розмірковуваннях мислячого kota про свою господарку, а також про її (і свій) дім. У Вал. Шевчука цей кіт мав звичку сидіти на дубі, де він поринав у філософські спекуляції й споглядав звідтіля навколишній світ. Кіт та „феліксологічно” атрибутований дуб у творі виразно акцентовані. Названий момент служить психологічним ґрунтом, на якому буденне сприйняття образної пари кіт-дуб асоціативно зміщується в бік архетипових світоглядних уявлень українців. Зауважимо, що в традиційній українській символіці кіт уособлює родинний затишок, а дуб у язичницькі часи вважався священним, культовим деревом.

Образ світового дерева є одним зі змістотворчих у романах „Дім на горі”, „Три листки за вікном”, „Стежка в траві”.

Якщо розглянути всі тексти Вал. Шевчука як певну цілісність міфологічного інтертексту з певною системою трансляцій і перекодувань, то можна прослідкувати таку закономірність: градація символів, на рівні яких прочитується смисл, відповідає центральним вісям (вертикальній і горизонтальній) міфологічного Древа Світового.

Модель художнього космосу має таку структуру з поліфункціональною образно-символічною системою:

Верхній світ: Бог – Логос – Дух святий, Рай; Небеса, Сонце, Місяць; Птахи;

Середній світ: Березина, Мати, Батько, Син, Мудрий старий і дитя; Дім – дорога, дуб – трава; кінь, корова, кіт;

Нижній світ: Чужа молодиця; Тінь, Демонологічні Істоти, змії; Лабіринт.

Власне розгляд структури індивідуальної міфосистеми Вал. Шевчука і буде предметом нашого дослідження. Перш за все розглянемо літературний контекст.

У книзі „Душа і символ” К. Юнг обґрунтував аксіологічну переорієнтацію митців від канонічних стереотипів до арсеналу символів інтуїтивним пошуком духовної гармонії. „Алхімік бачив союз протилежностей в символі дерева і тому не дивно, що безсвідома людина сучасності, яка більше не відчуває свій світ своїм домом і не може побудувати своє існування ні на минулому, яке



вже було, ні на майбутньому, яке ще повинно бути, мусить повертатися до початкового символу космічного дерева, закоріненого в цьому світі і яке росте до неба – дерева, яке є і людиною.

В історії символів це дерево описане як сам шлях життя, як вrostання в те, що вічне і незмінне, те, що постає із союзу протилежностей і своєю постійною присутністю робить цей союз можливим. Здається, що тільки через досвід символічної реальності людина, яка немарно шукала власне існування і будувала на цьому філософію, може знайти свій шлях знову до світу, в котрому вона більше не буде чужою” [228, с. 248-249].

Думка, висловлена відомим психоаналітиком, виявилась пророкою. 60-70-ті роки ХХ століття, які пройшли під девізом НТР, підкорення природи, прагматичного освоєння космосу, стали в той же час поворотними в напрямку актуалізації міфологічної свідомості. Незважаючи на те, що соцреалістичний метод „заганяв” авторську свідомість у межі конкретно-реалістичної поетики (відображення життя в формах самого життя), мислячі творці повертались до споконвічного міфологічного джерела.

Образ Древа світового тривожив уяву багатьох митців. Скульптор Ернест Неізвесний за кордоном створив монументальний проект „Дерева Життя”, який присвячений „не только Вечному человеку, Человеку Библии, человеку дантовского космоса, но и современному: ведь на пересечении Вечности и современности рождается Истина” [93, с. 23].

Ідейна концепція роману Фазіля Іскандера „Сандро із Чегема” полягає у відтворенні невмирущості роду, закоріненого в животворній землі Абхазії та її драматичній історії і спрямована до сутнісних загальнолюдських проблем – протистояння життя і смерті, любові і ненависті, свободи і рабства, добра і зла. Образ, який об’єднує в романі світ природи, і є образ-символ вічного оновлення.

В останній главі „Дерева дитинства” Іскандер пише: „Я люблю деревья. Мне кажется дерево – одно из самых благородных созданий природы. Иногда я думаю, что дерево не просто благородный замысел природы, но замысел призванный наемкнуть нам на желательную форму нашей души, то есть такую форму, которая позволит, крепко держась за землю, смело подниматься к небесам”



[92]. Міфологема Древа життя знайшла художнє відтворення в прозі Ч. Айтматова, В. Распутіна, Ю. Ритхеу.

В українській прозі цей образ функціонував у руслі фольклорно-міфологічної стильової течії, яка була покликана виявляти сутність стійких символів, що „дрімали” у глибині національної свідомості, притлумлені імперською ідеологією.


Народно-національна ментальність талановито обсервована в романі О. Ільченка „Козацькому роду нема переводу”. Образ козака – невмирущого Мамає, степового лицаря, – фокусує споконвічну мрію про волю як одну з провідних рис у парадигмі національного характеру. Історіографічним джерелом для автора стала праця Г. Боплана „Опис України”. На форзаці книги зображено полкове місто Мирослав, що своїми контурами нагадує Хортицю, омиту Дніпром, немов світовими водами. „Національна модель Боплана Ільченка, втілена Данченком у живописі постає як загальнолюдська, як універсум, у якому чітко розрізняється тричленна структура, що підноситься до міфу: нижній світ – коріння Древа, серединний світ – стовбур Древа, верхній світ – крона Древа. Характерно, що тут немає ні раю, ні пекла, бо модель сягає до первісного міфу, а не християнського як це і повинно бути в химерному романі”, – пише В. Д. Нарівська [133, с. 110].

У романі „Лебедина зграя” В. Земляка дослідниця вбачає інваріантність у функціонуванні образу-символу: „Василь Земляк у своїх творчих пошуках прагне до створення універсального образу світу з неодмінно притаманними йому світовою горою і Світовим Древом, з найважливішими опозиціями космологічного міфу (умирання – воскресіння, життя – смерть, світло – тьма), які постають у наративі В. Земляка, то як природний кругообіг, то як боріння соціальних сил, які призводять до катастрофічних зрушень буття і свідомості, до зламу природного плину життя” [133, с. 132].

Оригінальні художні концепції міфологеми Древа Життя зустрічаємо в текстах В. Дрозда „Ірій”, Ю. Щербака „Хроніка міста Ярополя”, Р. Федоріва „Жбан вина”, П. Загребельного „Первоміст”, Р. Іваничука „Мальви”.

Своєрідність художньої інтерпретації міфологеми світового Древа в текстах Вал. Шевчука полягає в тому, що саме вона виконує системотворчу функцію в організації індивідуальної міфосистеми автора.





## Ментальні і філософські параметри міфообразу Древа світового в прозі Валерія Шевчука

У ранніх творах Вал. Шевчука образ дерева відповідає істинній сутності цього творіння природи.

Психологічний стан героя, який страждає, бо мусить покинути рідний дім, милу його серцю дівчину, передається через порівняння з безлистим деревом:

„Хлопець зів’яв. Руки впустилися вздовж тіла і провисли, як обламане гілля. Був сам наче дерево, з якого передчасно позносили плоди й листя хлопчаки-шибайголови. Цвіркун, який побачив те з трави, озвався раптом голосним дзвоном – був то можливо поет між цвіркунів, і можливо складав пісню про зів’яле дерево і листя, обнесене розбишаками” [197, с. 135].

Трагічна тональність першого речення знімається семантикою виразу „хлопчаки-шибайголови”. Лірична замальовка про цвіркуна-поета надає авторській розповіді відтінку замилювання чудовим літнім вечором. Усерозуміючий оповідач немов передбачає майбутнє героя і не акцентує уваги на трагічності моменту, адже він лише перехідний у молодому житті.

У книзі „Барви осіннього саду” образ дерева – символ туги за рідним краєм. Розкішне видиво малює уява юнака, закинутого долею в безмежні сніги Півночі. Естетичний феномен виникає із зіткнення антиномій огидного і прекрасного. Шлях хлопця лежить через смердючий двір залитий їдкими випарами помиїв. Долаючи обжитий людьми простір, він має винагороду – зустріч із красою природною: „За двором була стежка і я біг по тій стежці до яблуні, що самотньо росла над урвиськом. Вона теж була огорнена сивим молоком. І я зупинився, дивлячись на її полискуюче листя. На землі лежали прохолодні яблука. Я збирав їх обома руками і кидав за пазуху. І вони ніжно остужували вогкими боками моє розгарячле тіло. Я труснув дерево і разом з яблуками на мене посипалась величезна зерниста роса. Краплі світилися наче діаманти. Блищали листя і яблука. Все вигравало наче свято і сріблилося мов царівна” [215, с. 358].

Перед внутрішнім зором оповідача постає казкова картина, адже саме до поезики чудесного належать порівняння роси з діа-



мантами, а дерева з царівною. Яблуна існує в пам'яті героя, його уява відтворює її асоціативне поле і крізь призму ліричного світосприйняття постає символ Дерева Життя.

У романі „Дім на горі” філософський підтекст поглиблюється – міфологема Дерева Життя символізує органічну єдність людини і природи. Трагічному фіналу новели „Самсон” протиставлено сповнений мажорної радості початок. Герой зливається зі світом у розкішному пориві: „Відчував: навколо живе зілля. Жовто горіли облиті сонцем галявини і він сам палився у тій жовтизні. Стовбури сосен здіймалися навдокіл, і він задивлявся на крони, що пропадали в небі. Дихала трава, бігла папороть, зітхали сосни, і йому здавалося, що він сам – сосна. Тоді для іграшки впиривсь у дерево. Над ним хиталася крона, і він любив це почуття: шелестить крона і він сам дерево. Тиснув сильніше і дерево починало гнутися. І перед ним лягала весела латка неба. Бо його голову заливало сонце – завше дивувався йому: ставало в його очах велике, розмлоєне, немов хвилювалося...” [196, с. 33]

Пейзаж сповнений сонячної радості: як Дерево Життя – сосна сягає неба, так і душа Самсона сповнена високості. Проте, як часто буває в світі людей, через задрощі до волелюбного велетня його підло одурено і осліплено. Автор майстерно передає атмосферу насилля озвірілого натовпу, коли за наказом нікчемного сотника ті, що за мить чаркували з Іваном, виколують йому очі. Психологічно обумовлена втеча з місця злочину тих, хто опам'ятались.

Можливо, це спроба „реконструкції” мотиву страждань праведників Бориса і Гліба. Проте християнській заповіді смирення і прощення автор протиставляє бунт героя-одинака. Протест як незаперечна цінність, притаманна людському духу – одна з центральних ідей у парадигмі філософії життя: варто згадати і міфолого-екзистенційні пошуки Лесі Українки та Ф. Ніцше. Нездоланність духу, викуп власною кров'ю, невідоротність відомсти – провідні морально-психологічні домінанти в художній концепції Вал. Шевчука.

Помста Самсона страшна – він завалює церкву, в яку прийшли замолювати гріхи його мучителі. „Люди обернулися до них, пройшов шепіт, крони дерев там біля неба захиталися. І велетень глибоко вдихнув повітря. Натис спиною на стовбур і все



раптом закрутилося. Почувся тріск, закричали люди, закричали звірі, звідклясь із темряви виринув перестрашений тхір. Теж щось закричав – все пішло колесом, все перетворилось у кисіль, та й крик цей застиг – церква захиталася. Він відчув гіркоту, цілі хвили полинового духу ринули на нього згори й обкутали його. На них із гуркотом звалилася темна лавина чи хмар, чи поламаних дерев” [196, с. 335]. Воістину апокаліптична картина виникає із фрагментів і деталей: розхитані крона дерев біля неба, крик людей і звірів, падіння у хаос. Останнє прижиттєве відчуття запаху полину – як подиху рідної землі – викликає асоціації із образом полину в „Слові о полку Ігоревім”. Поламани дерева – зламані людські життя, розплата за гріх і можливість спокути ціною життя в ім’я утвердження споконвічних людських цінностей.

Отже, від одиничного, суб’єктивно сприйнятого героєм дерева сосни, яка конденсувала спокій, радість, гармонію, образ трансформується в міфологему спільного психокомплексу вини.

У романі „Три листки за вікном” проблема особистість-натовп набуває нового звучання. Кириак Автомонович Сатановський – син свого раціоналістичного XIX століття, попередник Заратустри – слідом за відомим героєм Ф. Ніцше, міг сказати про силу слова, яке зберігає сутність буття і означає параметри добра і зла. „Здесь раскрываются передо мной все слова и все хранилища слов всяческого бытия; всякое бытие хочет стать здесь словом, всякое начало хочет научиться у меня говорить” [135].

К. Сатановський пише „Чорну книгу” про людське зло. Прагматичний та іронічний, він позбавлений, на його думку, сентиментальних чеснот: національної самосвідомості, схиляння перед святинами предків, вміння любити і прощати. Не позбавлений філософського складу мислення, він визнає свою приналежність до лісу людей, проте в гордині своїй на ієрархічній шкалі хоче зайняти місце судді, покликаного судити інших: „Людське життя, цілком резонно міркував я, – ніби дерево з кільцями вужчих та ширших історій, увесь світ – своєрідний ліс людей, і він доти лишатиметься диким, поки не впізнає його допитливець. Пізнання ж того світу – моральна наука; звісна-бо істина і щоб остерегтися зла, треба те зло пізнати в іншому. Цим я пояснюю власну



нестерпущу й нестримну цікавість до людських історій: коли не приворотні вони, вищої думки стаєш про власні добродійства, а судячи світ, за моїм твердим переконанням, утверджуєш в такий спосіб себе” [215, с. 287].

К. Сатановський переживає ряд відступів: від жінки, яка тепло поставилась до нього, від друга, і, нарешті, від учня. Причетний до самогубств-смертей близьких йому людей, він аналітично осмислює свою позицію і в його душі народжується сумнів відносно своїх духовно моральних першооснов: „Мені захотілося прийти додому й кинути своє писання у піч. Тільки тоді я по-справжньому можу стати тим, за кого себе вдаю: сірим і м’яким. Деревом з лісу людей, яке годі відрізнити від інших. Шумітиму листом, як і вони, входячи своїм шелестом у загальний шум. Хто зна, може й правий той дивак Біляшевський: треба полюбити цей ліс людей, щоб здобути справжню рівновагу й заморити в душі невиситимого черв’яка. Але я до цього не готовий... Я заціпнуся на всі ґудзики і не вам мене судити, а мені вас” [215, с. 504]

М. Жулинський образно визначає суть характеру Сатановського: він як „пожовклий листок з лісу людей” [73, с. 14]. Битий гординою знаходить свій кінець в очисному пекельному вогні. Авторський присуд безапеляційний, адже він сповідує віру в непереможність „болючої доброти”. Отже, міфологема Лісу наповнюється змістом діалектичної боротьби „дерев”-людей, які в свою чергу відчувають в душі змагання Добра і Зла. В романі „Три листки за вікном” провідною є думка про взаємопроникання, взаємонаповнення всього сущого на Землі.

У творенні цілокупного образу Дерева Життя особливе естетично-художнє навантаження має його сюрреалістичний варіант, що постає в повісті „Ілля Турчиновський”, дія якої відбувається в XVII столітті. Оповідь наскрізь пронизана символами. „Символи були і засобом інтелектуального освоєння людського життя, реальної дійсності, тому й не дивно, що перша частина триптиха – повість „Ілля Турчиновський” – це історія шукача істини тієї далекої пори, якому символи ставали ключами до відкриття суті людського буття” [73, с. 3].

Саме в XVII ст. був поширений інтерес вчених до співвідношень раціонального та ірраціонального. Відомі відкриття Блеза Паскаля, Готфріда Лейбніца, Джона Локка. У трактаті



Дж. Локка „Про виховання розуму” є поетичний опис феномена неусвідомлюваної діяльності мозку, який у сучасній психології дістав назву гіпнагогічних галюцинацій. Це видіння на грані забуття і сну, які мають характер фантазмагорій [115, с. 73].

У „Трактаті про душу” (1625) К. Сакович пише: „Сприйнятті фантазією подібності послані загальним чуттям, в ній міцніше затримуються і уважніше випробовуються. Не лише вдень, а й уночі вві сні вона розбирає ці подібності і витворює багато нових речей, особливо коли подібності доходять до неї – від чуттів, афектованих надмірними або любов’ю, або страхом. До того ж фантазія не лише затримує подібності, а й сама з цих подібностей формує і вимишляє нові речі” [154, с. 480].

Саме до такого прийому звертається Вал. Шевчук у повісті „Ілля Турчиновський”: його герой, перебуваючи у напівсні чи напівзабутті розкутою уявою творить фантазмагоричні образи. Галюцинаторно-виразні видіння виникають перед його внутрішнім зором внаслідок пробудження архетипу Страху. Сновидно-алогічне бачення себе а точки зору стороннього малює містично-хімерну картину.

Інобуття в просторі сну породжує страхітливе відчуття позбуття тіла. Залишилася лише голова, за якою в чистому полі ганялися коні. Ставши на задні копита, весело іржучи, перекидалися головою, немов м’ячем. Нестерпність ситуації підкреслюється тривалістю гри: „Це тривало довго, доки не вдарив мене один із коней занадто сильно – я полетів од цих навіжених гравців геть. Але не впав на землю, а щасливо зачепився за дерево. Зрісся із тим деревом і став йому за плід. Над головою у мене співали птахи й шепотіло листя, поступово я почав розуміти тиху мову того листя, як і спів пташок. Любий затишок і спокій відчув, живучи на тому чудному дереві, і це тривало доти, поки не подув сильніший вітер. Мене й гойднуло і я раптом уздрів, що довкола на гіллі висять такі ж, як і моя, голови. Вітер гойдав їх, як і мене, і я з подивом упізнавав їх – усі знайомі мені. Он мої вороги співдорожани, ось компанійський сотник, отаман, козаки, дяк, ієромонах Теодозій, шинкарка, ген праворуч – батько мій і мати, брати й сестри, сусіди й інші знайомі. Півдерева, однак, було захилено від мого зору, і я спитав у компанійського сотника, що був до мене найближче: кого заховано там?



– Ті з ким ще здиваєшся, мовив він спокійно.

– А що це за дерево?

– Дерево життя, відповів отаман, – хіба не пізнаєш? Я упізнав: такий малюнок бачив в одній із книг” [215, с. 60].

Мотив незбагненно-загадкового перетворення людини в плід дерева; „упізнавання” близьких утворює дивовижний ефект спільної долі в таємничому Світі. Турчиновський вказує і на джерело своїх сновидінь: такий малюнок бачив у одній із книг. Очевидно йдеться про характерні для Бароко пластично-декоративні зображення найрізноманітніший химерій.

У повісті з життя XVIII століття „Петро Утеклий” усі притчі об’єднані вічним мотивам вірності і зради, що своїм корінням сягає історії Христа і Юди із Скаріота. Семантика образу Петра Легенького набуває значення безвинного страждання, що і є глибинним змістом новозавітної колізії.

Об’єктивується одна із негативних рис, помічених у народному характері – задрість до чужого добра („У сусіда хата біла, у сусіда жінка мила”). Обмовлений дружиною, зраджений близькими людьми, переступивши поріг відчаю, він знаходить заспокоєння в принадному видінні: „зір його прочинився і побачив він, що дорога, по якій ішов, уперлася в дивний ліс” [215, с. 198]. Це і був омріяний край, а ворота до раю – дерево, яке пропускає обраних.

Отже, можна констатувати наявність євангельської символіки із елементами авторської фантазії: „уточнюється” вхід до раю. Дереву Життя властиве право надання небесного благоденства. Зауважимо, що Вал. Шевчук в сутнісних моментах дотримується традиції. Образ небесних воріт, через які Боги можуть з’явитися перед людьми в багатьох індоєвропейських традиціях пов’язувався зі священним деревом-дубом [122, с. 370]

У древніх слов’ян дуб уособлював Перуна, за часів Київської Русі дубові гаї замінювали храми, із древнім велетом пов’язувались уявлення давніх слов’ян про світобудову і її походження (серед моря – острів, на ньому – два дуби, з них злетіли голуби, опустилися на дно, взяли піску і каміння і створили землю). Образ світового дерева – прадуб-стародуб. Він центр світобудови, на ньому тримається небо, земля і пекло. В його гіллі гніздяться незвичні, до блискавок схожі птахи, а біля кореня лежить



страшна змія. Уявлення і символіка древніх слов'ян позначили подальшу фольклорну традицію народу.

Вал. Шевчук звернувся до цього традиційного для української культури уявлення про дуба в психологічному романі „Дзигар одвічний”. Він протиставив дві точки зору. У спогадах Марії постають дві жінки – втілення Добра і Зла. Перша радить берегти святе дерево. „Дуб – дерево добре, людинолюбне, подячне, дає тим, хто ростить його, талан, а біду відводить. Дуб – святе дерево, – і його треба берегти, леліяти, не зрізати з нього кору, не ламати гілок, хіба що сухостійні. Вона сама, – сказала бабуся, – завершила до них не чогось, а щоб посидіти в тіні цього святого дерева, бо сподівається, що відшукає свого сина” [196, с. 145]. Отже, дубові надаються властивості помічної сили. „Чорнорота” відьма наговорює на дерево, бажаючи погибелі і нещастя своїм „сусідам”: „Треба зрізати ці дуби, якщо вони – Маріїні батьки, хочуть щастя-долі собі і дітям своїм, бо дуб, шепотіла Боженчиха, зловмисне дерево, воно мстиве дерево, воно не любить людей, йому треба рости тільки у лісі, де вовки й гадюки – ось як вона казала та чорнолиця Боженчиха...” [196, с. 144].

Характерна для міфологічного мислення циклічність виявляється в тому, що дочка зловмисниці бажає нещастя синам Марії. Світ крутиться колесом, зло чатує на добро повсякчас. Отже, в романі „Дзигар одвічний” Шевчук зображає дуби в дусі народної традиції. Інша інформація закодована в метафоричному образі вічного дерева в романі „Стежка в траві”. Дуб стає центром духовного життя людини, яка має серйозні психологічні порушення.

Божевільного Сашка охоплює манія боротьби з Бандою злочинців Незвичайних. На це він страчає останні духовні і фізичні сили, а щоб поновити їх, болісно шукає зцілення, пробиваючись крізь плетиво думок до чогось сутнісного. „Він може висловити цю думку лише так, щоб уста його незрухнулися, адже добре знав, чого шукав. Треба його знайти, думав Сашко, бога дерев. Коли обламати гілля на богові дерев, сік потече тоді по корі і на околиці щось неодмінно відбудеться. Бог дерев – ось що важливе, стукотіло йому у скронях, земна каламуть заповнювала мозок, бо він не міг так довго і натужно думати, але він радий і з того, до чого додумався” [196, с. 155]. Майстерно зображений стан гри підсвідомого: божевільний знаходить сакральний сим-



вол – архетип, закодований в глибинах колективного підсвідомого і явлений йому в екстремальній ситуації вищої нервової напруги, звідси виникає бажання утримати таємницю, дорівнятись до божества: „Береже тож оті два слова, які йому так тяжко далися, і легко не забуде їх, адже ці два слова – бог дерев, а може, соромливо всміхається Сашко, тим богом дерев, спробує стати він сам. Треба тільки все правильно робити, треба знати як ламати гілля і яку при цьому співати пісню – той сік має проллятися з дерева саме в його жили, заповнивши по вінця, відтак і постане вона – його глибока таємниця...”. Алогічне мислення божевільного припускає подібне перевтілення: із слабкого і хворого він мріє перетворитись у сильного і незламного: „Сашко поклав пальця на уста й раптом закинув голову. Над ним ріс дуб. Величезний, крилатий, темно-зелений, залитий щедрим Сонцем. На грубезному стовбурі могутньо сиділа велетенська корона-шапка, густе й тверде листя тріпотіло під вітерцем, у короні просвічувалося, покриваючи тінню й хату, й галявину перед нею: божевільний відчув як у нього завмерла душа” [196, с. 170]. Захоплення виливаються в дивну форму: божевільний задумує ритуальне дійство.

„Співав і ламав гілля – щось проміжне виконував між гімном і плачем. Летіло долі поламане гілля, там ходив на кволіх, коротких ніжках онук і серйозно збирав і складав листя на купу” [196, с. 170]. В епізоді виразно звучить мотив наступності поколінь, чітко окреслюється архетипічна пара – мудрий старий і дитя.

Онук божевільного подає надії бути прагматичною, розумною людиною, він немов виривається із обіймів родової хвороби. В романі є ще одна пара, в спорідненості якої проглядається архетип „Мудрого старого і дитини”. Це старий Ювпак і його онучка, найчастіше названа „маленьке руденьке”.

Тут авторська думка робить, на перший погляд, парадоксальний хід. Рід Ювпаків – міських люмпенів – живе законом „награбуй і володій”. Їх світовідчуття грубо-матеріалістичне. Вирізняється в їх клані тільки Похмурий чоловік, бо він зберіг мораль сільської людини і відводить душу в облаштуванні подвір'я, втративши останній зв'язок із землею. Саме його онучка обдарована поетичною душею, швидким розумом і романтичною уявою.





Психологи стверджують, що всі діти в ранньому віці намагаються намалювати дерево і пов'язують це прагнення із наявністю в колективному підсвідомому образі Дерева Життя [213, с. 522].

Маленька художниця витворює чудесну картину: „Тоді зеленим олівцем вона намалювала дерево, а на тому дереві сотню червоних, як її сонце, яблук із розпеченими навсебіч променями. Сонце вона посадила на верхівці того дерева. Потому довго дивилася на малюнок, узяла оранжевого олівця і прималювала сонцеві пишного хвоста, червоне пір'я намалювала червоним олівцем, а корону на голові зелену” [213, с. 522].

Відбувається діалог між донечкою і її матір'ю. Затуркана щоденними клопатами мати висловлює зневіру в чудеса: „Що це ти намалювала? – Як що? – сказала дівчинка. – Жар-птицю на дереві із золотими яблуками... – Немає ніяких жар-птиць і ніяких золотих яблук” [213, с. 523].

У протиставленні раціоналістичного і поетичного світосприйняттів симпатії автора належать останньому. Наперекір есхатологічному настрою заключного акорду роману-саги „радіо розповідало про кінець світу, атомні бомби” оптимістично звучить фінал – Дерево Життя бережно зносить крону до Неба.

### **Категорія *sacrum* у художньому універсумі Валерія Шевчука**

Категорія *sacrum* є багаторівневою структурою, оскільки функціонує на онтологічному, аксіологічному та феноменальному рівнях. Перш за все *sacrum* є категорією онтологічною, оскільки саме через неї свідомість здійснює акти трансценденції. Філософія та релігієзнавство утвердили два підходи до онтологічного аспекту сакрального: увесь світ є сакральним, бо створений Богом. Інший погляд – світ профанний і трансцендентно не є його складовими. „Священне завжди перебуває на межі між іманентним і трансцендентним як лінія горизонту іманентного буття, що вказує за онтологічний обрій останнього – на трансцендентне...” [54, с. 39]. Категорія *sacrum* має аксіологічний вимір, адже передбачає естетичний модус. З феноменологічного погляду – це „своєрідний епіфеномен, дивний і вражаючий” [130, с. 23].



У філологічних науках означився напрям, який свідчить про глибокий інтерес до засобів вираження сакрального в художніх творах. Зокрема, про це свідчить фундаментальний збірник „Sacrum і Біблія в українській літературі” (за редакцією І. Набитовича), у якому опубліковані матеріали вчених літературознавців з університетів України, Німеччини та Канади, що репрезентують різні стратегії методологічних підходів до висвітлення сакрального в релігійних та художніх текстах. Україна представлена знаними в цій царині іменами: Ю. Пелешенко, Я. Поліщук, Ірина Бетко, Зоряна Лановик, М. Бондар, В. Антофійчук, А. Нямцу. Власне, в цій науковій парадигмі ми представимо функціонування категорії *sacrum* у художньому універсумі Валерія Шевчука.

До осягнення невимовної сутності Всевишнього людство прагне віками. Трансцендентний феномен на шляху сходження до істини залишається на дальніх горизонтах людської свідомості (термін належить Е. Гуссерлю [60]). Проте філософи, психологи, художники, письменники фіксують моменти інтуїтивного осяяння – наближення до вищої субстанції – і своє внутрішнє бачення переливають у неповторні образи. недосяжний у своїй великості і близький у своїй милості він наближений до нас Ликом, явленим найвідважнішими дітьми його.

Валерій Шевчук надзвичайно делікатно і тонко осмислює співвідношення людської душі з Вічним Духом: „... людина існує не лише для себе і для світу, котрий довкола, тут і тепер, а й для минулого і прийдешнього, котрі утворюють певну єдність, цілісність. Власне, це і є та вічність, яку можемо означити словом Бог. Жодні духовні пошуки без поєднання з Вічним Духом неможливі. Ось чому у своїй життєвій мандрівці людина підноситься до Вічності, тобто до Бога. Боюсь, однак, що надто часто згадуючи це ім'я чинимо певне блюзнірство – а це вже початок смерті. Бог для людини закритий, він є вічною Таємницею... Можлива лише суто особиста потаємна розмова з ним...” [145, с. 56].

У своїй творчості Вал. Шевчук осмислює тему „Бог і людина”. Ми намагатимемось прослідкувати розгортання смислообразу, ідучи за логікою авторської уяви. У повісті „Ілля Турчиновський” образ Всевишнього змальовано згідно з народними уявленнями: Бога Отця він (народ) уявляє під впливом іконогра-



фії – не інакше як в образі святої людини (та саме усе ж Бога), старого, з великою сивою бородою, що живе у першому раю, створеного ним особисто для себе... [30, с. 70]. Літературний персонаж поборює найжорстокіші переживання. Автор передає стан психологічного напруження – розпалена уява понівеченої людини малює фантастичні, моторошні картини: степом мчать коні з людськими головами, в яких засіли леви, передвісники білої машкари в чорній одежі. Свідомість згасає і являє образ Божий: „Червоний обідець засмоктав мене до решти, почав обертатися швидше і швидше, аж доки не загула моя свідомість і не побачив я на небі хвоста, що курівся і сипав зорями. Мене підняли, земля захиталася далеко внизу, дивно закруглена і незвичайна.

– А люди де? – спитав я.

– Оті комахи хіба не люди? – відповів мені білий як сметана дід, що сидів на хмарі, спустивши з неї босі ноги і завзято кущ-пелячи здоровенну глиняну люльку” [199, с. 122]. Виписаний у притаманній українському гумору добродушній манері, „поселений у видимому небі”, Спаситель подає надію на життя. Субстанційний атрибут його сутності – його Великість перед малістю людською не жахає, а дивує і захоплює. Власне, та ж межова ситуація повторюється в повісті „Мор”. Поранений юнак у стані забуття немов провалюється крізь землю, а, повернувшись до життя, звертається до Бога. Це найоб’ємніша авторська характеристика, бо Всевишній постає в багатьох іпостасях: „Коли очунав – побачив небо – високе, святкове з ошатними хмарами. Сонце щедро розсипало проміння й ранило очі. Тоді він заплющився і проказав молитву до того, хто у багряницю одягнений, хто славний милосердям і як драною одежею покритий покірливістю. До того, хто увінчаний вінком звершених чеснот, хто переселився з землі у небеса і хто дивиться на нас; до того, зрештою, хто шле нам долю нашу і наше покликання; странньому конче треба, щоб звістив він йому, куди має повести його і навіщо. Так дивно почав його спитувати: „...повідж і звісти мені, – попросив він із упокоренням, відчуваючи солоний смак власних сліз...” [210, с. 368]. Як бачимо, у зображенні зовнішніх ознак Господа автор дотримується іконографічних приписів – „у багряницю одягнений”. У етичному сенсі людських сподівань на спасіння превалює прославлене милосердя Боже. Стражденний шукає спо-



рідненість із вищим началом і знаходить його в покірливості: він немов „задобрює Всевидячого”, звертаючись „до того, хто увінчаний вінком звершених чеснот”, у сподіваннях кращої долі і всією душею прагне розгадати тайну спитування. В ньому живе надія на діалог і, упокорюючись, странний благає: „повідж і звісти мені”. Цю пристрасть можна порівняти лише із благоговійним прислуханням до Слова батька на смертному одрі. „... Заповідь може дати тільки особистий Бог. Який не тільки має силу сказати про Себе із-за межі часу і простору: „Я”, – але ще й назвати себе співрозмовнику: „Бог твій”. У цьому вся суть Ветхого Завіту: в невичерпній здатності дивуватись, що Бог усього суцього, який створив небо і землю, Деміург, видимий на віддалених горизонтах міфології і доктрин, виявився таким близьким: що він – мій Бог. Як сказано в зачині псалма 62: „Боже, ти Бог мій”, – писав відомий культуролог С. Аверінцев [1, с. 14].

Психоаналітики шукали шляхів до Діалогу і знайшли у позасвідомому: „Бог творить через сон і символ”, – вважав К. Г. Юнг [227, с. 93]. У І. Я. Франка знаходимо: „Сонна фантазія не любить абстрактів і загальників і залюбки трансформує їх на мову конкретних образів” [170, с. 113]. Валерій Шевчук художно мислить згідно з цією філософською парадигмою. У повісті „Птахи з невидимого острова” мрія-бажання відчутти доторк Божий реалізується у сні-маренні, що спадає на білого як лунь попика, якого закружляло вертепне дійство-свідчення на чолі з Королем і Смертю. Його опановує страх, і він по своєму інтерпретує Євангеліє: „Бог скаже раз, – прочитав він, – а коли на те не вважають, ще й другий раз. У сні, в нічному видиві, коли сон знаходить на людей, коли дримаємо на ложі, тоді він відтуляє в чоловіка вухо і втискає свою науку...” [212, с. 376]. Таке довірливе, на рівні сенсорних імпульсів, осягання Божественного Логосу немов відгортає завісу сакрального таїнства і прилучає людину до вічності. Вал. Шевчук не залишає своїх героїв у трагічні хвилини без хай тремтливого, іноді непевного, палахкотіння в їхніх душах Свічі Віри. „Олізар лежав напівмертвий на порожньому ложі, розкидавши руки і ноги, наче розп’ятий, наче птах у невиданому польоті. „... І тоді змилоstellвилася над ним вишня сила...” [210, с. 249]. В уяві полонений лине до „отчого дому”, залито-го сонячним промінням. „І хоч який немічний був його батько,



скочив він з відчаєм, простяг благально руки догори, до тих вітрів, яких скільки молив про милість собі, до Бога, який став Богом, через те, що страждав...” [210, с. 252]. У містерії Буття мука земного батька, занурена у самість, проектується на духовну жертвовність Отця небесного, який бачить смертельну тугу в очах розп’ятого сина. Та крізь есхатологічний план прояснюється торжество величного свята життя – Воскресіння. Екстатичний порив до буття в цьому світі благословенний Творцем, бо „... сам він напрочуд різновимірний, ніколи не буває застиглий і млявий, він весь у русі, у безначальному процесі творення, народження і вмирання, він – як дерево не смертельне: одні гілки на ньому всихають, а інші наростають. Листя з’являється і падає, а він завжди є, поки взагалі існує у всесвіті життя. Життя, друже мій, – це і є Він, це те, що рухає світ і дає йому не смертельність. Немає образу, щоб відтворити його, – він сіє на нас страх, радість і щастя, бо він дух животворний” [205, с. 181].

Основна заповідь Божа – заповідь любові. Найважче за все здійснити в цьому житті релігію любові, але від цього сама релігія не менш висока та істинна, – вважав Ніколай Бердяєв [22, с. 64]. Ідейним підтекстом усіх творів Вал. Шевчука є пошуки гармонії і любові. У повісті „Мор” цей постулат найбільш чітко маніфестує моровий странній, розумовими зусиллями якого врятовано місто. Апокаліптична картина мору змодельована завдяки емоційно наснаженим деталям: запах смерті, валки, на яких везуть померлих, нестерпна спека, рій мух... Розрішенням напруги – благодатний дощ. Странній долає символічний шлях до неба, і вистраждане почуття щастя породжує думки: „Ми повинні любити одне одного, ми життя творимо, а коли ненавидимо – нищимо його. Хай же буде звершена у нас любов, а не ненависть. Тільки по цьому пізнаємо, що ми справжні суть і що потрібні у цьому світі. Наш Бог – любов, і хто пробуває в любові – в Бозі пробуває. Тільки любов’ю міряємо наші вчинки і дії – немає у світі вищого суду” [210, с. 457]. Усім, хто жив згідно з його заповіддями, Всевишній посилає надію на райське життя. Валерій Шевчук подає декілька варіантів опису раю, в яких віддзеркалені народні уявлення. Персонаж із повісті „Око прірви”, ієромонах Автоном, одної ночі мав видіння: побачив дивної краси долину, порослу лісами з плодкових дерев, полями з усіяким їстівним зеллом, з кві-



тами, яких було аж надто багато, що покривали вільний простір [207, с. 58]. Розмаїття відчуттів охоплює Петра Легенького, коли його зір „прочинився, він побачив дивний ліс: росли в ньому небачені дерева і співали небачені пташки”. Зорові й слухові образи підсилюються „чудовим запахом”, від якого ясніло в голові і над усім цим „грала ладна музика” [208, с. 198].

Окрасою художньої тканини роману „Три листки за вікном” є фрагмент – опис раю, що його можна вважати окремою новелою, настільки він художньо довершений і ейдетично багатогранний. Тому доцільно навести його повністю. Йдеться про вигнання Петра Легенького, який у безмірі відчаю кличе свою загублену кохану в незвідані краї... „Заведу тебе, Горпино, в чужий край, – казав мрійливо, – там у золотих коритах свині мигдаль їдять, а горобці ходять у срібних панчохах. Там лобода росте, як у нас дерева, і родять на ній вареники та пироги. Я вже напивав туди до рогу і ось веду туди тебе.

Горпина сміялася і хитала недовірливо головою. – Чи не той це край, – спитала вона, – де гарбузи мають золоте насіння, отаке як биті таляри?

– Еге, той, – підхоплював Петро. І гарбузи ці не валяються на городах, як наші, а висять у повітрі, як надуті пузири. Вони так і рвуться в небо і гудиння їхнє таке натягнуте, що торкни ненароком – і зазвучить наче струна...

Стояло в повітрі натягнуте гарбузове гудиння, десь високо біля хмар золотом грали роздуті гарбузи, яскраво-білі свині ішли по кисельному березі щоб напиться з річки молока; горобець у срібних панчішках сів на край золотого корита і зацвірінчав; хтось невидимий – може вітер, а може якийсь чарівник торкав огудиння-струни: тиха музика наповнювала повітря, начебто гули десь поруч важкокрилі джмелі: мед крапав із вербового листа і під кожною вербою лежало по медовій колоді; лобода тягла м’яке зелене листя і з нього звисали рум’яні випечені пироги” [208, с. 189-190]. Опис чудесного краю викликає спектр асоціацій: тут зафіксовано і константи народного бачення (річка „в кисільних берегах”, „рум’яні пироги” між зелени); і тонко завуальовано авторську іронію („свині їдять із золотих корит”, – „цитата” із статей „мрійників” про комуністичний рай): і наші читацькі почуття зворушені образом „горобців у срібних панчішках” (сріб-



ні панчішки – ремінісценція із легенд про благородних лицарів, а сіра пташка символізує вірність рідній землі – згадаймо алегоричну поезію Лесі Українки „Мамо, йде вже зима...” [168, с. 82-83]. До речі, у художньому світі Вал. Шевчука птахи виконують роль зв'язківців між небесним і земним. Вони можуть символізувати Мрію-втіху („Птахи з невидимого острова”), Спокусу („Дім на горі”), Смерть („Постріл”).

Кардинальна онтологічна проблема – як утворено універсум? – постійно тривожить уяву філософічно налаштованих героїв Вал. Шевчука. Мислителя Іллю Турчиновського в юні роки просвітлює Мудрий Старий: „Вогняне кільце – це наше життя! Придивися... – цілий світ у колах. Сонце колом ходить, голубе коло – крайнебо – з цього кільця нам не вистрибнути, зелене – земля, яка тримає нас біля себе прив'язаних. Людське коло – це пристрасті наші, від яких неможливо втекти...” [199, с. 32]. Символ кола відтвориться і у віршах його онука, випускника Києво-Могилянської академії Петра Турчиновського:

Світ навколо точить коло, крутить, колобродить.

Вітер стиха тужно диха, мов людина ходить... [208, с. 186].

Образ кола зустрічається в текстах у найрізноманітніших модифікаціях. М. Павлишин вважає його емблемою всього мітогенного задуму письменника. Критик простежує розгортання цього смислообразу. „Вже в одному з ранніх оповідань Вал. Шевчука сфера допомагає у втіленні імпресіоністичної тези, що світ – це те, що ми бачимо... Пізніше образ з'являється в непроглядній різноманітності форм: як страшне перекотиполе в апокаліптичних ландшафтах або гротесковий гарбуз, який котиться по полю; як часом лагідне, а часом загрозливе сонце; як страхітлива сферична хмара червоного пилу; як світлові кулі...; як циклічний шлях мандрівника..., який заблукав і намагається рухатися по прямій; як „великі сферичні тіла”, що плавають по небу і в яких проглядають людські подobenства: витягнуті й зміщені наче в кривих дзеркалах” [139, с. 147]. Дослідник вбачає у повторному звертанні до образу кола прагнення письменника відновити в світі елемент сакрального, адже це посилення на християнський німб, або індуську мандалу. Зауважимо, що образ кола як принцип світоутворення найчастіше зустрічається в текстах, де події відбуваються за барокових часів. Бо вже люди раціонального



XIX століття наділені скепсисом та іронією вважають, що „світ – дивоглядна сітка, в якій борсається тисячі і мільйони нещасних істот” [215, с. 373]. У розмові інтелектуалів Руданського і Метлинського світ думок та бажань порівнюється із „величезною безначальною сіткою, яку кинуто людям на голови” [209, с. 225]. У кінці трагічного XX століття романтична натура – Віталій Волошинський має сміливість стверджувати доцільність такого світопорядку: „... бо сітка на те й сітка, щоб існував той лад, який єднає атоми і всі навіть найдрібніші частки нашого буття” [214, с. 506].

Універсальні поняття, які утворюють центральну вісь координат моделі світу, – Час і Простір. У картині світу, витвореній уявою Вал. Шевчука, М. Павлишин спостерігає три топоси часу: циклічний час, прототипи якого вбачаємо в світогляді архаїчних, сільських, передцивілізаційних культур; лінійний час нескінченної хронології прогресії – час у формі, у якій він звичайно сприймається модерним секуляризованим людством; і хіліастичний час, який розглядає час лінійний як передмову до постісторії – есхатологічного, утопічного чи дистонічного стану, в якому вже не відбувається жодних змін [139, с. 150]. Поділяючи цю думку в розрізі нашої теми, ми виокремимо формальний емблематичний образ, який уособлює час. Це – Дзигар одвічний. У повісті „Крик півня на світанку” відбувається подія: беззастережна реальність биття годинника, що відлічує час хазяїна, коли той уже відійшов у небуття, набуває містичного звучання – поєднаності живого і неживого. Годинник символізує ще й пам’ять роду, адже він перейшов у спадок від батьків і був придбаний у день народження померлого [201, с. 253]. Неясне відчуття спокою і ледь вловимої тривоги навідує стареньку із оповідання „Відлунок”. Золотаві порошинки нагадують стрілки неблаганного годинника: „Здавалось, хтось сильний переставив його з гори і вона з жалем побачила, як безшумно спадає золотавий пісок ранку” [194, с. 410]. Ця метафора буде розгорнена і уточнена в повісті „Ілля Турчиновський”: розкодується об’єкт змін – Сонце: сонячне проміння несміливо проникало в сад і пестило прозорими пальцями горішні листя, крапало і крапало – дзигар ранку...” [199, с. 89]. Схильний до філософських рефлексій, герой розмірковує над сенсом людського життя: „Знак неба, – подумало-





ся мені, – це знак нашої тлінності, а водночас – це наші пошуки призначення у цьому світі. Це нагад, що людська метушня – марна і дочасна, але є в ній і висока позначеність” [199, с. 105]. Над усім володарює час, його аксіологічна значимість незаперечна: „Чим була людина не знаючи, що таке Час? Не стала б розумна: час-бо – це думка про смерть, а звідси – всі пристрасті цього світу. Звідси – вічне змагання і марнота марнот” [199, с. 105].

Ремінісценція із книги Еклезіаста творить простір вічного буття і нагадує про тлінність і дочасність людського існування. Найвищою емоційної напруги образ часу досягає в романі „Дзигар одвічний”. Його герой, старий Діденко, наділений ліричною вдачею. Він осягає світ думкою і пензлем, тому в його останньому бажанні злились прощальний душевний порух і мрія узріти Вічність: „У синьому просторі вулиці і над нею в небі і справді відбулося те, про що він просив. Небо раптом здригнулося і заяскріло – на сіру площину вулиці полилася тремтлива сонячна матерія. Все раптом ожило, оновилося, й Діденкові здалося, що ось-ось воно з’явиться – величезне коло, дві тіні, одна показуватиме на першу поділку, а друга – на другу. „Вічний дзигар”, – подумав раптом Діденко аж затремтівши від збудження і від того, що привиддя, яке викликав, таки з’явилося” [195, с. 263]. В останню мить свого життя старий уздрів, як вічний дзигар ударив полум’ям, а за ним з’явилась чорна постать. Інший старий, герой повісті „Камінна луна”, „сідаючи на сани”, спостерігає, як розсипається його Дзигар: „Дув із пронизливим свистом вітер і ніс золотистий пісок, який поступово засипав долину і чоловіка, який самотньо в тій долині сидів. Його ноги були в тому піску вже по литки і поблискували в ньому золоті зерна: чоловік набирав того піску в долоні і пересипав у другу. Здута вітром потеруха відсіювалася, творячи у повітрі прозорий трикутник, а на вільну долоню падали тільки важкі зерна золота і кварцу...” [200, с. 181]. Образ шкодючого вітру є передвісником лиха, а пісок символізує смерть.

У повісті „Юнаки з огненної печі” цей образ, на перший погляд, модифікується в бік традиційного порівняння: „...Я – піщинка загублена в цьому світі”, проте авторська уява витворює апокаліптичні видива: „мене ганяє вітер по пустелі, адже поруч з кожним із безлічі світів існує ще й безліч пустель, які розкри-



вають на піщинку беззубого, безмежного рота, щоб її пожерти” [217, с. 99]. Молодий герой повісті приходить до власного розуміння Бога: це і є система цих світів і пустель [217, с. 99]. Оскільки автобіографізм повісті означений автором, то можна стверджувати, що письменник укладає в уста героя своє судження: недаремно Бог кидає нас у мандрівки із хрестом на спині, бо життя – це і є хресний шлях на Голгофу.

Отже, як бачимо, у творах Валерія Шевчука образ Божий постає в багатьох іпостасях: він Всевидячий і милосердний, увінчаний вінком звершених чеснот; Божественний Логос, той, хто шле долю. Він – Творець всього суцього і сам – як дерево нескорте. Бог є любов. Він вселяє надію в людські серця, бо є Володарем Раю. Залишаючись трансцендентним, невидимим, цей сакральний Образ структурує цілісний інтертекст і сприяє розкриттю ідейно-естетичного задуму автора.

### **Структуротворча функція міфологем „Небо” та „Місяць” у міфосистемі Валерія Шевчука**

В організації художнього простору в текстах Вал. Шевчука ключовим є образ Неба. В міфології – це найважливіша складова космосу: втілення верха як семантичної опозиції низу – землі. Його зримі якості – абсолютна віддаленість і неприступність, незмінність – в міфологічній свідомості злиті з ціннісними характеристиками – трансцендентністю і непізнанністю, величиною і перевагою небесного над земним. Небо простерто над усім, воно всевидяче; воно дім всього світу, при паралелізмі мікро- та макрокосму, Небо – душа Універсума і втілення абсолютної духовності [122, с. 206-207]. Власне, всі ці якості знайшли відображення в різних інваріантах. Вал. Шевчук орієнтується на зображення „корони” Древа світового як естетичного феномену – втілення категорії прекрасного.

В основу художньої моделі Неба покладено уявлення українського народу. Як пише етнограф Георгій Булашев, на перекази про небо частково вплинули і спільноарійські вірування, що знали багато небес. Множинність небес відома з перших віків християнства, що спиралося в даному разі на слова святого Пав-



ла з 2-го вірша, 12-го розділу, другого послання до коринфян: „Я знаю чоловіка в Христі... був узятий до третього неба”. „Заповіти 12 патріархів” і „Сходження Ісаї на небо” нараховують сім небес. Симеон Полоцький визнає небо: смирейське, нерухоме, найвище, кришталеве, яке рухається з невимовною швидкістю, і твердо розподілене на два пояси – пояс зірок нерухомих і пояс планет. Інокентій Галятівський нараховує одинадцять небес.

За народними легендами, на імперійському небі пробуває сам Бог, а на видимому – янголи і всі святі. Іноді всі небеса відчиняються, і тоді видно величне сяйво, яке можуть бачити лише спасенники Божі [30, с. 133-239].

Ці уявлення „барокової” людини Вал. Шевчук відтворює в романі „Дім на горі”. Настоятель Густинського монастиря Ілля Торський молиться, і втомлена уява малює чудернацьких птахів з жовтими крилами... „Над ними небо, що зі дня на день біжить од сходу до заходу, а в ньому – сонце і місяць; кругле воно, те небо і складено з живел: ходить онде й переливається, як зелена вода, місяць. Друге небо вогнистої барви, на ньому вже ходить сонце, третє – барви синьої і ходять по ньому зорі, а тоді – Ілля немов книгу невидиму читав – небо емпірійське. Текло на нього зелене світло першого неба – десь снуються в ньому, як нетлі, нічні лихі духи. Цаліоделюси ходять і плавають у світлі тому і смутно зорять собі вниз” [196, с. 307].

Отже, модель відтворено ідентично уявленням мислителів того часу, проте кольорова гама надзвичайно барвіста, що надає зображеному живого блиску і неповторної краси.

Барокова людина вірила в те, що Небо наділено силою пророчтва і покарання. У повісті „Петро Утеклий” зустріч людини і неба передує помсті – вбивству заклятого ворога: „і тільки тепер помітив Петро, що день сьогодні похмурий і хмарам небагато треба, щоб упасти на землю, і йому подумалося, що небо, очевидно, почуло той його крик – небо не тільки знає і бачить, що відбувається, а відає і наперед призначене” [196, с. 218].

Невідворотність жахливої події неначе запрограмована на небесах. У розвитку сюжетної лінії основну роль відіграє логіка характеру героя. Тихий і покірний, він не витримує моральної наруги (за борги ворог примушує „поділитися” жінкою) і доходить у ненависті крайньої межі – вбиває супротивника. Автор відтворює



рису національного характеру, помічену ще М. Костомаровим: українці дуже миролюбні, проте коли зачіпають їх гідність, вони вмить спалахують гнівом і піднімаються на помсту [98, с. 57].

Як бачимо, всавидяче око Неба „передбачало” біду, але відвернути її не могло, тому можна стверджувати, що автор у даному разі наголошує домінують рису міфологеми – відання майбутнього. Своє творче кредо автор укладає в уста старої вчительки – персонажа повісті „Крик півня на світанку”: „Найулюбленіші мої думки, це думки про небо. – Про небо? – здивувалася Мирослава, – Так, дитино моя, Мені, незважаючи на мої літа, з усього хочеться дивуватись. Я часто думаю про залежність усього живого й неживого. Про зв’язки рослини і людини. Людини і неба. Мене це дивує й захоплює” [191, с. 294].

Власне, ця провідна думка всієї творчості Вал. Шевчука про взаємозалежність усього суцього в Універсумі набуває тут ознак неокантіанства. Адже саме Канту належить геніальна формула пов’язаності зоряного неба і морального закону в душі людини. „Душа моя в той вечір була схожа на небо з його безнастанними спалахами зірниць і я сумно вдвлявся в нього”, – скаже пре себе герой „Місячного болю” [202, с. 213]. Він виявить страшний дар – прокляття: одним поглядом, як блискавкою, він може спопелити людину. В пошуках самості (за Юнгом) автор проводить його через жахливі випробування, доки душа очистилась від великої скверни. Міфологема Неба огортає зображене ореолом таємничості, загадковості, могутності караючої сили.

Іншою гранню вона висвітлена в повісті „Петро Утеклий”. Небо постає як символ відчуження, байдужості, вічної мовчазності: „Було прохолодне, далеке і чуже, і чи від того, що так широко розсвітилося над ним, чи від самотності, розпач завіявся йому в груди і припік. Захотілося Петрові завити в те холодне безгоміння” [215, с. 233]. Стан екзистенційної самотності героя поглиблений його відчуттям сирітства, адже він „постав із мертвих” і виріс між чужих. Батькам здалося, ще немовля померло і, за звичаєм, було засмолене в човник, який пустили подніпровській воді, щоб душа відлетіла до небес і поселилась у раю. Хлопчик був врятований і повернутий до життя.

Перед грізним ликом небес опиняється герой роману „Дзиґар одвічний”: підліток інтуїтивно відчуває розплату за гріхи, вчине-



ні проти інших. Мотив вічності наскрізний, він пронизує і душу шибеника в масці лиса: „На його обличчі лежало небо, воно було широке і роздольне, і лисові раптом здалося, що те небо й він – щось не тільки не співмірне, але й взаємозаперечне. Гризнув губами травину, рвучи соковите стебло і раптом його пронизало гостре і жакке відчуття майбутньої смерті. Він аж застогнав із розпачу і провів по голій руці нігтями, роздираючи собі шкіру. Безмежне й німе небо над головою вперше вразило його жакким обширом і своєю вічною безкінечністю” [196, с. 176]. Психологія підлітка, який починає усвідомлювати власну кінечність, передана в точних деталях: епітети „безмежне” і „німе” підкреслюють байдужість і мовчазність космосу по відношенню до малої земної істоти, переповненої страхом. Пізнавальне значення страху, слідом за К’еркегором і Шпенглером, підкреслювали екзистенціалісти. Вони вважають, що існування стає перед лицем своєї кінечності, співставляючи себе зі своєю протилежністю – з неіснуванням. В стані страху світ неначе береться в дужки і людина залишається наодинці з собою. Страх виявляє ніщо, говорив Хайдеггер. За Сартром, людина носить в самій собі заперечення і є таким чином ніщо [121, с. 125]. В. Шевчук залишає своїм героям надію. Образ Неба, Вічності крім грізного Лица, являє і лик Спасителя.

Згідно з його гуманістичною концепцією в кожному стражданні є просвітлення, людина прагне вирватись на духовні обшири і в самому прагненні вже знаходить шлях спасіння, свою „горню вертикаль”. Функція актуалізації ідейного змісту і зокрема розкриття антитоталітарного підтексту, виконує образ Неба в повісті „Мор”, адже виразно уособлює архетип волі – один із найдієвіших в українській ментальності. Странний відчуває спорідненість із небесами, бо в них він вичитує знаки минулого і надію на майбутнє: „Я плакав, дивлячись на той маленький островок світла, той блідий провісник волі, що увірвався до мене в цю глупу темінь. Пив оте світло, як п’є спраглий воду, – жив блідим міражем. Так, він приніс мені розчулення, якого я ще здається не заживав. І я пустив його в душу, розтопивсь у ньому – адже той блакитний клаптик доніс мені запах трави, нагадав про чудове мандроване життя, прохолодні роси й ранки, загорнені в пишні шати світань... . Ми діти землі нашої й повинні дихати з нею од-



ним диханням” [210, с. 483]. Пристрасна молитва – вдячність Божі за небесну Благу вість омиває стражденну душу.

В центрі неба – Місяць і Сонце.

Міфологічний образ місяця набагато тісніше пов’язаний із життям людини, аніж образи зорі чи Сонця. Здавна було помічено, що чотири фази місяця відповідають періодам людського життя: місяць народжується, росте (молодий, повний) старіє і вмирає.

„Ті самі цикли існують і в живій природі і повторюються щорічною весною – усе відроджується, молодіє, росте, восени засихає, вмирає взимку, – відповідно до цього, розцінювалось і магічне значення фаз місяця, приписувався йому певний вплив на все живе...” [63, с. 105].

Місяць оспівано в українських народних піснях про кохання, про нього складено перекази і легенди.

Неповторні образи місяця знаходимо в поезіях Тараса Шевченка, Лесі Українки, М. Рильського, О. Олеся. Міфологема місяця в текстах Вал. Шевчука несе значне емоційне навантаження, і в своїх інтенціях багатозначна та поліфункціональна. У ранніх творах цей образ виконує функцію фону і є елементом пейзажу: „Місяць справжній висів ще високо і заливав землю мерехтливим промінням, засвічував раптом хвильки на річці і вони фосфоризували” [197, с. 133]. Епітет „справжній” таїть у собі нерозгаданість авторського бачення і в мить споглядання небесного світила. В оповіданні „Через греблю” образ місяця вже набуває антропоморфних рис і є засобом творення психологічного паралелізму: „стояв червоний-червоний і той місяць у небі став червоний також, і не міг ні хлопець, ні місяць той ховати не зовсім збагненого зніяковіння” [196, с. 135]. Повтор епітета „червоний-червоний” має конотацію тривожності, непевності, загадковості, адже і сам автор не може збагнути зніяковіння своїх юних героїв-хлопця і місяця.

Стилістика оповідання „Дорога до батька” наскрізь пронизана ностальгією за втраченою рідною людиною. Картину літньої ночі малює уява героїні: „Вона подивилась вгору: місяць був повновидий і спокійний, як бог, а монотонне світло його здавалося зачарованим. Вчувалося дівчині, що вона бачить кожен промінь, чітко відділений від сусіднього – бачила прозору, ледь



тремку світляну сітку” [191, с. 313]. Власне, цей образок засвідчує еволюційний момент у авторському світобаченні: відтворене притаманне народному уявленню про красу порівняння місяця із повновидим юнаком, що трансформується в суто авторське порівняння Місяця з богом. Виникає атмосфера зачарованості, яка огортатиме образ Місяця у всіх наступних текстах. А чисто зорове враження від місячних променів як тремкої світляної сітки в подальших текстах перекодується в місткий філософський образ.

У романі „Дім на горі” образ місяця панівний, адже найбільш доленосні події відбуваються таки вночі. Кожна душа спілкується із небесним посланцем своєю мовою. Ігумен Густинського монастиря Ілля Торський споглядає нічне небо, гостро переживаючи докір старого батька за те, що не продовжив роду. Він знаходить умиротворення в думці про те, що всім править воля божа: „Глухі сутінки запливали вже на двір і йому аж легко стало: добачив на верхівках віддаленого лісу, в глибині того кучерявого смерку, бліду пані. Стояла, ледь похитуючись, одіж спадала долі сивими складками, розстелялася широко як і уся сутінь, тривожне дихання пронеслося над лісом та монастирем. У небі зацвів блідий серпик місяця і затанцювала коло нього стонога зірка. Він згадав вірш, який прочитав ще в Києві, в тоді ж таки куплений книзі архієпископа чернігівського: „Сонце, і місяць – наче м’ячі для бога. Він підкидає їх угору, і так світять вони для людей та світу” [196, с. 307].

Відчуття гри долі посилюється розумінням малості людської в порівнянні із вселенською грою бога місяцем і сонцем. Настрій тривоги передував розповіді про страшну трагедію: татари замордували жінку і зарізали трійко її дітей – лежали на снігу мов янголята і криваві німби осявали їх голівки. Ігумен nobілітує їх у святі, бо про цю кров волаючи не повинні забувати українці. Мотив духовної безперервності, що є запорукою безсмертя народного, знайде нове звучання в розповіді про трагедію ХХ століття – війну з фашизмом. Із притаманним його творчій манері щемливим болем Вал. Шевчук описує тугу жінки, чоловік якої зник у кривавому вирі. Єдиний свідок її трагедії – місяць. „Вона відчула в цю дику ніч душі речей, принаймні тих, що їх торкалися його руки. Великі сльози з’явилися на її очах і єдиний, хто побачив ці сльози, був місяць. Ударив по них жовтими, як павутина, тон-



кими списиками і перетворив їх у діаманти. Вони покотились у ніч, збираючи на себе космічний пил, більшали і більшали, притягували малі метеорити й космічні тіла. Це їх побачив, озирнувшись, самотній мандрівник, який йшов по синій дорозі, засипаній зорями: два нові космічні тіла тужавили в нього на очах і рух, який вони почали, це і було первісне „щось”, яке росло й кільчилося в порожнечі” [196, с. 72]. Земна жіноча сльозина стає першопоштовхом до утворення нового космічного тіла. Цей художній образ – наріжний камінь у будові ідейної концепції автора, в основі якої – твердження про взаємозалежність всього суцього. В романі „Три листки за вікном” міфологема Місяця засяє багатьма гранями, розхитуючи амплітуду уяви читача то наймізернішим, то велетенським розміром небесного посланця. Місяць і зорі можуть бути настільки маленькі, що їх здатен поцупити з неба земний чортик [215, с. 483]; а інколи Місяць сприймається як „холодне величезне око” [215, с. 214], що відповідає народній уяві про Боже око [30, с. 246].

Проте найвищої емоційної напруги образ Місяця набирає в міфолого-метафоричній трансформації легенди про братовбивство. Каїн убив Авеля через заздрість. За судом Божим, братовбивцю не могла прихистити ні земля, ні вода. Та місяць без волі Божої дав йому в себе притулок, і звідтоді він носить на собі тавро страшного гріха Каїнового [30, с. 247]. Герой повісті „Петро Утеклий”, важко переживаючи зраду найближчих людей, впадає в заціплене зачудування: дививсь у мале загразоване віконечко – просто на нього світив повний і червоний місяць. Стояв серед неба завмерлий і плаский, і на ньому чітко промальовувалися дві людські постаті: один стояв, розставивши ноги і звісивши руки з вилами, а другий на тих вилах конав. Червона кров розливалася по світу і все мертвила чи присипляла” [215, с. 193]. В описі переважає червона барва – барва людської крові, і образи братів немов оживають, бо їх трагедія знаходить відгук у душі земної людини.

Інший ракурс обирає автор при зображенні міфологічної події в повісті „Місячний біль”. Це погляд через „збільшувальне скло”, яке дає змогу побачити страждання не лише Авеля, а й Каїна. Від цього легенда набуває нового смислового відтінку, адже знакова система народного світобачення розпросторюється авторською





уявою. „Втікач побачив місяць так раптово, що аж здригнувся. Стояв просто перед його обличчям: лилося мертве проміння, обливало землю холодним сяйвом, і йому аж віддих забило. Там, на місяці, уздрів він двох братів. Каїн підняв брата на вила, і той стікав кров'ю, холодною місячною кров'ю, яка тече вже не одну тисячу років. Втікач побачив і Авелеве обличчя: маска страждання, яка триває теж не одну тисячу років. Зрештою, Авель не просив у брата порятунку, він тільки страждав. Каїн теж страждав і з нього теж витікала кров. Тільки тепер утікач помітив, що Авель схопив рукою брата за горло, з горла лилася кров і це теж тривало тисячу років” [202, с. 251-252]. Як бачимо, у розповіді постійно акцентується часовий відрізок – це тривало тисячу років. Чи не закодовано тут авторську ідею „дороги в тисячу літ”, яку пройшов український народ? Такий здогад може бути правдомірним, адже повість написана в часи ідеологічної цензури.

У повісті „Мор”, події якої фантастичні і сягають минулих часів, думка висловлюється розкутіше. Власне, чітко формулюється болюча проблема українського буття.

Герой повісті, странный спостерігає неспокійний трепет місяця на нічному небі, і йому здається, що вічне змагання – це боротьба в його душі і навіть втома, що притищує кривавий герць – сприймається як відбиток на мокрому піску. Автор надає герою слово, яке в часи тоталітарного безгоміння сприймалося як крамольне, оскільки торкалося оголеного нерва національного самознищення: „Боже великий, – прошепотів я, – скільки людей посилає до тебе молитви. Ти рівноважиш темряву і світло, але чому ти не створив гармонії всередині однієї якості? Чому все на землі переплелось у взаємознищувальній боротьбі? Один народ ворогує з іншим, але не менш ворожнеча в ньому самому. Надто в нашому, де сусід ненавидить сусіда, а брат брата. Ти зіптовхнув мене з людиною, якої я раніше у вічі не бачив, і чоловік той ненавидить мене, начебто я вбив його дітей. Де корені тієї ненависті, яка сплутує світ як сітка? Чи ж конче потрібна тобі, боже, та сітка?” [210, с. 436]. Отже, маємо яскравий зразок національної самокритики: конкретно названа причина взаємознищувальної боротьби, що розриває наш народ – сусід ненавидить сусіда, а брат – брата (Мотив ненависті брата до брата має давню традицію в українській літературі. Згадаймо „Кайдашеву сім'ю” І. Не-



чуя-Левинського, „Землю” О. Кобилянської, „Брати” І. Микитенка, „На брата брат” Ю. Мушкетика).

У романі „Стежка у траві” міфологема актуалізує інший вимір: місяць ходить над усією землею, і його магічний вплив розповсюджується на все людство. Трагічно-розпачлива настроєвість притищується епічним спокоєм розповіді Лебедихи. Та і її „реципієнт” не переймається світовими катаклізмами, його більше побивають пристрасті, що спалахують між сусідами і між родами.

Мотив братовбивства не знайшов розвитку в творчості Вал. Шевчука, очевидно, відтворення страхітливого злочину не входило в його творчі задуми. Висловимо здогад, згідно концепції З. Фрейда про несвідоме, що саме пієтет перед власним старшим братом „не підпускає” автора до цієї теми. У поемі Т. Осьмачки „Легенда” оживає біблійна історія про Каїна і Авеля, як символ одвічного контрасту людського світу, його чорного і світлого сьйва. Братовбивче начало національного світу разом із жахливими образами „блудних синів-каїнів” буде увиразнюватися протягом усієї поетичної, а згодом і прозової творчості Т. Осьмачки, – писала Ніла Зборовська, наголошуючи на „Каїновому” началі національної ментальності [81, с. 9].

Змушено закинутий у безлюдний простір Петро Ювпак відчуває безмір всесвіту, його байдужість. Урочистість побаченого підкреслюється біблейським „небо отворилося”, що надає зображеному містичного відтінку. „І тоді Горбатову здалося, що небо отворилося – з-за дерева вплив великий місячний диск – виразно побачив місячні гори і тіло Авеля з Каїном, які билися і про яких оповіла колись таємним шепотом Лебедиха. Вона оповіла, що доки на місяці битимуться Авель з Каїном, доти на землі не зникне колотнеча, доти будуть на землі війни й революції, а рід запалюватиметься ворожнечею супроти іншого роду” [214, с. 85].

У розгортанні цілокупного образу це точка конденсації смислу, адже ієрархічно Місяць вище Землі; від двобою на небі залежать події на землі, їх діалектична обумовленість відтворена у фантастичній повісті „Місячний біль”. Поетика фантазмагорії дає безмежні можливості для імагінативного мислення автора, яке прямує за логікою чудесного: „Тоді й сталося те диво з див. Повільно спустився додолу місяць і ліг на подвір’ї. На ньому



сплелись у смертельній боротьбі два брати. Зіскочили з місяця, котрий димів серед двору, як велетенський казан і покотилися по перетовченій і перепаленій траві. Били і рвали один одного, їх обсіпало іскрами і вони вже палали як два смолоскипи, але боротьби не припиняли” [210, с. 272].

Слід наголосити, що образ місяця є наскрізним у майстерно зображених батальних сценах.

Зазначимо, що розгортання міфологеми „Небо” і „Місяць” сприяють поглибленню смислових інтенцій художніх текстів Вал. Шевчука.

### **Духовні виміри вітальної сили Сонця в прозі Валерія Шевчука**

Головним світилом небесним є Сонце – „цар неба”. Воно уявляється народом то відблиском лику Божого, то величезною свічею, яку носять янголи для освітлення землі, то гігантською іскрою, яка невідомо як тримається і невідомо як світить, то вогнищем, що підтримується якимось „дідом”, з чиеї волі починається день і настає ніч, то великим колесом, або кругом [30, с. 241].

„Ближайшее к богу истечение есть свет, и потому при тщательном рассмотрении мы найдем, что существеннейшая часть язычества славянского относится к светопоклонению”, – писав М. Костомаров у „Слов’янській міфології” [99, с. 202].

Валерій Шевчук – сонцепоклонник. Образ сонця – один із найулюбленіших образів, адже він наділений вітальною силою творення всього на землі.

Розглянемо розгортання цього смислового образу в художніх текстах письменника. Автобіографічні нотки вчуваються в повісті „Середохрестя”, бо герой-студент – „своєрідна трансформація авторського „Я” [191, с. 65]. Хлопчиком він любив підводити „вгору голову, аби відчутти сонце. На нього лився золотаво-оксамитний лагідний і ніжний потік, що розсіювався на мільйони малих жовтих, як нитки золота, потоків” [191, с. 60]. Прийом ампліфікації (злива епітетів на означення кольору, кількості, якості, розміру відтворюваного явища) використаний автором для підсилення образної аперцепції. Принцип гіпотипозису органічно



перегікає в градацію розкішних слухових відчуттів: „І йому вчулася музика; у трепеті листя, в шелесті трави, в дзюрчанні струмка, – то була дивна велична симфонія, зіткана з жовтих променів сонця. Дивився, як поважно пропливають ніжно-голубою синявою товсті, ситі хмари, як повільно сіється крізь них сонце, і відчував, що на душу кладеться велика таємниця” [221, с. 60-61].

Звукові й слухові образи, даровані автором юному герою, творять той емоційно-смысловий фон, який сприяє його ініціації в світі, сповненому таємничості. Ефект підсилюють префігуративні образи місяця, що „холодно дивився” і „зірок”, що посилали мертве світло, яке проходить свої останні світлові роки” [191, с. 61]. Страх апокаліптичних видінь породжує відчуття героєм своєї малості: „був як піщинка, що намагалася зберегти свого бога...” [191, с. 61]. Сумніви розвіє новий день. Антитеза „сонце – місяць” прояснює символічний план, і міфологема Сонця випромінює життєдайність, красу, відчуття вічності космосу.

Інший вимір міфологеми знаходимо в оповіданні „Відлунок”. Молодий хлопець подорожує у пошуках коріння свого родоводу, його охоплює всеоб’ємне почуття єдності з рідною землею: „Так, це була його Батьківщина, бо і поля, і ліси, і річки, і видолінки, і люди – все це вкладалося в щось одне, знайоме і здавна рідне. Між цих краєвидів пульсувало особливе сонце, однакове сонце, він навіть дозволив зізнатися: українське сонце” [191, с. 418]. Така, сказати б, „націоналізація” сонця „приписана” Стахові, проте належить тому, хто бачив інше, – „чуже” сонце. Вираз „...навіть дозволив зізнатися: „українське сонце” в оповіданні, написаному у 1966 році (після арештів української інтелігенції), прямо вказує на авторське світовідчуття, в глибинах якого пульсує пам’ять про відсутність сонця в бездонні північної ночі. А країна „свето-ветра” (за виразом Г. Гачева) [47, с. 286] асоціюється з неволею, адже саме тут було поправлено право на „сродну працю” і насаджено військову принуку, хоч „я мав (і маю), – писав Вал. Шевчук, – різко виявлений антимилітарний комплекс: усе військове, як і заняття металами, в мене викликало гостру негативну реакцію” [214, с. 59]. Отже, йдучи таким „круглим” шляхом, приходимо до висновку, що в основі міфологеми „Сонце” заковано архетип Волі.



У повісті „Ілля Турчиновський” міфологема набуває змісту морально-етичної максими. У давній літературі, традиції якої зберігає автор, в оповідях з народного життя у XVIII столітті є поетичні описи сонця – у віршах Лазаря Барановича „Про сонце”, „Веселка в небі – втішатись треба”, у „Літописі С. Величка” [215, с. 95] – вони філософськи наповнені. Яскравими фарбами малює Вал. Шевчук картину літнього ранку, коли мандрівник вирушає в дорогу: „Був я очищений і вільний, як пташка. Сповідником виступило Сонце і вся багатоліця матінка наша – натура, якій варто й потрібно скласти славослів’я. В такий спосіб я й сповідався – людина повинна весь час очищатися перед власним сумлінням... Мій сповідальник Сонце – розкішний і милостивий, це воно кладе перед очі великий світ з його рухом і барвами – в спостереженні того світу я знаходжу немало втіху. Тоді в мені з’являються вмиротворений спокій, вмиротворена любов до всього живого, всього що дихає і росте” [215, с. 97].

У монолозі героя вчувається симбіоз язичницького поклоніння Даждбогу і християнської сповіді – очищення совісті, риси, притаманної релігійному світогляду українців. Отже, Сонце – вище Начало, воно символізує Моральний Закон в душі людини.

У романі „Стежка у траві” міфологема має універсальну емоційну домінанту: страх людини перед ликом Божим. Автор залишає свого героя наодинці з „матінкою-природою”. Коли йти за сюжетом, то ситуація кумедна: Петро Ювпак хоче привласнити гроші брата (не виконавши небезпечного завдання – слідкувати за ворогом) і насолодитись самотою у верболозах, відпочити від суєти. В час розслаблення і настає його душу момент досягнення трагічності долі. „Він заплющив очі і відчув, що сонце м’яко торкає променями-пальчатами його лице, обмацує, як колись обмацувала його сплячого мати. Чомусь боялася, пояснювала згодом, що він помре. „Я от зараз і помру, – сказав Горбатий, ледве ворухнувши вустами сонцеві. – Я помру, а ти вдій чудо! Боже мій великий, – приплющив він очі й глянув у небо чи з переляком, чи з викликом. – Чому я в житті така кузька?” [214, с. 29].

Сонячний промінь викрешує іскру протилежно заряджених емоцій: розмлоєність від лагідного материнського доторку і крижаний холод від подиху „потойбіччя”: переляк від великості Божої і виклик його нещадимій Силі. Філософська думка за-



глиблюється в архаїчні глибини, висвітлюючи субстанційну рису відторгнутого Богом творіння – його богоборство, приречене на поразку. Як і міфологічний Сатана, так і Горбатий повертає проти Всевишнього свою духовну енергію, отриману від нього ж, і проти своєї волі сприяє втіленню божого замислу – творити добро, всьому бажаючи зла.

Ставлення автора до Горбатого багатогранне, але перш за все він показує людину, переповнену болем самотності. Посилаємось на визначення цього екзистенційного стану, запропонованого Вал. Шевчуком. „Самотність – це постійна присутність біля людини особливої порожнечі, якогось шматка неживого простору. Часом мені здається, що самотність – це нагле нагадування про конечність існування в цьому світі...” [213, с. 71]. І далі: „Пам’ятаєте в Арістотеля: самотня людина або дикий звір, або Бог” [213, с. 71].

Безумовно, Горбатий не обтяжений духовністю, проте, гуманістичний струмінь пронизує оповідь про мрії упослідженого, (дивовижно схожого на покійного барона де Шодуара): мати палац і вбрання, і крісло, як той аристократ, який мав точнісінько такий ґандж. Автор застосовує фігуру умовчання і не розвиває сюжетний хід, проте переконливі деталі наштовхують на думку про печать родового гріха, що лежить на Горбатову.

Пронизливий мотив материнської любові, її вини в нещасті дитини розпросторується в ідею взаємоперетікання часу й життя покоління, споріднених пам’яттю.

„Материнська любов – найбільш зворушливий і незабутній спогад у нашому житті, який є таємничою причиною розвитку і змін: любов, яка символізує повернення додому, сховок і довгу тишу, яка є початок і кінець усього існуючого. Близька, знайома кожному і в той же час неосяжна, як сама Природа, в любові ніжна і при цьому жорстока, як доля, щаслива і невтомна дароносиця життів – mater dolorosa і безумовні та безжалісні ворота, що відчиняються перед смертю” [228, с. 226], – писав Г. Юнг у книзі „Душа і міф”.

Уривок із роману Вал. Шевчука – зразок високохудожнього осягнення образу матері. Образи Мати – Сонце – Бог об’єднані їх сутнісним змістом – ті, що дають Життя і Долю. В образі Батька являється сонце божевільному Сашку. Українська менталь-



ність нагороджує батька провідними функціями – годувальника і захисника родини – проте ці функції перебувають на периферії смислообразу, оскільки задум автора полягає у відтворенні складного розумового процесу – творення метафори. Блаженний, (власне, розум якого по суті „tabula rasa”), вдивляючись у грандіозну картину, відчуваючи поєднаність стихій, із хаосу творить космос. Отже, він міфотворець, бо віднаходить слова, досягаючи сокровенне: злиття і творення. „Бачив, як поєднується вода і небо – ота велетенська медуза, яка висіла над головою, торкалася прозорими ногами річки і в місцях дотиків спалахувало золотом і сріблом; вода це не тільки річка й хмари, – було в цих двох началах щось напрочуд єднальне: голубе й голубе, рідке й рідке.

Відчув цю сполуку і знав, що ніхто так не зможе – це також одна із його найзаповітніших таємниць. Шукав відтак у собі слова, щоб з’явити у собі глибинне: сонце ходило, як живе, воно батько землі і води, подумав він, а відтак і неба. Земля вбирає воду і повітря, міркувалося йому, і витворює з себе зелене диво, про яке він скільки гадав. Ось вона – головна таємниця світу, і він хотів пізнати її одкровення, злиття і творення” [213, с. 168].

У опублікованій часописом „Сучасність” повісті Вал. Шевчука „Срібне молоко” міфологема Сонця засяяла новими гранями. Сонячний промінь уподібнюється до списа архістратига, який, освітлюючи темні глибини підсвідомості, раниць людське сумління.

Отже, як бачимо, міфологема Сонця в міфосистемі Валерія Шевчука символізує духовний світ народу. В ній закодовані прадавні архетипи нашої ментальності, і її вітальна сила та краса підтримують життєстійкість нації.

### **Міфологема Дому як феномен національної ідентичності в прозі Валерія Шевчука**

Міфологема Дому як константа стильової системи Вал. Шевчука досить уважно розглядалася в критиці. М. Рябчук визначає головні полюси, навколо яких обертається вся ідейно-тематична цілісність прози Вал. Шевчука – „порив” і „смісл” мають у всій прозі Вал. Шевчука змістовні ідейно-образні відповідни-



ки у вигляді міфологем Дому і Дороги, звідси, до речі, і постійний мотив притчі про блудного сина в усій прозі Вал. Шевчука [143, с. 31]. В. Панченко аналізує повість „Гість удома” і наголошує, що це „притча про пошук сенсу життя людини, яка здобуває його, прийшовши до ідеї дому, як своєї духовної основи” [143, с. 181]. Духовну сутність ключового образу підкреслює А. Кравченко: „Усю різножанрову творчість Вал. Шевчука проймає фундаментальний, наскрізний, системоорганізуючий образ Дому. Це символ міцної осілості й захищеності, щось упізнавально-матеріальне, рідне, прописане до найдрібніших деталей, і водночас – ідеальне, алегорія духовної Батьківщини” [101, с. 383]. Нарешті Вал. Шевчук пише: „Дім – це фортеця, людина борониться в ній від світу, котрий протистоїть їй, намагається знищити, принизити, поневолити, зробити маріонеткою. Але й замкнувшись у фортеці (чи хоч би й у вежі зі слонової кості) людина все одно відчуває і благо, і прокляття світу в собі” [101, с. 561]. Концепція дому як фортеці заявлена в ранніх творах Вал. Шевчука.

Герої оповідання „Полювання” – бухгалтер і вчитель – потрапляють в екстремальну ситуацію: їх застає в лісі гроза. Темрява падає їм на голови, небо розколюють блискавки, скаженіє вітер – в душі заблуканих людей запозає страх і щемливе почуття втраченої домівки. Іваненко згадує ще батьківський дім зі спорохнявілими стінами і фотокартками, обвішаними рушниками, як прихисток спокою і тепла...

У повісті „Довгий день без перерви” теж підкреслюється приналежність дому діду, який викладав у гімназії. Батько зберігає лад у домі і продовжує духовні традиції: тут збиралась українська громада, бували Садовський і Хоткевич. Власне, будинки інтелігентних родин схожі між собою – в інтер’єрі почесні місця займають стелажі з томиками Є. Плужника, В. Свідзінського, старі годинники і музичні інструменти. Характерним є опис кімнати, побаченої юним студентом-філологом: у старому будинку на стелі два сволоки, в кутку – настінний годинник, що світить білим оком циферблата, книжкові шафи, біля вікна розкинув лапате листя фікус, під чохлам – фортепіано.

У статті І. Мойсеева „Рідна хата – категорія української духовності” стверджується, що впродовж останнього століття





іманентно-імпліцитний сенс – потенціал хати дивергує в часі у диференційовані форми мислення. Критик аналізує твори А. Малишка, І. Драча, Л. Костенко, С. Йовенко, В. Стуса і приходять до висновку, „...що у 80-ті роки нігілізм щодо минулого і навальна модернізація, і моральний занепад, і виродження сіл, і демографічна криза, і русифікація, й Чорнобиль зруйнували підвалини української хати, призвели до втрати її автентичності” [126, с. 105].

Митці били на сполох, намагаючись відвернути здійснення євангельського пророцтва: „Ось дім ваш зостанеться порожнім для вас” (Євангеліє від Матвія). У творах Г. Тютюнника, Б. Харчука, Є. Гуцала, В. Дрозда, Ф. Рогового – безодня синівського болю за втраченим теплом рідного дому. Уривавсь ланцюг часів, занепадав рід...

Проблема розпаду сім’ї центральна в романі Вал. Шевчука „Дзигар одвічний”. Бачить неприязнь між синами мати, прикута хворобою до крісла-каталки; хоче покинути безвольного п’яницю Бориса невістка Наталка, якій Бог не дає діточок; не хоче обзаводитись сім’єю легковажний Роман і втрачає свою Любу-згубу; Віталій росте самозакоханим егоїстом. І старий Діденко намагається внести гармонію і лад у сімейні стосунки. Він живе заради сім’ї, собі залишає лише мрію – намалювати нову картину – птаха, якого немає на землі. У рідкісну хвилину душевного спокою художник переживає осяяння, нав’яне спогляданням весняного пейзажу: „Неподалік стояли кущі жасмину, здавалося вони більшали на очах, розбухали, так само розбухали і суцвіття, сутінок розливав їх на очах, од того ставало все пахуче, розм’якле, розчинне й розпукле, кострубато заповнювало садок, а хата зі своїми нещодавно побіленими стінами палахкотіли в них, вияснювала голубувату блідість, і Діденко раптом зойкнув: ось воно оте Велетенське, роздуте, воно дихає всіма порами, здається, стіни випинають боки чи спускають їх, шпиль антени вистромився ніби дзьоб пташеняти-чорногуза, – ні, в тому яйці не одне пташеня, а цілий виводок” [195, с. 126-127].

У міфологічному мисленні цей символ отримує семантику можливості життя, тому його мотив звучить обнадійливо у творі, що завершується смертю батька великої і розладнаної родини. Адже, врешті-решт, усі в душі прагнули погодженості, можливо,



горе об'єднає їх. Малий, як і батько, натура творча, до того ж він справедливий, доброзичливий, з почуттям гумору, непокірливий і самостійний – риси важливі для відродження і зцілення національної ідентичності. У підтексті прочитаємо надію автора на молоде покоління, покликане історією конструювати постколоніальну ситуацію.

Найширший спектр модифікації образу Дому представлений у житомирській сазі „Стежка у траві”: спостерігається певна залежність між світосприйняттям героїв і укладом їх осель. Цей зв'язок вловлює чутливий Віталій Волошинський: „Ввійти у дім ближніх – це значило мати змогу зазирнути у їхнє потаємне буття” [213, с. 95]. В його уяві існує Дім-таємниця, де живе красуня, що відлетить із життя яскравим метеликом... Конфлікт у сім'ї Волошинських спричинений різницею у баченні сутнісних моментів життя.

Батько і син об'єднані романтичною мрією: „Кожен із нас будував у хмарах білі палаци, хоч ми чудово знали, що ніколи нам у тих палацах не поселитися...” [213, с. 370].

З матір'ю не було порозуміння: „У неї є один Бог, одна святиня – дім і все, що сюди належить” [213, с. 370]. Практична і стримана, вона знайшла своє щастя тільки після смерті батька за старим похмурим чолов'ягою, бо той теж вибудовував дім-фортецю, де й хотів заховатись від світу: не прощав йому свою відірваність від землі.

Героїня повісті „Білі палаци хмар” Мирослава, дивлячись на екзотичний будинок каменяра, змурований із гранітного лому різної конфігурації, думає, що люди, котрі в ньому живуть, мають бути охайні і доброзичливі [214, с. 263]. Занудному характеру Владека відповідає задушне повітря в його кімнаті.

Гнаний непереборною пристрастю до зрадливої коханки, Андрій опиняється в оселі, де „фіранки, накривки на подушках, оторочки до простирадла... скатерка на столі, підставки під вази, кухлики – здавалося вся хата замережана, наче павутиною об'снована” [214, с. 293].

Різку демаркаційну лінію проводить Вал. Шевчук між людьми дароносними і людьми загребущими: відкритий для всієї околиці дім шевця і відгороджений високим парканом дім комірника, його кривдника. Провідна суть Степана Ювпака вдало



розкривається через паралель із суттю його сарайчика: там замасковано розкішно обставлену кімнату – місце зустрічі „потрібних людей”. Його полярною протилежністю в романі є Сильвестр Білецький. Поет-романтик, репресований, насильно відірваний від дому, ніколи не покидав його подумки: „Возив його з собою, тримав в уяві як розкладену книгу...” [213, с. 462]. У листах-віршах він просив дружину пофарбувати підлогу в зелений колір: „а зеленою бачив її тому, що під час марень у той дім запливав і їхній сад. Отож і кімнати в його уяві заростали квітами, травою...” [213, с. 488]. Винагородою за страждання стало здійснення найзаповітніших бажань Сильвестра – любов його стриманої Ванди пролунала в печальній „Елегії” Лисенка, зіграній донечкою, і розквітала червоними і жовтими тюльпанами на клумбі, до якої вела стежка в траві.

Старий дім з високим ганком і різьбленими дверима – оселя вчителів – оберігає рокіт бандури і мудру тишу книжкового світу...

Феноменальною в романі є концепція будинку на декілька сімей, розташованого на околиці. Автор віднаходить рівновагу в організації простору: поверхи проживання відповідають духовним рівням їх жителів. Художнє вирішення „заселення” в романі співзвучне з основними положеннями статті французького філософа Гастона Башляра „Дім. Поетика простору”. Він пише: „Для нас образ дому – це головна засада психологічної інтимності... Дім – це наш куточок світу. Він є – як на цьому часто наголошують – нашим першим світом, Космосом, у повному розумінні цього слова...” [17, с. 92]. Філософ наголошує на здатності дому зберігати спогади і марення людини. Для того, щоб відтворити його психологію, виразити душу дому, необхідно уявити його як споруду вертикальну і в той же час стислу, скупчену, сконцентровану.

Вертикальність виникає із поляризації двох зовсім різних площин, суттєвих для феноменології творчої уяви: протиставляються раціональність даху та ірраціоналізація льоху.

Далі Г. Башляр погоджується із К. Г. Юнгом, який вважає, що людина переживає обидва страхи – страх горища і страх льоху. „На горищі досвід дня може стерти нічні страхи. В льоху морок триває і вдень і вночі. Навіть зі свічкою в руці людина ба-



чить, як стрибають по стіні тіні” [17, с. 95]. Сходами, що ведуть до льоху, тільки сходять, на сходи горища тільки піднімаються, „...вони знаменують собою наше входження у спокійну самотність” [17, с. 96].

Згідно з філософським баченням проблеми, Вал. Шевчук надає простори персонажам залежно від їх внутрішньої сутності.

У сутині напівпідвалу мешкає Петро Ювпак разом із непуцящою сестрою Валькою і двома племінниками-шибайголовами. Валька, користуючись своєю жіночою привабливістю, тікає з брудного підвалу в не менш затишну квартиру Володьки Кнурра. Діти не тримаються дому, їх улюблена місцина – нора під мостом. І тільки Горбатий, прикутий любов’ю й обов’язком, дбає про яке-таке благополуччя. З тихим усміхом описує автор його помешкання з непокритим столом та залізним ліжком – із дзигами і кульками під нікельованими дужками. Єдина прикраса – у вікні: „Горбатий зирнув у вікно – шматок голубого неба сочив рідке світло, якийсь нагад чи передчуття раптом торкнулося його серця: смуги блакитні й чисті – смуток; смуги жовті, наче сонячне проміння – сміх; смуги чорні – образа; смуги червоні, як вогонь, – утішна лють. Ці смуги з’єдналися тут, у сутинному просторі його мешкання, де стигне сіра, як туман тиша, і де солодко їсть його невияснена печаль” [213, с. 259].

Петро завжди сумний, бо йому хочеться того, чого й усім – любові. Біль і образа притихли лише в нездійснених мріях: „...бачив себе ... стрункого і стрімкого, бачив красунь, що аж голови завертали в його бік, вибирав із них найкращу і вів... ні, не в цей підвал, а в пишно уряджену квартиру, де кришталеві кухлі, вази, плафони, де пишні меблі і м’які килими” [213, с. 262].

Перший поверх займають звичайні приземлені люди, їх основне задоволення на дозвіллі – лузати насіння і дивитись на захід сонця.

На верхньому горішньому поверсі поселено Ганю. В її скромну кімнату, прикрашену фотографіями роду (промовиста деталь!), інколи навідуються син і чоловік, яких носить по світах. Саможертвність її безмежна: вірно чекає чоловіка роками не чуючи від нього доброго слова, віддає останні збереження безвольному синові. „Перестрашена, насмерть залякана, вона існує в безперервній тривозі за своїх близьких”, – пише Р. Корогодський,



вбачаючи загрозу підступів Ювпаків. Суть трагедії глибша і жорстокіша – Ганю залишають рідні чоловіки, її захисники, і тому вона рокована на загибель. Любов її чоловіка запізнилась – від постійного страху Ганя божеволіє. Відомщений за свою помсту, тяжко побитий, він повертається в свою домівку помирати. Щоб описати трагічність сцени, автор обирає форму щоденника – моторошних записок божевільної, бо „вразила мене сила невимірної любові Гані до свого чоловіка” [214, с. 185]. ...Перебуваючи за межами дискурсивного мислення, божевільна в кризовій екзистенційній ситуації „вмикає” імагінативний потенціал: її уява малює страхітливі картини тортур-знущань над її „безотвітним мучеником”. Ерос і Танатос зійшлися у смертельному двобої. Останній перемагає – Микола помирає. Ганя намагається повернути свого „лебедика” до життя. Тугою і відчаєм дихають записи людини, яка відчуває покинутість і загубленість у цьому світі. Из вікон психіатричної лікарні, дивлячись на дощ, вона думає, що це небо оплакує її коханого.

Нам видається, що емоційний імпульс у зображенні найболючішого і найпрекраснішого людського почуття досяг тут свого апогею і далі можливе затухання із послідовними яскравими спалахами...

Найстрашніша кара для героїв Вал. Шевчука – залишитись без Дому: „люди без даху” гнані вітрами, биті снігами, палимі сонцем, падають як скошені трави на дорогах життя. „Бо найперше з усього, що людина створила у цьому світі, – захисні стіни, які вирости в дім, а в тому домі за стінами поселила вона тих, без існування яких немислима її гармонія: тільки так людина могла зайняти кругову оборону супроти тисячі лих, напастей і нещастя, які йдуть на неї приступом, як закуті в риштунки вояки і як духи невидимі, котрі ніби подих тлінного вітру” [214, с. 506].

Дім намагається вистояти.

Біля української хати чутливо дрімає пес, гріється на осонні кіт, мирно пасеться корова, і вітер в степу розвіває гриву коня. „Хай буде так довіку”, – говорить своїми творами Валерій Шевчук.



## Міфологічні параметри необарокової прози Валерія Шевчука

Іманентна риса міфологічної свідомості – осягнення сенсу вічного протистояння Людини і Всесвіту. Колективне несвідоме акумулюється в міфологічних образах, які споконвік живлять культуру і, зокрема, літературу. Параметри осягнення сутності явищ буття означив Роланд Барт: „Символічна свідомість передбачає образ глибини, вона переживає світ як відношення форми, що лежить на поверхні і деякого багатолікого, бездонного, могутнього виру...” [15, с. 251]. Міф у філософії Ф. Шеллінга трактується як естетичний феномен, що є носієм символічних значень: „Міфологія є не що інше, як універсум у більш урочистих одежах. У своєму абсолютному вигляді істинний універсум у собі. Спосіб життя і повного чудес хаосу в божественному образотворенні, який уже сам по собі є поезія... Вона (міфологія) є світ, ґрунт, на якому тільки й можуть розквітати й проростати твори мистецтва. Тільки в межах цього світу можливі стійкі і певні образи, через які тільки й можуть отримати вираження вічні поняття” [218, с. 105-106]. Ф. Шеллінг вважав, що кожний великий поет покликаний створити власну міфологічну систему. При цьому він вказував на „вічні міфи” Данте, Шекспіра, Сервантеса, Гете.

У ХХ столітті індивідуальні міфологічні системи створили Томас Манн, Лоуренс Джойс, Габріель Маркес, Хорхе Луїс Борхес, Умберто Еко. Символічні світи Кафки, Камю і Фолкнера вплинули на розвиток сучасного „магічного роману”. Естетичні пошуки Валерія Шевчука спрямовані на творення власної художньої системи, яка ґрунтується на національній традиції і, в той же час, орієнтується на здобутки світового літературного процесу. Український письменник обізнаний з творчістю Кнута Гамсуна, Вільяма Джеральда Голдінга, Генріха Белля, Кобо Абе, проте стверджує: „Я нікого з них не наслідував. Міг захоплюватися чиеюсь творчістю, але ніколи не повторював ні мотивів, ні навіть стильових моментів, як от манеру письма” [192, с. 177].

Типологічні паралелі між необароковою поетикою українського автора (з її інтересом до раціонального та ірраціонального,



сакрального і профанного, тяжінням до декоративності стилю, динамізму, метафоризму, фрагментарності, театралізації) і зразками „магічного реалізму” у світовій літературі дослідили Анна Берегуляк, Наталія Городнюк, Людмила Тарнашинська, В. Медвідь, М. Павлишин.

Наша мета полягатиме у виявленні специфіки авторського відображення етнокультурних міфологем, які є структуруючими чинниками неobarокових творів Валерія Шевчука. В теоретичному аспекті ми спиратимемося на одне з положень монографії Ігоря Набитовича „Універсум *sacrum*’у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму)”. Посилаючись на Єженію Тріа, Роже Каюа, Пауля Тілліха, автор поділяє їх думку стосовно амбівалентності поняття „*sacrum*’у” і звертається до авторитету Мірча Еліаде: „сакральне амбівалентне [...] в плані аксіології, адже „сакральне” у той же час є й „осквернене”, або „те, що несе скверну” [131, с. 35]. У художньому світі Валерія Шевчука *sacrum* представлений у двох іпостасях. Бог постає як Творець усього суцього – Божественний Логос – Бог є Любов. Демонологія представлена етноментальними уявленнями про чортів, відьом, водяників, русалок, домовиків. Власне, ця художньо-естетична парадигма фантастичних уявлень, відображених у творах знаного автора, і є предметом нашого дослідження.

Валерій Шевчук спирається на давню традицію української літератури. Самійло Величко за мотивами поеми Торквато Тасо „Визволений Єрусалим” створив фольклорно-фантастичну новелу про сатира. Г. Квітка-Основ’яненко написав цикл гумористичних оповідань на фольклорній основі. Поетику фантастичного народного оповідання творчо опрацював П. Куліш у повісті „Огнений змій”. Українська демонологія представлена в творах О. Соміва „Київські відьми”, „Закоханий чорт” О. Стороженка, „Тіні забутих предків” М. Коцюбинського. Поетикою містико-фантастичної прози Валерій Шевчук захопився на початку 70-х: „Я тоді постановив створити анти-Гоголя, бо в Гоголі, як, до речі, і в Довженку, мене вельми дратував їхній „малорусизм” – та естетика, яка подавала українську ментальність через екзотику не без насмішки (з гумором); мене ж фольклорна проза зацікавила з іншого боку, я б сказав психологічного, бо фантастику і демонологію, та й готизм я розглянув як стан душі, образний



його відбиток” [211, с. 69-70]. Як бачимо, письменник наголошує, що його цікавить психологічний аспект, адже витвори народної фантазії зберігають закодовані ментальні стани. В книзі „Мислене дерево” окремі розділи – „Епос землі”, „Віща наука”, „Люди й боги” – присвячені найстародавнішому фольклору. Вал. Шевчук як дослідник прафольклору пропонує своє концептуальне бачення персонажів-символів, які відтворені в його художніх текстах. Слід зауважити, що автор надає цим створінням право голосу: вони висловлюють свої міркування і жаліються на свою прокляту долю. Найчастіше це роблять популярні персонажі народної демонології – чорти і відьми. У розділі „Віща наука” наголошується, що слово „відун” походить від „знати”, „відати”, а знання приносить сум’яття і біль. Вал. Шевчук пише: „Вони примушують вірити у свою виняткову силу не тільки інших, а й самих себе, відтак саме в їхньому середовищі з’являються люди з творчою потенцією, які вигадують і образи, ті, які складають ритуальні пісні, зрештою поетів наділяють означником „віщий...” – це вони вловили залежність людського організму від законів природи і заклали основи первісної медицини та зільництва...” [203, с. 103].

Біля підніжжя Дерева Світового в художньому світі автора бродять Тіні. У психоаналітичних дослідження К. Г. Юнга Тінь символізує безсвідоме [227]. Валерій Шевчук у романі „Три листки за вікном” наділяє Киріяка Сатановського дивовижною властивістю роздвоюватись, посилаючи свою тінь у пошуки людських гріхів. Може відлітати в нічні небеса В’ючка Безкровна – (що ж тече в її жилах?) – чужа молодиця, таємнича, як рудівські поля, що поглинають пришельців. Біля коріння Дерева кубляться гади. Цей смислообраз має дивовижну послідовну логіку розгортання по висхідній: у ранніх творах вужик символізує загадковий світ природи, а „гадючка, що клалась на уста”, – підступність; у повісті „Петро Утеклий” Гад – знак насильства; Жінка-змія із однойменного оповідання – поневолювачка чоловіків; Дракон – втілення імперії, в пащі якої гине національна воля.

Хтонічні герої ведуть із людьми діалог. Юний чорт безтямно закохується в панну сотниківну, перелесник прилітає вночі до Марії, перевтілюючись у коханого чоловіка, В’ючка „крутить романи” з дяком і заїжджим канцеляристом. Врешті-решт мо-





дерний синій чортик стає складовою внутрішнього світу Віталіка Волошинського в його пошуках „самості” (за Юнгом це шлях трансформації особистості: самовдосконалення душі аж до вищої „самості” як мети індивідуації) [227]. Інфернальні типи мають свої простори – нічне небо, розвалені будинки, лабіринти старих вуличок, печери і темні закутки людської душі. Характерним у цьому відношенні є уривок, присвячений „зніманню” з неба зорі чарівниками з оповідання „Голос трави”. Ідеться, зокрема, про зроблені Жабунихою пояснення своєму учневі щодо будови зір, способів їх опущення на землю та практичного сенсу таких операцій: „Бачиш, – сказала стара чарівниця, – кожна зірка – це вузол у небі. Його не можна вирвати сильцем, щоб не пошкодити сітки небесної. Зорю треба виймати тихо і ніжно і заплести те місце, зв’язавши розірвані краї. Все небо й справді було помережено світляними нитками: сяяла кожна своєю барвою, було їх так багато, що годі й розібратися. Стара вже обмацувала золоте тіло зорі – шукала чогось. Почувся тихий звук, наче лопнула струна, але то тільки розірвався промінь. Стара зловила його як нитку і зв’язала іншим. Тоді знову почувся звук, і знову зв’язувала розірване. В руках у неї світилося велике жаристе яблуко. Тисячі променят відскакувало від нього, немов було обтикане безліччю золотих голок. Світляні нитки спускалися додолу і стара взялася за одну – Оце і є твоя зоря, – сказала вона. – Даватиме тобі хліб” [196, с. 417]. У такому плані побудована не лише світоглядна „теорія чарівного”, але і його практика, тобто актуалізовані у тексті певні надприродні потенції, що проявляються в ритуалі та магічних діях. В окремих фрагментах оповідання „Голос трави”, присвячених ірреальному, „знакова” система чарівної казки використовується для акцентування стереотипних уявлень, поширених у науковій фантастиці. Ідеться, зокрема, про тлумачення „космізму” людини, запропоноване автором. Для цього тлумачення характерним є те, що клішовані у науковій фантастиці твердження про спроможність обраних людей набувати стану сакрального тіла, а також подорожувати в часі, підтверджуються ще й такими відьомськими атрибутами, як чорний кіт або білий хорт. „Тіло її продовжувало стояти на ґанку, а те прозоре, що народилося в ній, відділилось і таки справді полетіло. Вона дихала на повні груди прохолодним вільжистим повітрям і відчувала той



захват, який знала завжди при літанні. Зорі над головою стали великі, як золоті гарбузи, і Жабуниха інколи торкалася їх. Тоді дзвеніли вони, а від її пучки розіскрювалися снопики. Крутнулася у повітрі і затанцювала, закрутилася, як вихор. Впала плазом на землю й схопила міцними пальцями чорного, як ніч kota. Понесла його в небо, де зорі і місяць, щоб залишити його там навіки” [196, с. 407]. В оповіданні досить часто постають спроби філософської рефлексії, до яких Вал. Шевчук змушує вдаватися своїх героїв: „Останнім часом думала про землю... слухала землю й чула голос трави. Знала, як нема людини з однаковим голосом, так само не однакові рослини. Кожна говорила по своєму і про своє” [196, с. 403]. Буденні реалії контрастно відтіняються зоровими образами галюцинаційного характеру. Це або марення втомленого мозку головної героїні, або містичні „аванси автора”: „Сиділа на призьбі і бачила перед собою тин з перелазом, трохи далі виднівся зелений, аж очі сліпив, вигін і пастушки палили на ньому вогнище, хоч не було холодно і світив ясний день. Червоний вогонь мінився і палахкотів, а високо над ним здіймалася сива хмара диму. „Такий малий вогонь і такий дим”, – подумала вона, і їй здалося, що в тій хмарі бачила молоде тіло, голе й лискуче, що задоволено плескалось посеред диму, й пізнала у тій купальниці Варку Морозівну, саме ту, яка наснилась їй цієї ночі” [196, с. 399]. Тут повторно постає галюцинація або трансцендентний образ, пов’язаний із Варкою: „До хлопчиків на вигін мчав вершник, і кінь весело розбивав землю. Вершник з розгону спинився і щось крикнув хлопчикам, обернувся і показав пальцем, і стара на ганку побачила, що хмара з диму заступила півнеба. В ній уже не купалася легковажна Варка, а їхав на грімкій колісниці Хтось сердитий і палахкий. Вітер дув, однак не від хмари, а на неї, і стара лишалася спокійна. Чи потрібен тобі дощ? – спитала вона і голови не повертаючи туди, де стояв і дивився на неї отой Хтось” [196, с. 399]. Як бачимо, у Вал. Шевчука реалістичне зводиться до „фонових” функцій по відношенню до фантастичного завдяки використанню певних коригуючих засобів – формальних художніх прийомів. Ними можуть виступати і реальні мотиви, перекази сновидінь, або введення певних містичних глос до зображуваних буденних реалій. Ці спостереження справедливі щодо споріднених із „Голосом трави” за жанром і стилістикою



оповідань однойменного циклу: „Дорога”, „Панна сотниківна”, „Джума”, „Відьма”, „Перелесник”, „Кров на снігу”, „Швець”, „Самсон”, „Свічення”, „Чорна кума”, „Перевізник” (частина друга роману „Дім на горі”).

Набуття „фантастичним” смислових значень „реалістичного” характеризує не лише „готичні” оповідання Вал. Шевчука. Подібна творча стратегія опредметнилася також у першій частині роману балади „Дім на горі”. У цьому творі фантастичне проявляється в „класичному” для творчості Вал. Шевчука вигляді – містичних з’явах і позамежних ситуаціях, які подаються автором під виглядом реальних. Показовим у цьому відношенні є образ птахів перевертнів, яких письменник наділяє здатністю перевтілюватися в чоловіків і зваблювати дівчат із дому на горі. Ця обставина є ключовою і системотворчою при побудові сюжетної лінії твору: якщо наречений приходить у дім знизу і виконує містичний ритуал пиття води з рук своєї судженої, то згодом у них народжується дівчинка-красуня. Коли ж жених з’являється з неба, бути тоді хлопчику. Причому в залежності від земних чи небесних учасників магічної містерії, а також поведінки дівчат з дому на горі, жорстко запрограмовується майбутня доля дітей. Ближче до фантастичного відображення, ніж алегоричного художнього мислення, представлені в романі надзвичайні індивідуальні задатки персонажів: наприклад, швець Микола Ващук заряджає своєю киплячою енергією жіночі туфлі. Зазирає в своє майбутнє Галя, до того ж її ество періодично наповнюється субстанцією „голубої богині”. Козопас Іван Шевчук спроможний реагувати на надзвичайні душевні стани і містичні метаморфози, що відбуваються за порогом його оселі. Навіть звичайні речі зримо виявляють ознаки аномальності. Так, балалайка чудесним способом видобуває з себе мелодію, яка є „посланням” тим, хто знав померлого власника цього інструмента.

Письменник часто експериментує, створюючи оригінальних представників ірреального світу: чоловіків із вогненними тілами, людей з кронами дерев на голові, чоловіка-біду, птаха-сукуба. Особливо характерним є його модерний вигляд: „Великий сірий птах у лакованих туфлях із солом’яним капелюхом на голові кружляв над їхнім обійстям. З туфель випиналися гострі кігті, а замість носа був грубо загнутий дзьоб” ... „видно стало людину в



сірому костюмі, в лакованих туфлях і солон'яному капелюсі. Бачила, як повільно кружляв він, спускаючись на гору, ось він торкнувся лакованими туфлями жорстви на стежці і пішов, наче дістав під ноги асфальтовий хідник” [196, с. 78]. Загалом у текстах Вал. Шевчука фантастичні персонажі все ж найчастіше постають на рівні прямих паралелей із образами містики, що ґрунтується на народному світосприйнятті, пересудах і марновірстві.

Таким чином, у ряді художніх текстів Вал. Шевчука з вицерпною повнотою представлений арсенал народної демонології. Стилїстика та образний світ фольклорно-фантастичної оповіді не лише зовнішньо обрамляють твори письменника, але й суттєво позначаються на специфіці його творчого методу.

Отже, характер художнього мислення та стратегія літературного дискурсу Вал. Шевчука великою мірою визначаються ментальними стереотипами, образним арсеналом та стилістикою української народної культури.

### **Міфообраз Перелесника у драмі-феєрії Лесі Українки „Лісова пісня” та оповіданні Валерія Шевчука „Перелесник”**

У своїх творах Вал. Шевчук охоче вдається до популярної в усній народній творчості теми відьомських шабашів. Даючи волю уяві, письменник конструє найфантастичніші сцени, які, утім, можуть бути сприйняті як багаторазово трансформовані ремінісценції певних реалій, що акумулювалися в авторській свідомості як особистий досвід. Іншими словами, такі сцени не мають прямого зв'язку з фольклорними джерелами. У подібному ключі змальована у Вал. Шевчука перша фаза відьомського шабашу (опис своєрідного збору учасників), представлена в оповіданні „Перелесник”. Добре впорядковані сатанинські колони з учасниками шабашу, котрі проявляють організованість демонстрантів і виказують явні ознаки гордості своєю місією, зображені письменником у стилі прискіпливого сюрреалізму Босха й мимовільно викликають певні асоціації з масовими заходами радянських часів: „А коли вийшла з передмістя, побачила собак, які простували дорогою. Було їх багато, всі вони тримали в собі надзвичайну урочистість, а коло кожного їхнього полку гарцював на вгодваному



пацюкові кіт. Потім вона побачила й котів, усі чорні й поважні, зі здутими вгору, наче труби, хвостами, – їх вели на срібних повідках майже голі красуні з розпущеним на спину волоссям. Іван ішов поруч з Марією й димів люлькою – дим був вогуватий і солодкий, він зорив на той похід із незбагненим задоволенням... По тому летіли сови й кажани. Шаруділи крильми, і в їхньому леті також була особлива урочистість. Ставало холодно від безлічі чорних тіл, і вона щільніше загорнулась у хустку. Вони ступали також у лаві – це спостерегла Марія несподівано і з жахом. Лави були виладнані по двоє: дівчина, а біля неї Перелесник. Були нечупарні, брудні, огидливо шкірили зуби, а дівчата дивилися на них із зачудуванням та захопленням” [196, с. 300-301].

Очевидно, що подібна стриманість й організованість диявольських сил потрібна була письменнику для створення контрастного ефекту. Адже вже в наступній сцені ці сили поводять себе так, як їм належить поводити себе за „природою”, тобто на найвищих регістрах найдикішого розгулу. І в цьому випадку згадана сцена за характером використаних художніх засобів, насамперед, добром персонажів, а також загальною тональністю оповіді, близько стоїть до фольклорних джерел. Розглянемо в цьому зв’язку одного з центральних персонажів відьомського шабашу – Перелесника, перевіряючи міру його „автентичності” матеріалами „Лісової пісні” Лесі Українки.

У знаменитій драмі-феєрії Перелесник – це „гарний хлопець у червоній одежі, з червонястим, буйно розвіяним, як вітер, волоссям, з чорними бровами, з блискучими очима” [168, с. 42].

З точки зору фольклорно-фантастичного „означування” персонажів вигаданого світу, сутнісні риси Перелесника з „Лісової пісні” проявляються в тому, щоб зваблювати, поринати в ігрища русалок. Леся Українка зобразила Перелесника кольорами, близькими до пастельних, без містичних жахів й відчуття безпросвітної зловісності вчинків. Лукаві наміри цього персонажа огорнуті флером романтичної гри, до якої він елегантно підштовхує таку ж вільну за своєю природою, як і він сам, Мавку:

Линьмо, линьмо в гори! Там мої сестриці,  
там гірські русалки, вільні літавиці,  
будуть танцювати коло по травиці  
наче блискавиці!



Ми тобі знайдемо з папороті квітку,  
зірвем з неба зірку, золоту лелітку,  
на снігу нагірнім вибілимо влітку  
чарівну намітку.

Щоб тобі здобути лісову корону,  
ми Змію-Царицю скинемо із трону  
і дамо крем'яні гори в оборону!  
Будь моя кохана!

Звечора і зрана  
самоцвітні шати  
буду приношати,  
і віночок плести,  
і в таночок вести,  
і на крилах нести  
на моря багряні, де багате сонце  
золото ховає в таємну глибинь.

Потім ми заглянем до зорі в віконце,  
зірка-пряха вділить срібне волоконце,  
будем гаптувати оксамитну тинь.

Потім, на світанні, як біляві хмари  
стануть покрай неба, мов ясні отари,  
що холодну воду п'ють на тихім броді,  
ми спочинем любо на квітчастім ложі... [168, с. 144].

В оповіданні Вал. Шевчука „Перелесник” розглядуваний нами персонаж за своїм зовнішнім виглядом та „функціональністю” тотожний з образом Перелесника, змальованим Л. Українкою – він має вигляд звабливого чоловіка (з'являється перед героїнею оповідання Марією в подобі її коханого Івана) й ретельно виконує обов'язки, приписані йому фольклорними уявленнями. Проте на відміну від „Лісової пісні”, де Перелесник прямує до своєї мети, апелюючи до піднесених, романтичних людських поривань, в оповіданні Вал. Шевчука цілковито торжествує демонічна сутність цієї фантастичної істоти. У цьому переконає натуралістичне змальована сцена відьомського шабашу, на який завітали Перелесник Іван та його обраниця Марія: „На велетенському полі, скільки сягало око, розгортався шалений, бузувірський танець. Вили собаки, нявчали коти, ремигала худоба, худі голі чорти



били у великі бубни, скавуліли лисиці й пацюки, горлали сичі й посвистували кажани. Красуні шалено смикалися, волосся їхне розпатлалося, а очі божевільно блищали. Біля них вилися хорти, а від їхнього вереску аж у вухах лящало. Тоді виступили у танок і дівчата з Перелесниками. Перелесники роздягали їх, розкидаючи навсібіч одежу, й вони, щасливі й зачаровані, почали витупувати по своїй одежі. Закаблуки рили землю, і та стогнала, собаки налітали вихорами й рвали розкидане шмаття з радісним завзяттям, а дівчата, наче від лоскоту, реготали. Навколо них вилися довгі чорні тіла, і Марія вловила краєчком вільного свого мозку, що це чортівські хвости...

– Пора і нам! – гукнув Іван і рвонув у неї на шиї сорочку. Жах оперіщив її. Вона закричала й випручалася із його чіпких рук” [196, с. 301]. Як добре видно із вище наведеного уривку, пройдене Перелесником відповідно до законів жанру „коло по травиці” сповнене інфернальних гримас й тваринної нестриманості. Роблячи наголос на „диявольському” Перелесника, Вал. Шевчук тим самим репродукує автентичні народні уявлення про „нечестивців” та їхній згубний вплив на людину.

У текстах письменника фольклорно-фантастичні персонажі нерідко виконують роль своєрідних німих статистів. У таких випадках, щоб представити того чи іншого персонажа, автор вдається до мінімальних художніх засобів, оскільки вже проста згадка імені фантастичного героя означає переадресування до „знакової” системи усної народної творчості. Серед інших, покажемо у цьому відношенні є наступний фрагмент з оповідання „Перевізник”: „... у хвіртці стояв оброслий баговинням водяник. Довкола повсідалися дівчата, зморено відкинувши набік чудові риб’ячі хвости; він побачив і тих, звідтам: людей з коронами дерев замість шапок, дівчата були убрані в гілля; чоловіків, які мали тіло з вогню; драглистого лисуна, великого й важкого, з відвислою щелепою. Зіщулившись, стояли домовики, порозсідалися на клунках відьми й відьмаки – все це начебто чекало чогось, і перевізник дивився на них спокійно, тільки звівши злегка брови” [196, с. 443].

Між представницького зборища, яке окупувало двір перевізника, крім фольклорно-фантастичних істот, можна помітити



також монстрів, витворених уявою Вал. Шевчука – чоловіків із вогненними тілами, драглистого лисуна, людей з кронами дерев на голові. Такого роду експерименти з відкриттям нових видів створінь ірреального світу в письменника непоодинокі. Досить згадати описаних ним метеликів – провісників долі („Свічення”), чоловіка-Біду („Голос трави”) або птаха-перевертня („Дім на горі”).

Загалом у текстах Вал. Шевчука фантастичні персонажі найчастіше або запозичуються з фольклорних джерел (відьми, чорти, білі чорти, домовики, русалки і т. д.), або ж постають на рівні прямих паралелей з номенклатурою образів народної містики.

**Типологічні паралелі:  
„Панна сотниківна” Валерія Шевчука –  
„Вій” Миколи Гоголя**

Змальований народною уявою фантастично-містичний образ світу природи, який щільно підступається до людини та її оселі (ворожі їй сили якоюсь мірою можна нейтралізувати за допомогою магічних дій, однак не можна повністю перемогти, тим паче поставити собі на службу без фатальної відплатної дії з їхнього боку), давно вже художньо переосмислений у вітчизняній літературі. Класичними в цьому відношенні є „Вій” Миколи Гоголя та „Лісова пісня” Лесі Українки. Зважаючи на цю обставину, скористаємося згаданими творами українських класиків з метою вивчення застосованої Вал. Шевчуком художньо-естетичної системи, характерної для народного „чарівного” відображення. Задля цього проведемо порівняльний аналіз деяких текстів нашого автора з творами його іменитих попередників.

Першим текстом Вал. Шевчука, який залучається для розгляду, буде оповідання „Панна сотниківна”. Виділимо спочатку в ньому базові структурні блоки, які визначають стилі фольклорного переказу, казки, легенди. Насамперед, сюди слід віднести тричленність або тривимірність образного ряду й стилістичного ритму, на яких ґрунтується містико-фантастичний дискурс усної народної творчості: „Ранок привів до них студента,





чорного і смаглявого. Зайшов до них неначе ненароком, попросив води, й сотниківна винесла йому глибокого глечика – він пив і зорив поверх глечика на чарівну дівчину”;

„Так минуло кілька днів, у суботу під вечір заїхав до них козак. Був шляхетного роду, про це промовляли одежа та зброя, золотий пояс та срібні остроги.

– А може, дасте мені кухоль води! – гукнув він голосно, і сотниківна аж рота розтулила від здивування: був цей козак одного обличчя зі студентом”;

„По кількох днях попросив пити третій подорожній. Був у міщанському строї, високий і вродливий, як і перші. І знову здалося сотниківні, що й він, і козак, і той студент, який прийшов перший, схожі один на одного, як три краплі води. Що обличчя в них однакові, й постави, й голоси... Міщух також пив воду, в цього погляд був благальний” [193, с. 244-245].

Таким чином, в оповіданні „Панна сотниківна” випукло представлена тричленна система образно-фантастичного відображення. Автор використовує своєрідні смислові трикутники для стереоскопічної характеристики чудесних здібностей персонажів (перетворення чорта в студента, козака, міщуха) і, одночасно, для витворення сюжетної канви тексту – ті ж самі студент, козак, міщух ритуально виконують одні і ті ж дії, які, повторені тричі, символізують один із завершених циклів випробування героїні – сотниківни.

Притаманна для усної народної творчості тричленна система художнього фантастичного відображення наявна також у повісті „Вій” М. Гоголя. Автор підводить впритул до містичного трьох своїх персонажів – богослова Халяву, ритора Тіберія Горобця, а також філософа Хому Брута, який виявляється безпосередньо втягнутим у подальші злопригоди; до церкви, де лежить померла сотниківна, Хому ведуть троє козаків; тричі Хома намагається втекти від своєї долі; три ночі він залишається віч-на-віч з диявольськими силами [53, с. 142, 152, 153, 155, 163-174].

Проте між „Панною сотниківною” та „Вієм” простежуються лінії дотику не лише на рівні загальної схеми, але й окремих смислових сегментів сюжету та образів. Три ночі Хоми Брута в церкві нагадують „триактову” містерію (також у церкві), свідком



якої стала сотниківна Вал. Шевчука. Щоб переконатися в тому, що використані в „Панні сотниківні” та „Вії” художньо-стилістичні засоби є однопорядковими з точки зору містичної номенклатури й методологічної „оснастки”, порівняємо „церковні” сюжети творів, підвівши їх під спільний смисловий знаменник:

1. Місцем випробовування героїв – панни сотниківни (у Вал. Шевчука дочка сотника бореться з диявольщиною, а в М. Гоголя дівчина аналогічного соціального походження є репрезентантом останньої) та Хоми Брута обрано нічну церкву, посеред якої стоїть труна.

2. Добра освітленість „сценічного кону”, яка в певні періоди стає сліпуче яскравою: „Місячне світло проливалось через віконця й тріпотіло на підлозі та помальованих стінах. Святі й титарі з оселедцями на головах дивилися чорними незмигними очима, наче хотіли зрозуміти цих людей, що так невчасно прийшли до церкви”;

„Міщух різко повернувся, і вся церква раптом освітилася яскравим світлом. Воно потекло через усі вікна, спало з бані й залило церкву так, що аж захиталася” [193, с. 251].

„Подходя к крылосу, увидел он несколько связок свечей”.

„Это хорошо, – подумал философ, – нужно осветить всю церковь так, чтобы видно было, как днем... И он принялся прилепливать восковые свечи ко всем карнизам, наоям и образам, не жалея немало, и скоро вся церковь наполнилась светом. Вверху только мрак сделался как будто сильнее, и мрачные образа глядели угрюмей из старинных резных рам, кое-где сверкавших позолотой”;

„Свечи лили целый потоп света. Страшна освещенная церковь”;

„Тишина была страшная; свечи трепетали и обливали светом всю церковь” [53, с. 164, 165, 172].

3. Тваринні прояви сатанинських істот, збурення диявольщиною церкви:

„Вгорі залопотіли крила, і студент здригнувся”;

„Знову пролопотіли крила, а за тим вдруге почувлися важкі кроки”;

„Втретє затріпотіли крила, і прийшов козак. Був у чорному й безшумно почав крастися до труни. Міщух різко повернувся,



і вся церква раптом освітілася яскравим світлом. Воно потекло через усі вікна, спало з бані й залило церкву так, що та аж захиталася. Захиталися образи й мальовані козаки.

У глибині церкви щось ухнуло й кинулося. В труні трупом лежав студент, а міщух раптом закричав, дико вимахуючи руками. Козак дивно підстрибнув, і сотниківна болісно зойкнула. Позаду в нього тягся довгий хвіст, а замість ніг виглядали брудні ратиці [193, с. 251, 252]”.

„Ветер пошел по церкви от слов, и слышался шум, как бы от множества летящих крыл. Он слышал, как бились крыльями в стекла церковных окон и в железные рамы, как царапали с визгом когтями по железу и как несметная сила громила двери и хотела вломиться”;

„Двери сорвались с петель, и несметная сила чудовищ влетела в божью церковь. Страшный шум от крыл и от царапанья когтей наполнил всю церковь. Все летало и носилось, ища, повсюду философа... слышал, как нечистая сила металась вокруг его, чуть не зацепляя его концами крыл и отвратительных хвостов” [53, с. 168, 173].

Як бачимо, в оповіданні Вал. Шевчука, порівняно з відповідними фрагментами повісті М. Гоголя, наявні ряд очевидних деформацій і смислових зміщень, котрі стосуються як самих персоналій, так і специфічної конкретики драматургічного малюнка. Разом із тим, незалежно від специфічного розписання Вал. Шевчуком ролей у „Панні сотниківні”, залишається тотожною фольклорно-містична метамова обох розглядуваних творів. Це тричленний „крок” оповіді (трьом ночам у церкві Хоми Брута в повісті „Вій” відповідає троїстий „вихід” чорта в „Панні сотниківні”). Однаковою в обох текстах є інструментальна роль труни (в нічній добре освітленій церкві) – у ній лежать (і лягають) представники диявольських сил; клішовано представлена поведінка цих сил (не бояться церковної святості й потрясають споруду храму) та їх зовнішній вигляд (крила, хвости).

Оскільки „Вій” написаний за мотивами народних повір’їв та переказів, то твердити про прямий методологічний вплив М. Гоголя на автора „Панни сотниківни” було б надто прямолінійно. Проте такий вплив все ж простежується – принаймні на рівні підсвідомого відтворення Вал. Шевчуком образного ладу „Вія”.



На користь такого припущення свідчить та обставина, що Вал. Шевчук, безперечно, знайомий з розглядуваним твором М. Гоголя, а, отже, так чи інакше, об'єктивно не міг повністю абстрагуватися від читацького досвіду – красномовним підтвердженням цього служать ті непоодинокі збіги логічні й схожі деталі оповіді, про які йшлося в процесі усього попереднього розгляду, і які не можуть бути результатом випадкової схожості.

**„Маркери радянськості”  
в українському національному характері  
(на матеріалі повісті Валерія Шевчука  
„Маленьке вечірнє інтермеццо”)**

Валерій Шевчук належить до тих письменників, які розпросторюють можливості художньої форми для досягнення мінливості суспільно-політичних процесів. У його текстах не відшукуються прямі „маркування” радянської атрибутики, проте дослідження епохи, що вже відійшла, вражають як точністю психологічного аналізу, так і майстерністю добору деталей, а почасти, і парадоксальністю, підсвічену гумором.

Повість „Маленьке вечірнє інтермеццо” побудована на розміркуваннях мислячого кота про свою господарку, а також її (і свій) дім. У Вал. Шевчука цей кіт має звичку сидіти на дубі, де він поринає в філософські спекуляції й споглядає звідтіля навколишній світ. Як правило, кіт з'являється на дереві тоді, коли повість доходить до зміни сюжету або ж його загострення. Інакше кажучи, один із головних персонажів – кіт та „феліксологічно” атрибутований дуб у творі – виразно акцентовані. Названий момент служить психологічним ґрунтом, на якому буденне сприйняття образної пари кіт-дуб асоціативно зміщується в бік архетипових світоглядних уявлень українців.

Зауважимо у цьому зв'язку, що в традиційній українській символіці кіт уособлює родинний затишок, а дуб у язичницькі часи вважався священним, культовим деревом [63, с. 60-71].

Що стосується повісті „Маленьке вечірнє інтермеццо”, то „знакова” система народних міфологічних уявлень використа-



на в ній з резонуючим асоціативним ефектом: кіт, який є символічним еквівалентом домашнього затишку, зіпнувшись на дуб – символ світового дерева, дерева Життя, розмислює про дім, мікрокосм людини, її життєвий уклад. За цим простежується історична ретроспекція „колективного підсвідомого” українського народу, коли суспільне буття останнього визначали родове начало та синкретичні міфологічні уявлення про природу і єдність з нею людини.

Своєрідною глоскою до зробленого вище висновку може служити і космологічно-родова „саморефлексія” kota: „Поклик мій полине до надмірно збільшених зір у небі й упаде звідти на нашу околицю, і сусідство почує його, а відтак почує все плем'я наше і, ніби на команду, пробудиться все водночас і покине свої тимчасові пристановиська, щоб згадати предкові часи, коли були ми ще племенем розрізненим і мали єдині думки й помисли” [202, с. 171].

У повісті „Маленьке вечірне інтермеццо” наявні й не такі давні архетипові уявлення, як міф про світове дерево. Йдеться про гіпертрофоване індивідуалістське начало в українському характері, яке побіжно проявляється на рівні неусвідомленої психологічної установки у формі неприязно-заздрісного сприйняття близьких сусідів та їхніх успіхів. Поява такого роду тенденції в суспільно-психологічному відображенні передбачала певний цивілізаційний і культурний рівень, пов'язаний з процесами руйнування устоїв обцинного життя. В усякому разі на середину ХІХ ст., тобто напередодні скасування кріпосницького права, у середовищі українського селянства (суспільне буття якого все ще великою мірою визначалося обцинними приписами і регламентаціями) достатньо виразно проявлявся „синдром” людської заздрності.

На рівні індивідуальної свідомості подібні ментальні прояви, безперечно, відігравали роль стимулюючого, мобілізуючого чинника (особистісна конкуренція). Разом із тим за певних умов вони могли скеровуватися в русло соціальної деструктивності. Така негативістськи забарвлена лінія в українському характері постає в „сублімованому”, навмисно драматизованому вигляді в першій редакції поеми Тараса Шевченка „Москалева криниця”. Якщо абстрагуватися від художнього боку твору і в контексті на-



шої теми підійти до його розгляду з позицій своєрідного соціологічного опитування, то і останнє буде зводитися фактично до одного (пекучого для зображення в поемі односельців) питання: „Де в тих сиріт безталанних добро тее бралось?” Як впливає з розглядуваного твору, відповідь на це питання коріниться в площині моралі, викривленій людськими пристрастями і пороками. Лише після спалення хати „сиріт безталанних” (до чого спричинилися „заздрощі на світі і ненагля голодная”) безіменні сусіди цинічно задовольняють свій грубий егоїстичний інстинкт:

До стебла все погоріло.  
І діти згоріли,  
А сусіди, і багаті  
І вбогі, раділи.  
Багатії, бач, раділи,  
Що багатше стали,  
А вбогії тому раді,  
Що з ними зрівнялись! [190, с. 51-52]

Постава такого масштабного „зсуву” народної моралі стала, безперечно, результатом художнього перебільшення. В цілому ж в „антисусідській” етнопсихологічній установці актуалізовано дух ревниво-міжособистісного суперництва й прагнення соціального лідерства, у трансформованому вигляді може виражатися в негативістському ставленні до сусідського оточення як джерела гіпотетичних побутових небезпек й подразника комфортного стану душі егоїстичної особистості. Одночасно дрібні негаразди, що споглядаються за межею власного обійстя, стають джерелом особливого роду задоволення та позитивних емоцій. Проілюструємо сказане кількома типовими уривками з повісті Вал. Шевчука „Маленьке вечірне інтермеццо”:

„– Той і сьогодні приходив, – сказала баба (про залицяльника сусідки).

– Це вже, мабуть, заміж піде. Бач, і кога не нагодувала...

– Це коли б вона заміж вискочила, – сказав дід, – то й нам неудобство було б.

– Чого неудобство?

– Діти пішли б, у ягоди почали б лазить... Став тоді паркана, бо вони дідька лисого поставили б...



– Е, коли там ті діти. Он вона знову вилила помиї під огород, – говорила стара.

– Треба сказати, – відповів дід і гикнув. – Я їй так і скажу: хай свинюшника мені під вікнами не розводить...”

„– Ну, що ти там чув? – начебто знехотя спитала баба.

– Дуже грозився на неї, – сказав, жуючи, дід... Почекай, він ще їй вікна прийде бити.

– А воно не мішало б! – озвалась стара, і голос її раптом з низького став тонкий і писклявий. – А то воно таке вже важне, так воно ото ходить! Стара засмикала в протілі тулубом, аж дід не витримав і зареготав.

– Так воно ото із себе скромницю представляє, ой-ля-ля! А сама таке, що тьху!” [202, с. 176-177].

„Очевидно стара не хотіла втратити вигідний спостережний пункт, з якого добре проглядався наш ґанок, сподіваючись, що колись-таки Гевал знову почне гатити дошкою в двері. Тож терпляче чатувала в темряві, прикипівши до шибки” [202, с. 191].

Установка на певну неприязнь до сусідів – як форма вираження індивідуалізму в українському характері, має в останньому свою врівноважуючу протилежність – невитравне родове почуття обов’язку перед співплемінниками, виховане столітніми традиціями суспільного життя. Це почуття можна ще представити як строге табу на самоусунення від порятунку сусідів, що потрапили в біду. В „Маленькому Вечірньому інтермеццо” цю лінію в українському характері відсвічує, зокрема, наступний текстуальний фрагмент:

„– Ти там не дуже лізь її захищати (сусідку), а то ще шию зверне, чого доброго!

– А як убийство він соділає? – озався трохи сердито дід. Ще й мене до відповідальності притягнуть” [202, с. 188].

При розгляді повісті під таким кутом зору досить суттєвим є врахування того, що дія її розгортається десь на початку 80-х років (твір надруковано 1984 р.). Логічно припустити, що в тексті мусили опредметнитися певні риси ментальності українського народу, сформовані радянською добою його історії. Узагальнюючи, їх можна класифікувати як „знакову систему радянськості”: термінологічно-понятійні, культурні та ідеологічні кліше, генеровані відповідним політичним режимом і суспільним ладом



(його культурою) і частково пережитими ментально. Навряд чи підлягає сумніву те, що в поєднанні з історично константними рисами національної психіки та культури ця „радянськість” виступає лише формальним моментом в українському характері.

Таким чином, розгляд повісті „Маленьке вечірнє інтермеццо” з опорою на запропоновану нами методику аналізу (у відносно вузькому діапазоні її критеріїв: від виявлення архетипних світоглядних орієнтацій до ментально-психологічних установок та реакцій поведінки) дозволив, як видається, вичленити в творі ряд ознак „національного”. Можна достатньо аргументовано стверджувати, що повість структурують каркасні елементи української культури на її світоглядному й ментально-психологічному зрізі. Безсумнівним є і те, що окреслені в такому горизонті риси національного характеру присутні в творі імпліцитно, тобто виступають об’єктивованим атрибутом тексту, а отже, жорстко не пов’язані з відповідною наперед визначеною авторською установкою.

### **Психологічні константи „шістдесятництва” в романі Валерія Шевчука „Юнаки з вогненної печі”**

Феномен „шістдесятництва” досить глибоко осмислений в українському літературознавчому дискурсі. Найбільш цінними, на нашу думку, є „суб’єктивні портрети об’єктивної дійсності” явлені в книжках Євгена Сверстюка „Блудні сини України”, Ірини Жиленко „Номо feriens”, Романа Іваничука „Благослови душу мою, Господи”.

Валерій Шевчук у романі „Юнаки з вогненної печі” на художньому рівні простежив протистояння молодого покоління шістдесятників тоталітарному режиму. В автобіографічній сповіді-есе „На березі часу. Мій Київ. Входи́ни” він так пише про суспільні обставини того часу: „Складні й неоднозначні це були процеси. Одні згоряли фізично, інші духовно. Але в них, як у тих символічних біблійних юнаків із вогненної печі, було поселено Дух, що давав змогу одиницям вистояти, а вже те, що вони вистояли, давало підставу для пробудження інших, тобто ставало прикладом для наступників. Такі герої визвольного





руху, як Валерій Марченко, вирости з вогню, запаленого шістдесятниками. Коли ж говорити про характери, то й вони бували різні: слабші й міцніші; це допомагало чи й ні, але явище і справді було глибшим і ширшим... Скажу про себе: інакше жити, як я жив, не міг. Не міг і все! Бо, здається, не я керував собою, а той Дух, зрадити якого означало зрадити себе, а отже духовно не жити” [140, с. 3]. Ця розлога цитата підтверджує духовну причетність письменника до прогресивно мислячих представників його покоління.

У романі обізнаний із рухом шістдесятників читач легко впізнав і В. Стуса, й І. Світличного, і братів Горинів, та й рідного брата – А. Шевчука. Проте в передмові до роману „Юнаки з вогненної печі” автор застерігає, що герої твору лише певною мірою прототипізовані, але й узагальнені, тобто вигадані [217, с. 3]. Тому ми й зупинимося, власне, на психологічних константах, притаманних художнім образам: таку підставу дає нам сам автор, стверджуючи, що психологічно людина в часі не змінюється, змінний лише зовнішній антураж, сталими ж залишаються системи людської поведінки – „вояк, інквізитор, митець, правитель, священник, учений, робітник” [217, с. 38]. Це твердження відшукується в усіх творах Вал. Шевчука, бо любі його серцю герої, долаючи „дорогу у тисячу літ”, піддаючись спитуванню долі, зберігають вірність Україні, Дому, батькам, друзям і коханим.

Дослідивши значний корпус прози відомого письменника, можна, по-бароковому витіювато висловлюючись, сказати, що і розглядуваний роман є листком у пишній кроні його творчості, адже художній світ структурують усталені філософеми та міфологеми, функціонуючи в цілісному інтертексті (складовою якого є роман „Юнаки з вогненної печі”), вони являють нові модуси, розкриваючи психологічні підтексти. Каркас художньої моделі втримується на бінарних опозиціях: Бог – Диявол, Дорога – Дім, вірність – зрада, любов – ненависть. Згідно з правилами інтелектуальної гри розгортається наративна стратегія: розповідь ведеться від імені інженера-бетонника, що пише книгу спогадів про свою юність.

Текст означено як „записки стандартного чоловіка”, та вже прагнення відтворити дихання своєї епохи свідчить про його духовне побратимство зі своїми попередниками – Іллею Турчиновським, Семеном Затворником, Іваном Шевчуком, Віталієм



Волошинським. Час і простір у романі чітко окреслений, події відбуваються в українських містах Житомирі, Києві, Львові та російських – Москві і Потьмі – у 61-64 роках ХХ століття.

Класичний сюжет-розповідь про дружбу трьох юнаків (від Дюма до Ремарка), підсвічений епіграфом із книги пророка Даниїла: „А той, хто не впаде і не поклониться, тієї хвили буде вкинений досередини палахкотючої огненної печі” [217, с. 3].

Моторошність цієї перспективи тяжіє над душами тих, хто чинить опір державі, що постає у символічному образі Спрута.

Письменник показує три позиції опору: філософськи відсторонену, „внутрішнє дисиденство” і стоїчно-героїчну настанову. Ці позиції „оживлені” у характерах житомирських хлопців – Славка, Артура і „Я”-оповідача. Найстарший і найрозумніший студент Славко наділений музикальним талантом і ясним аналітичним розумом. Цікавився вченнями Спінози, Канта, Гегеля, захоплювався творами Борхеса, Ремарка, Белля. (Зауважимо, що саме ці імена часто зустрічаються в листах Стуса, статтях Є. Сверстюка, в інтерв’ю Вал. Шевчука).

Із його уст лунає монолог у душі Куліша – Франка – Маланюка: „Українці – це порода трипостасна: малороси, хохли і справжні українці. Малороси мову і культуру українську відкидають і зі шкури лізуть, щоб стати „руськими” [217, с. 28]. „Найпоширеніший тип – хохли, для яких головне пристосуванство, вигода, користь. Справжній українець любить свою землю, він великий трудівник, перетворює пустелі в сади, творить пісні, ними лікуючи душу. Він – сіль землі, оберігач і надія. Цей тип немилосердно винищувався малоросами і зайдами. Але він невмирущий, бо має дивовижну упертість і витривалість” [217, с. 28].

Славко-філософ перший потрапить у безжалісну пащу вогненної печі, не витримавши власної малодушності: під немилосердним тиском агента КДБ він підписує статтю, спрямовану проти заарештованого товариша. Жорстоко страждаючи, помирає.

Артур уособлює стоїчну позицію опору. Витривалість, життєздатність, відчайдушність – риси справжнього борця. Заарештований за самвидав, він отримує перший термін покарання, а згодом – і другий.

Найбільш глибоко розкрито характер Я-оповідача. Його життєва позиція найближча до авторських світоглядних засад, ви-



кладених у есе „Сад житейських думок та почуттів”. Літературознавець із Австралії Марко Павлишин визначив цей тип опозиції як „мовчання”. Він вважає (цілком справедливо!), що Валерій Шевчук та Ліна Костенко, завдяки цій позиції, посіли місце літературних гуру. „Шевчук утримав авторитет етичного оратора. У ситуації, де стало неможливим вправлятися в *ars bene dicendi* – мистецтві доброго (як морально, так і естетично) промовляння, етичний оратор волів утриматись від самовислову” [140, с. 204]. Прийом внутрішнього монологу дає можливість показати всі перипетії людської душі. Оскільки письменник належить до прихильників синергетики, з її уявленнями про цілісність світобудови і перетіканням енергії з цілого в єдине, то наділяє свого персонажа здатністю відчувати в собі генетичний код, який визначав дії споріднених йому душ у минулому. Він у візіях історичних часів бачить себе у „вервечці подобенств”. Першою була візія із XVII століття, коли юнак слухав промову Єлисея Плетенецького (помер у Львові від мору), згодом він відчув страждання вояка часів Хмельниччини, який зі страху втік з поля бою в ліси. Знає його серце і долю мандрованого дяка, трагедію Мельхиседека Значко-Яворського, що закінчив життєвий шлях 1809 року і саме тоді народився романтичний шляхтич, ровесник Шопена. Пам’ять утримує і дерев’яний дім під старими соснами, і горішню кімнату, і старий клавесин, на якому награв красива дівчина-мрія.

Міфологема Дому наскрізна в романі (до речі, як і в романах „Дім на горі”, „Стежка в траві”, „Темна музика сосон”). Ключова етноментальна міфологема Дороги сприймається як Символ вселюдського страждання – це шлях на Голгофу. Саме тому остання візія висвітлює заарештованого в 1937 році молодого українця, якого запроторюють у Сибір. Його молитва до Бога пронизує свідомість юнака із шістдесятих у передчутті немислимих випробувань. „З ними я відав безумовну фізіологічну злуку, тобто знав їх, як себе” [217, с. 208]. Роздумуючи над своїм життям, юнак приходить до висновку: усіх їх об’єднує екзистенціал Страху. У боротьбі зі своїми страхами, дотримуючись батькового заповіту „честь перш за все”, хлопець зважується заперечити вчительці російської літератури Соф’ї Вольфовній стосовно вищості російської культури над українською, за що отримує статус „на-



ціоналіста”. Вигнаний зі школи, він, уже працюючи „кочегаром-інтелектуалом” (напрошується аналогія із „родом діяльності” М. Воробйова, В. Голобородька, В. Стуса), потрапляє під прицільне око спецслужб. Природний інстинкт самозахисту породжує фантазмагоричні сні: знову-таки випробуваний ще в бароковій епосі літературний засіб оприявлення підсвідомих візій.

У снах оповідача смислообраз Держава опредметнюється в своїх жахливих варіантах: це холодні мацаки Спрута, простягнута правиця Мідного Вершника, що мчить залитою кров’ю землею, це Піраміда, яка душить людей, це Пустеля, бо „трава” скошена. Роман політично заангажований: автор чітко окреслює свою зневагу до світу абсурду, Радянського Союзу як правонаступника Російської імперії.

Маркери радянськості (портрети ідолів, їх мавзолеї, фальшиві агітки, лозунги про рівність народів, світле майбутнє) неприйнятні для мислячої людини. Розповідь про поїздку оповідача і Лариси до в’язня радянського концтабору Артура можна сприймати як окрему блискучу психологічну новелу. Побачена ними чужа земля вразила своїми брудними вокзалами, несмачними обідами, захланністю і п’янкою. Вал. Шевчук не жаліє для „північної сусідки” влучних метафоричних порівнянь – це Паща Дракона, Око Прірви, початок Жаху. Проте, і це суттєво, письменник завжди розрізняє державу і народ: тому такою вчасною стала для його героїв підтримка московської інтелігентної родини і гостинність старої чувашки в Потьмі. Не „очорнює” автор і людей спецслужб: є серед них хижі звірі, а є й ті, хто попереджав про арешти. Розводить він релігію з діючою церквою, адже священники в ті часи часто були донощиками на віруючих. У творчості Вал. Шевчука Бог постає в амбівалентних іпостасях: Боже-ственний Логос, Творець всього суцього, Бог є Любов.

У романі „Юнаки з вогненної печі” читаємо: „І я думаю, що Бог – це і є система цих світів та пустель, і він, може, даремно жене нас із хрестом на спині на гору, де кожного з нас мають розп’яти і розпинають, бо життя наше – це і є хресна путь на Голгофу навіть для тих, хто цього не відає...” [217, с. 278].

Шістдесятники знайшли сили винести свій тягар і прокласти дорогу до незалежності України. „Константою тієї сили є стоїцизм, з яким людина зносить свою долю з вдячністю Богові і дає



поміч іншому на розбурханій і небезпечній хвилі часу”, – написав Є. Сверстюк у статті „Шістдесятники і Захід”. Він ясно визначив риси визвольного руху, на які ми покладаємось, підводячи підсумки: „Серед ознак шістдесятників я б поставив на перше місце юний ідеалізм, який просвітлює, підносить і єднає... Другою ознакою, отже, я б назвав шукання правди і чесної позиції. Як третю ознаку я б виділив неприйняття, опір, протистояння офіційній літературі і всьому апаратові казарми” [156, с. 25].

У романі „Юнаки з вогненної печі” всебічно висвітлено риси шістдесятництва як суспільного явища через призму індивідуального світосприйняття молодих українців, які таки „виламались із бетону стандартності”. Валерій Шевчук вкотре підтвердив звання „Майстра психологічної світлотіні” [222, с. 126].

### **Духовно-ментальні засади „чужинства” в художній інтерпретації Валерія Шевчука**

Початок нового століття означився спалахом народних рухів, спрямованих на національне самоствердження. Крах імперій змінив світовий ідеологічний устрій. Поневолені народи високо піднімають знамена незалежності, щоб світ помітив їх унікальність і справжню вартість. Відомо, що цю ідею обґрунтував ще в XVIII столітті німецький поет-романтик і філософ Йоганн-Готфрід Гердер. Заперечуючи вищість одного народу щодо іншого, він наголошував, що кожний народ має власний *volksgeist* – національний дух, сукупність звичок і манер, спосіб почування, цінюваних тільки за те, що вони свої. Культурне життя спирається на традиції, що їх витворив колективний історичний досвід, який поділяють лише члени цієї групи. Тому сповна не можна зрозуміти скандинавські саги, не переживши бурі у Північному океані. Потерпаючи під час „шторму”, людина схильна сподіватися на підтримку „своїх”.

Цю думку підкреслює Норман Манеа в роздумах про чужинство: „І хоча людину вчать любити ближнього, у неї, здається, не виходить любити ближнього так, як вона любить себе, чи любити чужого як ближнього. Чужого завжди сприймали як іншого, часом як виклик, навіть як явну загрозу для витворених традицій-



ним способом життя спільних обцинних звичаїв і національних символів. Існування чужинця завжди передбачає порівняння, переоцінку та потенційне суперництво” [119, с. 109].

Ісайя Берлін, розглядаючи націоналізм як спосіб вираження синтезу певних станів свідомості, наголошував: „... сильнішим його аргументом, який доводить необхідність мати певні переконання, діяти певним способом, служити певним цілям лише тому, що згадані цілі, переконання, способи поведінки і життя – наші. Це значить, що всі ті правила, доктрини й принципи слід виконувати не тому, що вони ведуть до добра, щастя, справедливості і свободи, не тому, що вони встановлені Богом..., і не тому що вони самі по собі слушні і справедливі, самі в собі знаходять наснагу... ні, ними треба керуватися лише тому, що це вартості моєї групи...” [27, с. 101-102]

Кожен письменник, ідентифікуючи себе з певною нацією, стає виразником її свідомості і конституює своїми текстами ставлення до інших націй. Вал. Шевчук належить до тих письменників, які відверто маніфестують свою приналежність до українства, і в своїх статтях він прямо пише про симпатії до поляків і висловлює критичне ставлення до росіян. Очевидно, першому сприяло походження матері письменника, яка мала польський родовід, та спогади дитинства про житомирських інтелігентів, які „найменше піддавалися русифікації” [211, с. 55], це була група „вірою таки твердо католицька, але етнічно ближча до українства ніж до польськості” [211, с. 55].

Орієнтація на європейський спосіб мислення передбачає заперечення окремих сторін російської ментальності. Щоб визначити міру несприйняття і навіть іронічного ставлення автора до цінностей ближнього північного сусіда, необхідно звернутись до роздумів російських і українських філософів, спрямованих на дослідження власного „національного”.

Аналізуючи субстанційні ознаки духовного складу українців, М. Грушевський зараховує останніх до західної моделі культури (із вкрапленнями певних орієнтальних впливів), що, на його думку, може служити основою для здобуття українським народом державності і набуття суверенності. Українську ментальність характеризує типологічна спорідненість із західноєвропейською. У цьому сенсі українськими „народними прикметами” для Грушев-



ського є певні риси, які характеризуються „високим розвитком гідності своєї, пошануванням гідності чужої, любові до певних, усталених зверхніх форм, „законних речей”, етикету, добрих манер, любов’ю до чистоти, порядку, краси життя, прив’язанням до культурних і громадських вартостей життя і т. ін. Се все прикмети, які роблять українця дуже близьким по духу, по характеру до західноєвропейської стихії – де в чім до германської, з її солідністю, діловитістю, любов’ю до комфорту, порядку, чистоти, достатності, до рівноваги і стоїцизму, а в іншій до романської – наприклад отсим потягом до форми, елегантії, бажанням ввести в усе красоту, освітити нею всяку сферу життя взагалі світлим і ясним, радісним поглядом на життя” [56, с. 147-148].

Суспільна психіка українців теоретично осмислювалась В. Липинським. Він розцінював як деструктивні фактори в історичному бутті, з одного боку, – нігілістичне ставлення і потяг до нищення набутих культурних цінностей та ієрархії авторитетів, а з другого боку, примітивність пропонованої суспільної альтернативи, яка не йде далі гіпертрофованого індивідуалізму, анархізму й екзистенціального виміру свідомості, відірваної від „коренів” [110, с. 66].

Початком російського філософського дискурсу можна вважати „Філософський лист” Петра Чаадаєва, у якому він експліцитно поставив питання про неоригінальність російської національної культури.

„Дело в том, что мы никогда не шли вместе с другими народами, мы не принадлежим ни к одному из известных семейств человеческого рода, ни к Западу, ни к Востоку, и не имеем традиций ни того, ни другого.

Ни у кого нет определенного круга действия, нет ни на что добрых навыков, ни для чего нет твердых правил, нет даже и домашнего очага, ничего такого, чтобы привязывало, что пробуждало бы ваши симпатии, вашу любовь, ничего устойчивого, ничего постоянного; все исчезает, все течет, не оставляя следов ни вовне, ни в вас.

Все – словно на перепутье... В домах наших мы как будто в лагере: в семьях мы имеем вид пришельцев: в городах мы похожи на кочевников, хуже кочевников, пасущих стада в наших сте-



пях, ибо те более привязанные к своим пустыням, нежели мы – к своим городам...” [183, с. 25-263].

Интерес до національного виявляла російська філософія початку століття як складова парадигми ідеалістичної традиції в західній думці, акцентуючи увагу на містичному началі російської душі.

Була підхоплена ідея Ф. Ніцше про перевагу в російській загадковій душі діонісійського стихійного начала на відміну від аполонівського гармонійного західноєвропейського мислення. Проблема подолання дуалізму і витворення синтезу цих начал тривожила Д. Мережковського, В. Соловйова, М. Булгакова. Зокрема, В. Соловйов, наголошуючи на функції містичного елемента в російській ментальності, не погоджувався з Шопенгауером і Гартманом в їх міркуваннях про сліпу руйнівну силу безсвідомого й вбачав у ньому вищу орієнтацію для розуму.

Влучна характеристика російської ментальності подана в статті Ніколая Бердяєва „Русская идея”: „Два противоположных начала легли в основу формации русской души: природная, языческая, дионисическая стихия и аскетически-монашеское православие. Можно открыть противоположные свойства в русском народе: деспотизм, гипертрофия государства и вольность, жестокость, склонность к насилию и доброта, человечность, мягкость, обрядовое и искание правды, индивидуализм, обостренное сознание личности и безличный коллективизм, национализм, самохвалство и универсализм, всечеловечность, эсхатологически-мессианская религиозность и внешнее благочестие, искание Бога: смирение и наглость, рабство и бунт” [23, с. 77].

У своїй відомій промові (прочитаній у Римі) „Русский национальный характер” філософ Б. П. Вишеславцев також наголошував на нестійких рисах: „Мы и сами себя не понимаем, и, пожалуй непонятность, иррациональность поступков и решений составляют некоторую черту нашего характера... Нужно сказать, что область подсознательного в душе русского человека занимает исключительное место. Национальная скромность, самокритика и самоосуждения составляют нашу несомненную





черту” [42, с. 112]. Філософ порівнює італійську і російську пристрасність. У роздумах про своєрідність російського національного характеру А. Белий теж використовує принцип порівняння: „Говорят, что широкая славянская натура чуждается тех рамок, в которых с таким удобством уживается натура немца. Говорят, что славяне глубже французов. Глубина и ширина сочетается в нас, русских... Глубина отрывает от жизни, ширина сжигает душу и беспочвенный, но широкий и глубокий русский интеллигент оказывается с отчаянием в душе и с опущенными руками пьяницы после запоя... У нас нет повседневности, у нас везде святое святых” [18, с. 325].

Російська ментальність стала предметом критичного дискурсу Г. Гачева. Він пропонує теорію „космопсихологосу”: „подобно тому, как каждое существо есть троичное единство: тело, душа, дух – так и национальная целостность есть единство природы (Космос), национального характера народа (Психея) и склада мышления (Логос)” [46, с. 263]. Згідно зі своєю теорією, він виводить закономірність руху російського буття: „Несоответствие шага Пространства и шага Времени – это вечная трагедия как России и русского социума, который сказывается и в русском логосе. В нем естественен задний ум... Разные темпоритмы. Россия – это рассеянное бытие, разреженное пространство...” [46, с. 27].

Філософ вважав, що реальність впливає на мислення, тому, на відміну від Заходу, в російському Логосі „не вполне работает... рассудочная логика, а образ работает потому, что он может перепрыгнуть через знание, в метафоре – переносе” [46, с. 27-28].

Підсумовуючи, зазначимо, що дослідники російської ментальності в пошуках оригінальних рис національної ідентичності йшли шляхом зіставлення її з моделями фундаментальних ментальних структур, що притаманні європейським народам.

Цей принцип порівняння обирає і Вал. Шевчук. Вельми репрезентативною в цьому відношенні є його повість „У пащу Дракона”, яка стане спеціальним об’єктом нашого аналізу.

У названому творі представлено парадигматичну політичну модель українського і російського національного характерів. Причому принципова схема українського національного харак-



теру в своїй особі побудована від противного: письменник неявно конструює тип української ідентичності, вдаючись до послідовного „закреслення” неприйнятних для нього рис у російській ідентичності. Ще однією особливістю повісті є те, що, незважаючи на часові рамки зображуваного, першу половину XVII ст., національно забарвлені сюжети великою мірою ціннісно відградуїуються відповідно до поширених ідеологічних уявлень буденної свідомості сучасності. Так, у повісті „У пащу Дракона” „національне” дещо позірно історичне. Адже одягнуті в старосвітські шати персонажі з однієї (української) і другої (російської) сторін часто розмислюють і діють відповідно до політичних й естетичних уявлень та приписів постперебудовного і пострадянського часу.

Після зробленої ремарки можна предметно розглянути наявну в творі ідеологічну схему російського національного характеру. Із знаком мінус цієї схеми постане, отже, констеляція українського національного характеру.

Після проведеного розгляду повісті „У пащу Дракона” відзначимо, що в цьому творі добре простежується прагнення письменника показати дві онтологічно протилежні моделі національного характеру: українську – демократичну, західного зразка та російську – авторитарну, східну, автаркійну. Відповідно до ідеологічної мети та художньо-естетичної спрямованості повісті, Вал. Шевчук активно експлуатує сучасні ідеологічні міфи про Росію й підкорює історичні факти, накидаючи при цьому на росіян аж занадто багато моральних вад і дивацтв. Якщо абстрагуватися від подібних „витрат жанру”, то за художніми перебільшеннями можна помітити методологічні структурні складники авторської концепції „національного”.

При цьому з’ясовується, що ідентичність українського національного характеру постає в творі великою мірою в „знятому” вигляді. А саме – вона проявляється як певне ціннісне ставлення до маніфестацій чужої культури та національної ідентичності. Звідси впливає неявно постульована теза про неприйнятність для українського національного характеру авторитарної моделі совісті, сліпого релігійного фанатизму, масових психозів і пароксизмів чуттєвості, агресивних імперських



амбіцій, тяжіння до самодостатньої замкненості культури в архаїчній формі.

Фактор конфесійної тотожності українців та росіян набуває в повісті значення не інтегруючого, а диференціюючого чинника. З одного боку останнє досягається шляхом зображення Московської держави першої половини XVII ст. як країни „нечестивої”, „царства Дракона”, або, „імперії зла”. З другого боку, письменник розводить православних по обидва боки московсько-польського (українського) кордону, вдаючись до методики підключення авторитету автентичних джерел духовної культури українського народу – православної традиції давньої Київської держави: єрусалимський патріарх, який репрезентує духовне наступництво православної церкви Візантії (від якої прийняло християнство давньоруське суспільство) і в почиті якого є українці – засуджує порядки московитів, котрі суперечать ортодоксальному православ'ю.

Окрім окреслення рис національної ідентичності українців таким ускладненим, кружним шляхом, у повісті „У пащу Дракона” артикульовано заявляють про себе і репрезентанти українського духовного „простору”. В центрі роздумів, поривань і вчинків двох українських мандрівників, доля яких закинула у Велике Московське князівство, постійно перебуває ідея збереження і творення Храму, який виступає символом справжньої національної ідентичності. Ніби наперед прозираючи невдалі спроби утвердження української державності після 1654 р. та в 1918 р., фатальну роль у чому відіграв російський політичний фактор, а також вгадуючи важке становлення української держави сучасності, герої твору наголошують на негативах українського характеру: політичній наївності та інфантильності, проявах зневіри у власних силах, недостатньо твердій волі задля досягнення стратегічних цілей. „Біда наша в тому, – твердить один із персонажів повісті, – що не самі хочемо будувати свій Храм, а сподіваємося, що його збудує нам хтось. Шукаємо любові, а знаходимо зненависть, шукаємо брата, а знаходимо ворога. Оце і є віковичне наше спитування, але чи від нього стаємо чисті духом?” [216, с. 53]. Загалом повість „У пащу Дракона” можна трактувати і як своєрідне застереження проти повторення давніх поми-



лок, коли український народ не зміг себе реалізувати як суверенна нація внаслідок того, що опинився в занадто міцних „обіймах” свого східного сусіда. Це застереження вкладено в уста головного героя твору, який відправився в країну московського царя з надією відбудувати власний Храм, пройшов по шляху суворих випробувань і важкого душевного сум’яття: „Чи є Бог в „царстві Дракона”? Чи не облудний голос покликав у дорогу?” А під трагічний кінець своєї місії зрозумів її істинне призначення – „не відбудувати на рідній землі Храм, а перепинити Драконові дорогу” [216, с. 75].


Ясна річ, що практично в кожному творі Вал. Шевчука можна віднайти принаймні „інверсійний слід” народної культури, або, приміром, „національне” у формі неявно вираженої ментальної установки. Проте ми не ставили собі за мету „інвентаризувати” усі подібні прояви чи вивести якийсь середній показник представленості в творах засадних елементів національної ідентичності і національного характеру. Перед нами стояло, гадаємо, методологічно більш щільне завдання – атрибутувати маніфестації „національного” у художніх текстах письменника за такими двома основними критеріями:

– По-перше, підійти до розгляду національно означених компонентів тексту як формальних засобів, метамови, на які спирається автор задля досягнення певних художньо-естетичних цілей, – причому спеціально не пов’язаних із „національною” тематикою. В результаті виявилось, що народні архетипові уявлення, традиційні риси українського характеру, ментально-психологічні „коди” й установки соціальної поведінки українців складають пружний „технічний” каркас літературного дискурсу Вал. Шевчука. Інакше кажучи, це імплантовані в текстуальну тканину „знакові” спрямовуючі, які „мовчазно промовляють” самі за себе й упізнаються, однак не коригують основне русло сюжетної оповіді, наприклад, у значенні її спеціального етнографування. Саме це, на наш погляд, створює в творах письменника своєрідний чар „національного”.

– По-друге, наше завдання полягало у виявленні авторської рефлексії над „національним”. Як засвідчив аналіз особливо репрезентативної з цієї точки зору повісті „У пащу Дракона”,



письменник розглянув національний характер українців у парній опозиції до російського національного характеру. Оскільки тема „національного” освітлена в повісті через контекстний фільтр пошуків національної свободи, що утворює національну ідентичність народу, то другий член цієї опозиції – російський національний характер – відіграв роль негативного фону, на якому окреслилися основоположні риси українського національного характеру. Звідси, гадаємо, надмірна доля авторського суб’єктивізму й елементи шаржу в описах населення Московської держави першої половини XVII ст.



## 4. АВТОРСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ

### Модуси наближень: Василь Стус і Валерій Шевчук

У парадигмі шістдесятництва ці постаті, здається, найбільш віддалені. При рівнопокладанні цих двох імен виникає енергія відштовхування, яка сконденсована у площині метафізичній: одна модель художнього світу перебуває в процесі становлення, інша – чітко окреслена грізною силою небуття. „Пам’ять про закінчене життя іншого володіє золотим ключем естетичного завершення особистості. Пам’ять є підхід з точки зору ціннісної завершеності” [16, с. 95], – писав М. Бахтін.

Сьогодні можна стверджувати, що погляди В. Стуса на прозу Вал. Шевчука еволюціонували від захоплення до несприйняття. В листуванні ім’я прозаїка згадується зрідка. Спочатку Стус виявляє зацікавлення: „...кортить почитати Шевчука [164, с. 410], ...зрадів оповіданню Валерія „На вітрах” [164, с. 108], далі висока похвала: „...у нього гарний розум” [163, с. 41], потім – розчарування: „...якось, грішний, я ніколи надто не переймався його текстами” [164, с. 377], і, врешті-решт, гостра критика: „Прочитав у „Літературній Україні” оповідання Вал. Шевчука (зветься, здається, „Сивий”). Воно трохи химеркувате, а ще більше – плитке. Небезпечна ж така стилістика: вона й душу може обмілити” [164, с. 404]. У цій категоричній оцінці виявляється різнополюсність їх творчих манер. Стус сповідував лаконізм стилю. В роздумах над стилістикою М. Достоевського він зауважує, що „найкраща вона – по сендальвськї – коли її немає, коли це стиль цивільного кодексу Наполеона.... Є лише лаконічність стилю, іншого епітету стиль просто немає” [164, с. 471]. Сам Валерій Шевчук підтверджував, що В. Стус не був у захопленні від його розлогої оповіді. Справді, на перший погляд, створені ними художні світи абсолютно неспівмірні, проте при пильному обсервуванні,



освітленому пієтетом перед обома майстрами слова, можна прослідкувати типологічні паралелі на політичному, філософському, естетичному та художньому рівнях.

Василь Стус і Валерій Шевчук майже одночасно розпочали свою літературну діяльність, входили в коло молодих київських інтелектуалів – шістдесятників. Після арештів серед інтелігенції у 1965 році виявили солідарність до ув'язнених, засвідчуючи тим свою безкомпромісність і вірність друзям. Михайло Осадчий відзначав, що серед небагатьох людей, які листувалися із політв'язнями його табору у Мордовії, були Василь Стус і Валерій Шевчук. „Листи Шевчука сприймалися як невеличкі новели. Їх зачитували. На початку сімдесятих доля розвела їх назавжди: кожному був рокований свій замкнений простір. По суті вони розминулись в часі, оскільки був відсутній діалог, бо панувало безгоміння. У автобіографічних замітках „Сад житейських думок, трудів і почуттів” Вал. Шевчук писав: „У важкі сімдесяти роки, коли мене майже не друкували і я пішов у схиму, тобто зачинившись у келії чи в башті слонової кості, як її називають, і продовжив там працювати як умів та міг” [211, с. 68]. В. Стус отримав „кабінети” із заґратованими вікнами, він писав у камері-одиночці, у тюремному шпиталі, в п'яному гаморі „зеківського” гуртожитку. Перебуваючи у „Великій” і „Малій” зонах, обидва конституювали свою неприхильність до політики, проте створили антиколоніальні дискурси, не улягаючи канонам соцреалізму, чітко усвідомлюючи, що культурі України загрожує імперська політика Центру. Та більш за все їх тривожила духовна ситуація в рідному краї. У дусі традицій, започаткованих С. Величком, П. Кулішем, Лесею Українкою, І. Франком, С. Маланюком, В. Стус оприривнив гротескно-жалюгідні картини „веселого цвинтаря”, „погару раю”, „храму, зазналого скверни”.

Поет своєю чутливою душею вловив болючий нерв, що спричинив українську трагедію: наявність у національному характері індивідуалізму в його крайніх виявах: „Стенаються в герці скажені сини України, той з ордами ходить, а той накликає Москву”. („За літописом Самовидця”). У текстах Вал. Шевчука ця споконвічна проблема національного буття закодована в біблійних образах Каїна і Авеля, які уособлюють символіко-алегоричний зміст притчі про братовбивство. Письменник задумав описа-



ти „дорогу в тисячу літ”. Осмислюючи „барокову” Україну, він звертається до міфологічних джерел і маніфестує своє надзавдання: створити „анти-Гоголя”, як заперечення „малорусизму”, – тієї естетики, яка подавала українську ментальність через екзотику не без насмішки. В. Стус уже не міг прочитати роман „Дім на горі”, опублікований у 1986 році, але йому, напевно, імпонувала б і трагічна тональність оповіді, і майстерне відтворення прафольклору, зокрема демонології, і пишне буяння авторської фантазії та інтелектуальна глибина. Адже, за свідченням В. Захарченка, „...він не любив гопашної, шароварної України, зневажав хуторянщину і в мисленні і в творчості” [80, с. 36]. Тому й не терпів грайливо-іронічних самопонижень, бо вважав обов’язком митців відстоювати національну гідність, а сучасні прозаїки таки часто лили воду на млин великодержавних „зверхників”. Через це схиляння перед системою падали на „землячків” присуди в душі Шевченка — духовного орієнтира поета. „Стусова поезія вся наснажена Шевченковою думкою, його силою, його відвагою, його бунтом – вона вся дзвенить ними”, – писав Богдан Рубчак у статті „Перемога над прірвою” [152, с. 321].

У романі Вал. Шевчука „Три листки за вікном” образ Т. Шевченка епізодичний, але в ньому закладено могутній потенціал протистояння національному нігілізму, який живився імперією. В світогляді В. Стуса і Вал. Шевчука є ще один момент дотику: це вплив на їх творчість знакової особистості в українській культурі – любомудрого Григорія Сковороди, палкого прихильника волі – найдієвішого архетипа національної ментальності, проповідника героїчного стоїцизму. Вал. Шевчук наголошує: „Сковорода став для мене учителем життя”. Стаття В. Стуса „Двоє слів читачеві” завершується словами: „Один із найкращих друзів – Сковорода” [162, с. 13]. Поет шукає співбесідника, розрадника у вселенських бідах. Очевидно, схожі екстремальні ситуації породжують і споріднені екзистенційні почуття... В VI столітті, у Римі, магістр офіцій при дворі короля Теодоріха, Боецій був засуджений до смертної кари за орієнтацію на Візантію – берегиню культурних цінностей. В свої останні дні мислитель написав трактат „Втіха філософією”, шукаючи істини, що підтверджували б сенс його життя, бо муза Поезії лише поглиблювала його душевні страждання... Поезія В. Стуса – відкрита рана, а в філософських студі-





ях він віднаходив цілющий бальзам вічних істин. Лектура поета з огляду на життєву ситуацію вражає: Кант, Бердяєв, Гуссерль, Гайдеггер, Камю, Сартр. Мов Сізіф із відомого есе Камю, поет піднімав важкий камінь своєї Долі, хоч життя спало в „паділ”. У його таланті було рідкісне і дивовижне поєднання глибокого аналітичного розуму й осяйної інтуїції. А талант – це спрага повнокровного буття і вищої справедливості. Листи В. Стуса засвідчують живий діалог із філософами. У них спостерігається безнастанний хід думок і утвердження в істині, яка й відзначила його духовну незламність. Василь Стус виріс у сім’ї, де шанували Бога. Дочка Д. Шумука, після відвідин родини, захоплювалась їх сімейною злагодою: „В їхній хаті сам бог живе” [223, с. 85]. У молоді літа прийшла віра в існування недогматичної ієрархії добрих і злих сил. Справжнім відкриттям стала есхатологічна філософія М. Бердяєва: „Бог не керує світом, а відкривається йому у вільній творчості людини. Творчий процес у своїй первинній чистоті спрямований на нове життя, нове буття, нове небо і нову землю” [21, с. 257]. Очевидно, це одкровення Бердяєва устійнювало переконання в призначення Поета. Дослідникам епістолярної спадщини поета важко стверджувати, які саме судження впливали на його світогляд, адже багато листів утрачено. Зі спогадів М. Хейфіца знаємо, що В. Стус уважно студіював Канта. Нам видається суттєвою в світоглядних пошуках поета думка визначного мислителя про те, що совісна людина повинна прагнути до Богоподібності. Кант розгорнув судження Августина Аврелія: заповнення душі поняттям Бога є одним із найважливіших принципів самозбереження всього живого. Читаючи Й. Гете, поет поринав у містичні світи Я. Беме і Сведенборга... Глибина поетової віри відкривається у листах до рідних: „Бог водить мною” [164, с. 114], „Бог дав душу діткливу” [164, с. 110], „Бо доля немає мети – вона Господня воля” [164, с. 387]. Своему сину заповідав „...бути чистим серцем, не грішити ні перед людьми, ні перед деревом, ні перед птахом. І тоді будеш як Бог” [164, с. 249]. Прекрасну мрію він вселяв у юне серце: „Любов – то, може, єдина справжня квітка, подарована людині Богом” [164, с. 446].

Велику насолоду і потік золотого натхнення дарувала В. Стусу поезія Рільке. Перекладаючи поетично-інтелектуальний шедевр



„Сонети до Орфея” австрійського класика, український поет мав із ним сердечну гармонійність і мислительну погодженість:

Схожий до хмари, струмить  
Світ безугавне,  
Все досконале спішить  
Впасти в прадавнє.  
Над походом віків  
Вільно і гоже  
Первісний плине твій спів  
Гомін твій, Боже.  
Ще ми не взнали страждань,  
Ще не навчилися кохань,  
Смерті глуха таїна  
Слідом чигає.  
І тільки пісня одна  
Благословляє

У величній панорамі Всесвіту голос Орфея дарує надію на Вічність Буття і в цьому його висока Місія. В. Стус, висталюючи Дух, був свідомий своєї Місії в бутті нації, тому з таким іронічним сумом він прокоментував О. Вернадського, екстраполюючи його вчення про ноосферу на придушену тоталітаризмом суспільну свідомість: „якось навіть гріх вживати слово ноосфера до нашого неба” [164, с. 477], і він міг так сказати, бо і у „вертикальній труні” вітав прихід віршів „як літніх дощів”, прекрасних „як перо жар-птиці” і схилився над „незлим і стражденим поетом лик Божий...”. Про виходи душі в трансцендентні простори писав у своїх спогадах про перебування в карцері Левко Лук’яненко. Євген Сверстюк свідчив: „У камері завжди відчували Бога” [155, с.195]. На порозі вічності В. Стус не втратив здатності спостерігати і фіксувати феномени своєї свідомості (стан редукції за Гусерлем). Він напише: „...я вже теж Дух” [164, с. 180] „Душа із себе вийшла, супроти себе стала” [164, с. 472], і уроче „В мені уже народжується Бог”. І в смерті він повертається до життя в голосі тихому, як вечірня молитва:

Бог уседуші  
Уседуша – спів.

Філософські пошуки Валерія Шевчука співмірні з теорією цілісної світобудови – синергетики.

Ще даоський мислитель Чжуан Дзи вважав, що єдине ці



пронизує все. Мудрий цінує єдине. Ця істина відкривалась і святому Августину: Бог привів все до єдиного порядку, утворюючи Універсум. Бог – основна монада в теорії Г. В. Лейбніца, саме він програмує буття всіх інших монад. В. Гумбольдт стверджував, що все народжене в душі є витокom єдиної сили. Вал. Шевчуку особливо імponує теорія космогенезу християнського еволюціоніста Тейяра де Шардена, за якою людство – сфера Духа, життя свідомості концентрує високий рівень радіальної енергії, якою живиться світ. У текстах письменника Бог постає у своїх іпостасях: він Всевидячий і милосердний, увінчаний вінком звершених чеснот, Божественний Логос, Деміург – творець всього сущого; сам як дерево не смертельне.

Вал. Шевчук осмислює співвідношення людської душі з Вічним Духом: „...людина існує не лише для себе й для світу, котрий довкола, тут і тепер, а для минулого й прийдешнього, котрі утворюють певну єдність, цілісність. Власне це і є та Вічність, яку можемо означити словом Бог. Жодні духовні пошуки без поєднання з Вічним духом неможливі. Ось чому у своїй життєвій мандрівці людина підноситься до Вічності, тобто Бога. ...Можлива лише суто особиста потаємна розмова з ним” [145, с. 56]. Бог являється його героям, коли ті переживають найжорстокіші випробування – опиняються на межі між життям і смертю. Вал. Шевчук не залишає їх у страшні хвилини без тремтливого палахкотіння в їх душах свічі віри: „Олізар лежав напівмертвий на порожньому ложі, розкинувши руки й ноги, наче розп’ятий, наче птах у невиданому польоті. І тоді змилостивилася над ним вища сила...” [210, с. 249]. Батько пораненого молиться до Бога „який і став Богом, через те що страждав” [210, с. 252]. У Містерії Буття це шлях страдників... „Головний мотив – людська душа перед вічністю неба”, – вважав В. Стус.

Творам Вал. Шевчука теж притаманна іманентна риса міфологічної свідомості – осягнення сенсу вічного протистояння Людини і Всесвіту. В поетиці творів обох авторів спостерігаються спільні етнокультурні міфологеми. Концептуальним є образ Дороги, в якому сконцентровано енергію пошуків сенсу людського життя: духовний вимір – хресний шлях на Голгофу. Фундаментальна константа міфосистеми Вал. Шевчука – Дім – постає в найрізноманітніших модифікаціях: отчий дім, дім – фортеця, дім – мрійників – „білі палаци хмар”, дім – оселя родових легенд,



дім – розгорнута книга для репресованого поета. Осмілилось сказати, що в своїх листах В. Стус, відчуваючи „безпробинний і неспокутний” гріх перед дружиною і сином, оберігав душею свій Дім, сам залишаючись у „храмі болю”. І В. Стус і Вал. Шевчук символом вічного повернення вважають Коло. Прорив у інобуття, в ірреальність їх герої найчастіше здійснюють у сні. Цей художній прийом, як відомо, широко використовували наші класики – Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко.

Врешті-решт, спільним є принцип герменевтичного кола: повернення до провідних мотивів, смислообразів, метафор з метою їх поглиблення і розпросторення. Митців поєднує орієнтація на кращі зразки світової літератури, бажання збагатити свою літературу довершеними творами. Це постійне дбання про духовну спадщину, про нові горизонти осягнень дійсності, це прагнення бути почутим у культурному контексті.

Атмосферу шістдесятих років Вал. Шевчук художньо відтворив у повісті „Юнаки з вогненної печі”. Епіграфом обрав слова із книги пророка Даниїла: „А той, хто не впаде і не поклониться, тієї хвили буде вкинений досередини палахкотючої огненної печі”.

Про своїх друзів юнак роздумує: один здатен на героїчну безрозсудність, а інші – ні. І роль відіграє не ступінь рабськості, а закон природження. Із вуст героя звучить творче кредо письменника: „Моє призначення – вивчати мудрість світову, наближаючись до Бога” [44, с. 16].

Є в повісті епізод, у якому описано події, що відбулись у кінотеатрі „Україна” під час прем’єри фільму „Тіні забутих предків” Сергія Параджанова: „Публіка стривожено гула, я побачив високого юнака із очима, що ляскали мов ножі чи полиски меча, і з важкою нижньою щелепою – він щось говорив, різко ріжучи повітря.

– Хто це? – спитав я.

– Якийсь поет, – відповів приятель. Здається, його звать Василь”. Так Вал. Шевчук означив особистість В. Стуса: Воїн і Поет. М. Гайдеггер писав, що поет стоїть між Богом і народом: „Так залишаючись самим собою, зовсім самотній на своєму життєвому шляху, поет здобував для свого народу істину – сам за всіх, і тому здобував істотно” [44, с. 207].



У цілковитому сприйнятті „філософії самотньої свідомості”, у свободі екзистенціального вибору як вищої життєвої цінності, у розумінні неповторності кожної людини, у вірі в своє духовне покликання полягає суголосність думок шістдесятників при всій розмаїтості форм їх вияву.

### **Повість Юрія Щербака „Хроніка міста Ярополя” як зразок химерно-міфологічної стильової течії**

Повість Юрія Щербака „Хроніка міста Ярополя” уперше прийшла до читача зі сторінок часопису „Вітчизна” у 1968 році. І лише нещодавно побачила світ окремою книжкою (з’явилася друком і в Москві). Чому так сталося? Чим цей фантастично гумористичний твір може зацікавити широкий загал сьогодні?

„Хроніка...” писалася наприкінці шістдесятих років, коли в українській прозі, крім лірико-романтичної та конкретно реалістичної, почала виокремлюватися химерно-міфологічна стильова течія. Л. Новиченко так окреслив характерні ознаки нової поетики: „Поєднання гострої сюжетності з красномовністю та парадоксальною манерою викладу – патетика переплітається з іронією, лірика межує з документальною діловитістю” [137, с. 68].

Літературознавці пояснювали звертання авторів до міфів, притч, легенд прагненням вивести людину за межі буденного, вразити, здивувати, розтривожити її. Деякі інші акценти актуалізує В. Дончик: „Коли в кінці 60-х – на початку 70-х було покінчено з короткочасним відродженням, стали розправлятися з чесними, правдивими і національно-виразними творами, то література в пошуках виходу звернулася до фольклоризму, міфологізму, химерності” [65, с. 158 ].

На той час О. Ільченко подарував читачам невмирущого козака Мамая, вибудовував свій Вавілон незабутній В. Земляк, а „рухома естетика” все ще оцінювала нову стильову течію за критеріями аналітичної поетики. Тому художня форма „Хроніки міста Ярополя” викликала мало не одностайне несприйняття.

Правила інтелектуальної гри, запропоновані письменником, були сприйняті як посягання на формальні канони жанру. Теоретики й практики шукали „чорну кішку в темній кімнаті”, а її там не було.



Так, Вал. Шевчук вважав, що фантастичний світ повісті випливає з безсмертного сміху Гоголя. Є. Адельгейм вбачав типологічні паралелі в поезиці Хемінгуея та Белля. Думаємо, варто прислухатися до самого автора, який у численних інтерв'ю наголошував, що в ті роки особливо захоплювався Фолкнером. Тут всезнаючі критики всміхнуться, пригадають слова Маркеса: „Єдина різниця між нами і нашими попередниками полягає в тому, що ми знайомі з творчістю Фолкнера”.

У „Хроніці міста Ярополя” виникає модель світу, яка зберігає зв'язок із закономірностями реального буття, хоч у повісті виразно окреслюються параметри параболічної прози: підкорення всіх сюжетних ходів руху авторської думки від чистого побуту до філософських узагальнень. Кінцева художня мета вбачається не в пластичності відображення й психологічній повноті характерів, а в спрямованості до першооснов людського існування, в осмисленні вічного в швидкоплинному.

Наскрізний образ повісті – образ Матері. Він виписаний тонко, делікатно, нечутний, як подих неньки біля заснулої дитини. Страдниця Марія творила красу для чужих дітей, мати опеченого сталевара пройшла тисячі доріг, щоб врятувати сина, жінка німкена зберегла життя слов'янського хлопчика, пам'ятаючи своїх синів, яких перемолов молох війни. Всотуючи біль всіх матерів, бринить сльоза в очах божої матері Марії в зруйнованому Соборі.

В образах інших героїв авторові вдалося відтворити риси національного характеру: волелюбність, нескореність професора Холодного, життестійкість, благородство Ярослава Гамалії, відвагу і вірність бранки Оксани, прагнення до краси художниці Марії... Повість Ю. Щербака багатогранна. Проблеми, порушені прозаїком, й нині актуальні. До речі, окремі фрагменти, судження й роздуми перейшли із повісті в інші твори. Епізод, у якому український юнак розповідає французькій дівчині про страшну помсту княгині Ольги древлянам, і та зауважує: „Яка небезпечна символіка... Птах миру, що несе знищення”, – розпросторився в „Чорнобилі”. Згадана в „Хроніці...” лише побіжно проблема трансплантації органів, яку вирішували медики шістдесятих, стала провідною в романі „Бар'єр несумісності”. Процес переродження революціонера в міщанина і сьогодні цікавить письменника. Ще й досі чекають розшифрувань інші символи, паралелі.



Доля України і її багатотраждального народу осмислена в новому романі-апокаліпсисі Ю. Щербака „Час смертохристів”. Поетику пригодницького роману, жанр фентезі автор використовує для розгортання моторошної візії майбутнього, загроженого імперськими посяганнями на незалежність нашої країни.

### **„Вічність і мить” у художньому світі Григора Тютюнника**

Багатьом, хто писав про Григора Тютюнника, полюбилися його „золоті”, за висловом М. Слабошпицького, слова: „Немає загадки таланту... є вічна загадка любові”. Книга спогадів про письменника, перша монографія про нього Лариси Мороз, спогади Ю. Мушкетика, стаття М. Жулинського в „Наближенні” названі як „Вічна загадка любові” з наголосом на останньому слові, що таїть у собі сутність всеохоплюючого людського почуття.

У цьому вже крилатому висловлюванні притишено звучить, а отже, потребує розшифрування, епітет „вічна”. Зі спогадів про Г. Тютюнника, його щоденників та сторінок творів постав образ людини, яка глибоко відчуває плин Часу і не боїться повернутися очима до Вічності. „Летіли гуси місячної ночі й гелґотали. То голоси вічності. Слухати їх було трохи сумно й солодко – що живеш і що підеш із життя”, – зафіксована в щоденнику мить осягнення діалектики вічного Руху [39].

Світосприйняттю Г. Тютюнника притаманна щаслива риса – він відчував себе думаючою частинкою безмежного буття. А. Шевченко в спогадах про друга пише: „З природою у нього були ніжні й сердечні, як з доброю людиною, стосунки”. Мати письменника згадує, що в дитинстві він дивувався її своєю чутливістю, бо міг почути стогін ріки під льодом, умів розмовляти із Пслем і приголубити деревій, який неждано зустрівся в камінному місті.

Із самої природи він черпав сили, власним боєм і любов'ю до світу щедро обдаровував своїх героїв. Уражені красою холодної м'яти, квітучого бузку, синіми тіннями на снігу, вони зупинялися на мить серед буденних клопотів. Спорідненість із деревом відчуває старий Терешко: „Знав кожну його жилу й прожилок, на вагу й на пахоці від кореня до вершечка, мовби сам пішов з паго-



на, а пішовши з нього, породичався з усіма, що росли колись і що zostались у цьому краї деревами”. Може, після таких зустрічей зі своїми земляками і з’явився в щоденнику запис: „Я не боюся смерті, я боюся безслідно прожитого життя”.

На сторінках щоденника знаходимо й роздуми про сенс буття. Письменник убачає його в пошуках гармонії: „згідно з моєю метою мій вчинок – ось гармонія людської душі”. Він і жив, як писав, був щедрим до друзів і не поступливим та гордим для ворогів, не розмінював миті життя на „чужаків”. Його герої теж ніколи не прощали підлість і зраду.

Григорій Тютюнник шукав однодумців, найвищою цінністю для нього було „милосердя людської душі”. З його іменем, за словами П. Мовчана, „пов’язані такі неперехідні поняття, як Чесність, Порядність, Правдивість, Сумлінність, Мужність”.

Письменник вірив у збереження духовної енергії. Підтвердження тому – щоденниковий запис, у якому йдеться про вченого, що усвідомлював свою приреченість і працював для того, щоб зарядити енергією інших. Тютюнник запише: „Це дійсно героїчна витрата енергії – віддача її викреслує іскру в інших” [39]. Залишаючи після себе іскру Добра, рано йдуть із життя його найулюбленіші герої: малий рибалка Василько, рятуючи матір і сестричку від голоду; віддаленіли три плачі над Степаном, совісним і трудящим; наздогнала куля і „найлагіднішу думку” автора – незабутнього Климка.

Рано пішов із життя Григорій Тютюнник. Та залишився в спогадах близьких людиною святковою, як сам би сказав про іншого, усміхнувшись по-донбасівському, – „празниковою”. Приносив радість підтримки і горобину на долоні, умів ділити пісню і вечерею, дарував зорі небесні й слова земні.

### **Духовний стоїцизм жінки у романі Володимира Дрозда „Інна Сіверська, суддя”**

У статті, що її оприлюднила „Літературна Україна” під промовистою назвою „Людина – творець історії”, В. Дрозд, роздумуючи про художнє дослідження сучасності, наголошував на особливому значенні авторської позиції: „Ще скажу про одне, без чого сьогодні не може бути суспільно вагомої, а отже, суспільно потрібної





літератури, про громадянську мужність митця, про гуманність порушувати і пристрасно зображати найболючіші наші проблеми, про його темперамент борця, про його невторений творчий пошук...” [70].

Новий роман В. Дрозда „Інна Сіверська, суддя”, що побачив світ у видавництві „Радянський письменник”, порушує проблему, яка із особистої, моральної переросла в демографічну, а в наш час – і в гостросоціальну. В центрі оповіді – доля самотньої жінки, яка свідомо обрала головну лінію життя, вбачаючи її у відданості справі.

Внутрішній конфлікт читається вже в назві твору. Показати, чому самотня, сумна жінка перемагає сильного і підлого ворога, чому вона має право судити інших, що її робить неситною – такі завдання ставить перед собою автор. Нам запам’яталися жіночі характери із попередніх творів В. Дрозда: згорьована тітка Наталка („Парость”), відважна Галя Поночівна („Земля під копитами”), працююча Олена Загірна („Люди на землі”). У цьому ж образі письменник виявив тонке розуміння жіночої психології, історія життя героїні ретельно показана через ретроспективний план її пам’яті.

Доля Ростислава Горського – своєрідне застереження і батькам, і дітям. Він з тих, хто „перегодований” достатком із дитинства. Батько, медичне світило, стелив синові доріжку до кафедри, думав про майбутню кар’єру, а не про те, якою людиною виростає син. Уперше потрапив за ґрати через гарячковитість і нестримність, захищаючи ім’я дівчини, яка того і не була варта. Вдруге розплатився за спекулянтську компанію, що перепродувала радіодеталі. Спритніші причаїлися, а Горський „такий, що швидше на себе візьме, ніж інших топитиме... А що вже скуштував тюремної баланди, то не довго й розбиралися”.

Горський працює спокутує свою вину, його портрет – на дошці пошани. Закоханий в Інну, він розуміє глибину прірви між ними, усвідомлює, як боляче образив дівчину, яка повірила в „коротку казку життя”, прагне допомогти, розкриваючи змову з Веретою, пише листа-доказ. Інна „не стала далі читати, змахнула листа в шухляду”. Важко бути душевною, коли вражено самолюбство?



Згадується Прокудін і Люба із „Калини червоної” В. Шукшина, дільничний мільціонер Кукарача із однойменної повісті Нодара Думбадзе, який вихоплює Інгу з бандитського оточення...

...У залі суду незвично звучить зізнання судді: „Я не соромлюся своїх почуттів. Не соромлюся такого природного в моему віці бажання любити, мати дітей. Це в самій суті жінки”. Її правду сприйняли, люди дивилися жалісно, тепло. Поважали її стійкість, адже від задуманого не відступала. В студентські роки прийшло кохання, та вона й поглядом не видала себе: льотчика, який серед зими дарував їй троянди, чекала вдома дружина.

Роки навчання в університеті, школа відомого адвоката Новославця, практика у Верховному суді. Замість звабливої перспективи залишитись в аспірантурі обирає передовий край судочинства – народний суд. Так продовжувались виснажливі судові будні й одинокі вечори, але навіть собі не признавалася, що самотність її гнітить. Подругу запевняла: „Мене і в колонії, мабуть, через те поважають і люблять, що теплоту, яку б забирала у мене сім’я, залишаю для спілкування з людьми”. Суддя Сіверська, якій держава довірила вирішувати людські долі, переймалася чужим болем, як своїм, вдумливо розбиралась у кожній справі. Ті, хто переорав себе безжальним плугом власної совісті, вірили в її щирість, приймали допомогу, чекаючи повернення до нормального життя.

Інна вміла бути непримиренною, але вміла й прощати. В глибоких пластах роману прочитується думка про висоту страждання в ім’я всіх, хто відійшов від істини. Саме цей душевний вимір і не збігся у Сіверської з Карамішем, який вважав за краще „жити з усіма в мирі”, не витрачати душевної енергії на пересудах, дозволяв собі заради переможних реляцій у кінці року закривати нерозглянуті справи. Сіверська прямо виступила проти того, хто знецінив народне довір’я.

Схильність Караміша до конформізму призводить його до співучасті в брудних справах Верети. Виконуючи обов’язки адвоката, він ставить суддю Сіверську перед фактом шантажу. Її інтимні листи-сповідь про нестерпність самотності будуть обнародовані, якщо вона не закрие справу Антона Верети. Верета проходив спочатку як потерпілий, як жертва хуліганського замаху, та Сіверська розплутує нитку, яка веде до спекулянтського



клубка – „ресторану Антоніо”, де гендлювали запчастинами до автомобілів і м’ясом, радіодеталлями і самогоном.

Цікава трансформація наскрізного елемента багатьох творів В. Дрозда. Від епітета „вовчий” у ранніх оповіданнях автора до повісті „Самотній вовк”, яку М. Г. Жулинський визначав як розгорнуту метафору „про жадібну нищість людини”, – і в новому романі до визначення „вовкодухі”. Рецензуючи „Самотнього вовка”, В. Фащенко писав про „педалювання” деяких образів. Багато „вовчого” і в новому романі (від вовчої згуби до живого вовка, який злякався рішучої Інни). Неначе в природі існує лише хижак-сіроманець, якого скоро занесуть до „Червоної книги”.

В. Дрозд, як вважають критики, завжди в пошуку. Образ Інни Сіверської утворює головну думку роману: суддя не має права на помилку, він несе повсякчасну відповідальність за людські долі, схожу на відповідальність хірурга: „тільки орудуєш ти іншим скальпелем – скальпелем закону, що в невмілих або нечесних руках більш небезпечний, аніж скальпель хірургічний” [69]. Та саме в розкриття характеру головної героїні вкрались концептуальні помилки.

Інна, жінка з тонким смаком (любить Гайдна і Баха, Рильського і Плужника), просить провідницю вкинути листа на вокзалі в Москві „І провідниця трапилась привітна, навіть карбованця не взяла”. Значить, суддя пропонувала гроші за елементарну послугу, сама завжди відмовляючись від приємних дрібниць – камінець бумерангом потрапляє в Інну.

І спогади про перше кохання, і її роздуми про сім’ю, материнство овіяні поезією. Тому вона в думках не могла порівняти порядного чоловіка з жінкою, що чекає двійнят, що просто неестетично. Та й порівняння процесу творчості із очікуванням дитини більш органічні в роздумах Гейне, Бальзака, Пушкіна, ніж в роздумах судді. Героїня йде далі – вона порівнює вирок із твором, за який не платять гонорари!..

Основна вісь конфлікту роману тримається на антитезі Сіверська – Верета. Для протиставлення характерів антиподів автор обирає принцип контрасту, що простежується на всіх рівнях художнього тексту.

Для В. Дрозда завжди було важливим, з чієї колиски пішла у білий світ людина і що взяла в спадок. Дід Інни весь вік ходив



за плугом, батько днював і ночував на колгоспних полях, плекаючи надію, що дочка теж віддасть сили рідній землі, бо й прізвисьце вказує на приналежність до древнього хліборобського роду. І хоч „найшла коса на камінь”, Інна самостійно обрала свій шлях, основна риса цільного характеру – відданість справі – від батька.

Зрозуміло, що життєвий матеріал, на якому побудовано твір, дозволяє використовувати прийоми детективної прози. Все ж у романі інтерес викликає протиставлення характерів, розгляд внутрішнього світу. Елементи детективу, покликані пожвавити сюжет, залишаються ефектними прикрасами деяких епізодів. Здається, що зловісна тінь Акви, крім формотворчої, має більш серйозну функцію: відкликати енергійних абітурієнтів від конкурсних іспитів на юридичний факультет. Вставна розповідь про затуркану буднями суддю тому підтвердження. Правда, Інна лякається рецидивіста в міру – серце б’ється прискорено, а думка уповільнено. Спогади про вовка в зимовому лісі оформлені в складнопідрядні речення і рясніють епітетами. Як не згадати класичні уроки Толстого...

...Кожна книга – очікування читача. Та хотілося б висловити думку, що роман В. Дрозда „Інна Сіверська, суддя” кінематографічний: монтажна композиція, точно розставлені мізансцени, драматичне напруження діалогів. І ожила б природа, ліс дитинства, політ журавлів, сади Литвина, Природа, яка виколисала, злеліяла і зміцнила ніжну душу героїні.

### **Міфологема дому як структуруючий чинник у романі Ірини Вільде „Сестри Річинські”**

У наш постмодерний час, коли, на думку Марка Павлишина, епоха великих розповідей завершена, масштабний роман І. Вільде вражає своєю широтою охоплення життєвого матеріалу в дусі кращих традицій світового класичного роману – від Діккенса, Теккерея, Голсуорсі, Толстого, Мирного, Підмогильного та Катрі Гринівичевої.

Українська письменниця здійснила творчий подвиг, присвятивши своєму дітищу двадцять років життя: як відомо, роботу розпочато в кінці тридцятих, а світ роман побачив у шістдесятих.



Ірина Вільде залишила для дослідників багато таємниць. На незбагненності таланту наголошувала Марія Вальо у передмові „Забутий світ Ірини Вільде” до книги „Незбагненне серце”. У цій збірці опубліковані улюблені новели з ранньої творчості, публіцистика, есе про О. Кобилянську, Б.-І. Антонича, А. Чайковського і стаття „Через місток пам’яті”. Розкриваючи секрет свого псевдоніму „Вільде”, письменниця зізнається: „... І псевдонім німецького походження, і мікросвіт, який кружляв по орбіті хиמרного серця, були своєрідною втечею, чи, може, краще сказати, сховом, перед важкими, як кам’яні брили, яких ані розбити, ані обійти не можна, суспільно-політичними та національними проблемами” [32, с. 25]. І. Вільде, з притаманною буковинцям наполегливістю, заходилася „лупати сю скалу”, проте застерігаючи, що ці проблеми для неї заважки, вимагають піетету і відповідальності – „вважаю, що ці справи заважки і за святі, щоб писати про них як-будь” [32, с. 26].

Молоду письменницю турбував пошук нових форм. Її рання творчість освячена схиланням перед авторитетом батька-письменника Дмитра Макогона, своїм навчителем і літературним „хрещеним батьком” вважала Михайла Яцківа, матір’ю – „нанашкою” стала велика землячка Ольга Кобилянська.

У період написання роману „Сестри Річинські” її оточували інші „товариші”, що більш переймалися не філігранністю форми та оригінальністю образної системи, а політичною заангажованістю творів. Авторка пізніше зізнавалася: „...без перебільшення скажу, що іноді здавалося мені, ніби пишу під чийсь диктат” [38, с. 36]. Очевидно, „диктат” критичних зауваг О. Десятка, С. Тудора, Я. Галана спричинив трансформацію задуму: сімейна хроніка перетворилася в панорамне полотно суспільно-політичного життя Галичини в передвоєнний час. Ю. Смолич відзначив „зовсім не жіночий, як могло б здатися на перший погляд, навпаки, чоловічий стиль її письма...” [31, с. 9], що прийшло на зміну, як писав Б.-І. Антонич, „легкому, наче весняний капелюшок, стилю” [31, с. 15]. Власне, годі заперечувати щирю віру письменниці в можливість розвою національної справи за нової радянської влади (лише в 70-х роках їй відкрилась вся ілюзорність таких сподівань). Пишучи свій останній роман, дотримуючись принципів демократизму і гуманізму, письменниця із



явною симпатією і надією окреслила характери молодих революціонерів. Позитив діяльності комуністичної партії Західної України вона вбачала в прогресивній діяльності, спрямованій на національне визволення. На перший позір ідейний вектор роману спрямовано у футуристичний простір „світлого майбутнього”. При уважному прочитанні розкодовуються глибинні смисли, настанови та інтенції тексту. У своїх розмислах стосовно роману Ірини Вільде „Сестри Річинські” ми спробуємо з’ясувати структуротворчу роль смислообразу Дому як фундаментальної міфологеми патріархальної свідомості, символу земного едему, родинного гнізда, фортеці, що захищає від навали світу.

У пам’яті Ірини Вільде існував образ ідеального Дому. Найтеплішими почуттями овіяно спогад-сон: „згубився, розплився у небутті його початок і кінець, а залишилася одна деталь: надвечір’я, зима, тепло в кімнаті, пахне свіжою кавою. Я сиджу на високому стільці, ноги облела об його ніжки й придивляюсь, як посеред хати тато танцює з мамою. Пізніше мама підтвердила, що дійсно така сцена була, мама вчила тата вальса „вліво”. Оцей танець, оцей перший свідомий спогад з дитинства став навіть символом щасливого життя нашої сім’ї” [37, с. 532]. „Я можу з гордістю сьогодні сказати: виросла в ідеальній родині, і тому мені здається (може, це моя особиста „антинаукова” думка”), у великій мірі завдячуючи цьому, я стала письменницею” – сказала І. Вільде в своєму виступі з нагоди присвоєння премії імені Тараса Шевченка.

У центрі оповіді роману „Сестри Річинські” – історія сім’ї каноніка дієцезії Аркадія Річинського, розумного і хитрого єзуїта.

Автор обумовила причини руйнації його Дому, адже у фундамент закладені гріхи і переступи. Молодий священик одружується із чарівною лісниківною, знаючи, що її душа належить іншому. Їх спільне життя немов запрограмоване в семантиці імен, що мають міфологічне походження: Аркад – цар грецької Аркадії, внаслідок метаморфоз, з волі Зевса, стає мисливцем, а Олена – спартанська цариця, чия краса призводила до кривавих змагань між чоловіками. У життєвому двобойі перемагає Аркадій, для своєї „жертви” він зводить захисні стіни: стає політичним конформістом. У роки першої світової війни він, заради спокою родини, приятелює із російськими офіцерами, а по приходу німців нама-



гається знайти спільну мову із німцями. Письменниця майстерно розкриває психологію злочину: переступаючи християнські заповіді, він посилає на смерть безневинну людину, батька селянської родини. Згодом переконаний українофіл іде на змову із совістю: заради посади ксьондза, дозволить, щоб у домі панував „сердечний дух до Польщі як до держави. Поруч Шевченка знайдеться місце і для Сенкевича, аякже” [38, с. 57]. Ціною зради є мрія про майбутню благодать: „Він так виразно уявив собі двоповерховий будинок із різьбленими балконами і віконницями, шпалером рожевих мальв перед вікнами і величезним квадратом пасіки на задньому плані, аж здалося йому, наче в кімнату разом з надвечірнім вітерцем занесло й запах живиці” [38, с. 56]. Бог розсудив інакше, дочасно обірвавши життя зрадника. Виписане в гротескних тонах, не без долі іронії, прощання родини з отцем-каноніком стає заключним акордом його історії і означає нові часи Дому Річинських. Розглядаючи роман із точки зору феміністичного дискурсу, Віра Агеєва вважає, що сюжет роману можна інтерпретувати як історію переходу від пасивного патріархального жіночого існування під опікою всемогутнього батька до самостійного і незалежного життя... „Символом патріархального благополуччя був батьківський дім, стіни якого надійно захищали від злигоднів довкола, так само як і від життєвого розмаїття, з його принадами і пристрастями” [2, с. 91]. По смерті Річинського розверзлась безодня-крах усіх ілюзій і сподівань, оскільки сім'я лишилась збанкрутілою. І матеріально-імплицитний смисл-потенціал Дому-фортеці втрачається. Мати не в силах стати духовним центробіжним вектором – все життя вона була чужинкою, в мріях перебуваючи біля коханого Ореста Зілінського. П'ять її доньок залишаються на роздоріжжі – екзистенціали сумніву і страху заповнили їх душі: „Щоб пізнати справжній характер людини, треба якогось катаклізму в її житті” [38, с. 533] – така думка приятельки стала імпульсом для Ірини Вільде: „У цій хвилині народились „Сестри Річинські” [38, с. 533]. Власне надзавдання автора і полягало в реалізації художньої версії пошуків подолання „межової ситуації”. Своєрідні характери попадаюнок і оприявнюються оригінально – написано ...про кожную в іншій гамі...” [38, с. 533]. Провідні сюжетні лінії висвітлюють їх стосунки з чоловіками, а значить – бажання будувати з ними роди-



ну, Дім. Щоб завоювати доктора Безбородька, прагматична і цинічна Катерина втрачає моральні орієнтири. Улюблениця батька здійснює переступ, крадучи картини, тим самим захитуючи рідні стіни. „Речі, які стягнула з батьківського дому, стоять у явній ворожості до крамничної тандети” – така „еклектика” панує і в житті руйнівниці [38, с. 6].

Із сумним співчуттям описано зусилля домашніх врятувати дім на вулиці Куліша: його оточують пишні квіти, лунає музика росяля, сервірується стіл за всіма правилами, якщо навіть немає чого подати... Врешті-решт дім утримує вольова і розумна Зоня. Її образ, очевидно, викликаний захопленням Вільде-студентки творами Шарлоти Бронте, Сельми Лагерльоф, Карін Міхаеліс, Зігфріди Ундсет та Ольги Кобилянської. Героїня констатує феміністичний дискурс: в її уста вкладено програму втечі жінки від трьох „К”. Проживання на „гарсоньєрці” сприяло роману з шефом-адвокатом, спритна Зоня, волюючи прибрати справу до своїх рук, розбиває „міщанську” сім'ю, як колись її батько зруйнував „гніздо” приятеля зі Львова Ясінського.

Народна мудрість застерігає про неможливість побудувати своє щастя на чужому горі, тому шлях Зоні до власного Дому далекий і невизначений.

Найприхильніше письменниця ставиться до Слави, у наративній стратегії їй виокремлене право оповіди та, відповідно, найуважніше досліджено глибини її психіки. Авторка зізнається, що цей образ навіяний споминами про „...юне, єдине, ліричне кохання, яке синюватою мжичкою пройшло понад усе моє життя” [38, с. 535]. На долю завжди оптимістично налаштованої героїні випадає любовна трагедія. Доктор Мажарин, який мав стати опорою всієї сім'ї, виявляється людиною безвільною, ненадійною. „Ми з Севером, напевне, так і не будемо мати спільного дому” [9] – звіряється Слава. Епізод прощання у Домі, куди скоро ввійде дружиною Емілія (одруження – замість гонорового боргу...), виписаний досконало, нагадуючи кращі сторінки „Мадам Боварі” Флобера. Уражена гордість змушує її покинути рідний дім і шукати щастя в чужому (але такому манливому своїми перспективами!) місті Львові. Чи скоро Слава матиме власний Дім? Питання залишається без відповіді. Сюжетна лінія не завершена.





З любов'ю письменниця створює образ „малої господині”, улюблениці матері, нагородженої чистою жіночністю, добротою, терплячістю. Ольга призначена для родинного життя, утримування сімейних традицій. Коли перші струмені палкого почуття до робітника пронизують її єство, приходить усвідомлення нерівності: „Жінки предків Річинських співали романси під звуки арфи, а чоловіки у вільні від воєнного ремесла хвилини читали Вергілія з пам'яті тоді, коли предки Завадків натирали тіло ганусом...” [38, с. 120]. Усю непрохідну соціальну, моральну і естетичну прірву Броніславу Завадці вдалось подолати. Дозволимо собі припущення: оскільки Ірина Вільде втілює в образі старого Завадки, як „людини честі”, прикметні риси свого батька, то молодий Бронко „обдаровується” воістинно чоловічим характером – він працьовитий, розумний, вольовий, пристрасний – майже „лицар без страху і докору”. У хвилини сентиментального розчулення хлопець згадає вірш: „Всі думи мої і мислі бродять коло твого дому. Заглядають в кожну шибку у віконечку малому” [38, с. 105]. Як і Ользі, її сестрі Нелі випала доля покохати революціонера. У „Щоденнику” Маркіяна Івашкова, засудженого до страти, є запис: „Моїй Нелі: Десь є вулиці, якими ти ходиш. Десь є дім, в якому ти живеш. Десь є стіл, за яким ти вечеряєш. Десь є ліжка, в якому ти спиш. Десь є ти. Моя – не моя” [38, с. 110]. Неля, найчарівніша із сестер, власне йде на самопожертву в ім'я незнайомого юнака, одружується з ним у тюрмі, офіруючи свою красу і вірність. „Та часто марю: ось зараз пролунає дзвінок, я відчиню двері і занімію з радості. А мій коханий скаже просто: – Ось я прийшов...” [31, с. 604]. Критики дорікали письменниці непереконливістю цього образу. Неля, й справді, ніби „не від світу цього”. Нам здається, що неземна гармонія краси зовнішньої і внутрішньої виникла із захвату від поезії „незрозумілого”, як пише сама авторка, Богдана-Ігоря Антонича: „Живу коротку мить. Чим довше житиму, не знаю, тож вчусь в рослин сп'яніння, зросту і буяння соків. Мабуть мій дім не тут. Мабуть аж за зорею. Поки я тут, інстинктом чую це: співаю – тож існую” [31, с. 298]. Обидві сестри плекали надію на примарні проекти, очевидно, авторка й сама мала сумніви щодо міцності фундаменту, що його заклали революціонери. Вона не погоджувалась із побратимами по перу в їх ідеалізації,



бо їй боліло, коли за „вірність своєму народові таких людей, як батько, називали „українськими буржуазними націоналістами” [38, с. 537]. Дискусія з цього питання розгортається на сторінках роману. Полум’яний діалог виголошує „європейська Натален”, котра закрутила собі голову галицьким попиком” [38, с. 340]. Уже на смертному одрі вона вибухає гнівом: „...я соромилася признатися, що я українка ...нас понад тридцять мільйонів, але ми не маємо своєї держави... Коли в товаристві не раз читали в оригіналі Шеллі, Байрона, Шіллера чи Верлена, то ніхто й признатись не хотів, що не розуміє мови... А кому прийшло б хоча б на думку почуватися ніяково, що він не знає української мови?” [38, с. 342]. Зневага звучить, як присуд: „Блазні – от хто ви! Співами й танцями ви робите політику, бо не маєте чим іншим... Для пропаганди української будете гопака витинати, а для себе дома маєте Україну з терновим вінком і кайданами на руках” [38, с. 343]. Ці гнівні інвективи в душі Куліша, Франка, Маланюка („Я не люблю її з великої любові!”) спрямовані проти пасивних у громадському житті чоловіків.

Відрікся від своєї студентської юності Орест Зілинський, інтелектуал Гук обмежується розмовами про відстоювання прав народних, отець Сидір найкомфортніше відчуває себе не серед людей, а в раю земному: „Все узгір’я було засаджене яблунами... „Циганки”, „мазурки”, „кармазинки” чи „медінки” родили через рік” [38, с. 327]. Як бачимо, кожен чоловік має свій сантимент і свої звички. Та ще ширший спектр жіночих образів, бо авторка вважала, „що вони дають письменникові багатший психологічний матеріал, ніж чоловічі персонажі” [38, с. 533].

Спостерігаємо в тексті певну залежність між світосприйняттям героїнь і укладом їх осель. У романі представлено різноманітні модифікації образу Дому. Стоїчний характер вчительки Рити Валевської підкреслює аскетична „мала, надміру висока кімната з одним „варшавським” вікном у сад. Кремові стіни заставлені книгами різного формату” [9, с. 82].

Відданість і працьовитість Марині, служниці Річинських, підсвічено сяйвом чистоти кухоньки в білих тонах. Уміння господарювати дає Павлині перепустку в щасливе подружнє життя. Завадка, побачивши, як його занедбаний Дім дбайливо прибрано, пропонує негарній дівчині руку і серце. Сташка Кукурбівна оці-



нена чоловіками в такому монолозі: „Дівка всього перепробувала як то кажуть і на возі, і під возом, от і знає ціну родинному кубечку... А візьми на свою голову ходячу невинність, то як зачне тобі мухи показувати, то, їй-бо, відхочеться тобі її превелебної цноти” [38, с. 40]. Легковажна дівчина серйозно задумується про Дім, у якому ростуть діти вдівця-залізничника. Трагедія в душі новел Стефаніка розігрується в хаті жінки-багачки: через ревності вона страчає життя молодого чоловіка. Під кожним дахом свої радощі та печалі. Уважний зір письменниці помічає хати з передмістя, попід стріхами обвішані кукурудзяними качанами, червону черепицю на будинку „в готицькім стилі”, скляні веранди і колони – зміни в архітектурі містечка Нашого, що так нагадує Коломию. Із сумом констатується руйнація будинку на вулиці Куліша: „У сльотаву осінь чи навесні підходить тут вода у підвалі... наріжної кімнати не можна як слід напалити, в дощ капотить уже і над їдальнею” [9, с. 537]. Це свідчить, якщо послатись на основні положення статті Гастона Башляра „Дім. Поетика простору”, про крах надій, адже дім здатен інтегрувати думки, спогади, марення своїх жителів. Його „Космос” – раціональний дах та ірраціональний льох – не утримують тепла як засади психологічної інтимності. Це суттєво для феноменології творчої уяви – тому наш Автор відсилає свою улюблену золотокошу матір шукати нового прихистку для своїх пташенят. Щоб не здійснилося Євангельське пророцтво: „Ось дім ваш залишиться порожнім для вас”, Олена Річинська знаходить свій новий „дім на горі”. Це вертикаль дерева світового символічна, бо її душа – прагнення до неба, „... матерям у моїх творах завжди свідомо намагаюся надати ореолу святості” [38, с. 535]. Таким чином, органічним є духовний заповіт Ірини Вільде: „з рідним домом, як з батьківщиною: половину життя можна прожити на чужині, але до останнього свого віддиху треба мати свідомість, що десь є та батьківщина...” [38, с. 687].

Отже, на нашу думку, наскрізний образ-міфологема Дому є тим каркасом, структуротворчим чинником, який утримує ідейно-художню цілісність величної споруди – роману Ірини Вільде „Сестри Річинські”.



## Трагедія „маленької людини” у творчості Володимира Михайличенка

В українській історії ХХ століття був період другого „Відродження”, названий у літературно-критичній та соціально політичній думці „шістдесятництвом”. Послаблення тоталітарного тиску активізувало демократичні процеси. Література заявила діалектичні виміри концепцій людини і світу.

Сутнісними рисами „феномену шістдесятництва”, які визначили духовні пошуки молодого покоління поетів, були відстоювання національної гідності, пошуки ідентифікації з кращими константами національного характеру – вільнолюбністю та хоробрістю, породженими славною добою Київської Русі та Запорізької Січі. Возвеличення душі простої людини із народу і осуд „казармщини”, заведеної радянськими чиновниками, – провідні теми „нової хвилі”. Шістдесятники прагнули розширити горизонти ідейно-естетичних форм відтворення дійсності і орієнтувались на „психологічну Європу”, як заповідали М. Хвильовий і М. Зеров.

У когорті шістдесятників – Ліна Костенко, В. Симоненко, М. Вінграновський, І. Світличний, В. Стус – своє місце має і криворізький поет Володимир Михайличенко. Глибоко осмисливши поезію, які ввійшли до його збірки „Полум’я”, можемо стверджувати, що наш земляк – талановитий поет – був їх духовним побратимом. Йому боліла доля України, ранила соціальна несправедливість стосовно „простих” людей, терзалась його душа від неможливості сповна зреалізувати свій талант.

Як і багато „офіційних шістдесятників”, він переживав, що ідеали революції були осквернені „пихатими князьками” від влади, хоч уже й прозиравав справжню фарисейську суть радянської влади.

Ідеалом непримиренності і сили духу був для В. Михайличенка (як і для всіх шістдесятників) Тарас Шевченко. Поет шукав слово істини у безсмертній спадщині Кобзаря. Екзистенція болю переповнювала поезію, присвячені матері, дружині, вдовам, нещасливим жінкам. Лицарське схилення перед їх нелегкою долею освітлює сторінки його збірки. Михайличенко – поет-філософ,



його поезія порушує споконвічні питання життя і смерті, людської місії на цій землі, пошуки сенсу власного життя.

Справжню відряду поет знаходив у спілкуванні з деревами, птахами, небесами. Прекрасні поезії присвячені рідним краям. Оспівані річки Інгулець та Саксагань, зворушливо описане село Недайвода, станції Мудрьона та Роковата, шахта „Гвардійська”. В. Михайличенко любив Криворіжжя воістину синівською любов’ю, повертаючись додому з усіх життєвих доріг. Він щирий патріот „індустріального серця України”, тому його поезія покликана формувати патріотичні почуття підростаючого покоління.

У спогадах Юрія Коцюбинського є розповідь про літературний вечір, на якому свої вірші читали Микола Вінграновський та Василь Симоненко. Слухачів вразили вірші молодого поета з Черкащини – він читав „Монархи”, „Перехожий”, „Герострат”, „Злодій”. Студенти були захоплені тріумфом початківця: „По закінченні вечора Михайличенко потяг мене у фойє, аби познайомити з Симоненком. Це й була моя перша зустріч з Василем, а лише Бог знає, коли з ним познайомився раніше Миха” [123, с. 177]. Далі була зустріч із поетом у гуртожитку на вулиці Ломоносова. Василь був відвертим і відкритим, говорив про збірку „Вино з троянд”, що вийшла згодом, читав свої поезії. В. Михайличенку найбільш сподобався вірш „Дід умер”. Вплив В. Симоненка на розгортання теми смерті „маленької людини” у творах криворізького поета незаперечний. Це був той імпульс, який вразив тонку душу – це було духовне порозуміння молодих „шістдесятників”. Талановиті лірики передчували свою ранню смерть (втім, як і Є. Плужник, В. Свідзінський, О. Теліга, В. Стус), адже їх тиснуло болюче відчуття безвиході, соціальної несправедливості, дворушництва партійних лідерів.

Перебуваючи в селі на Київщині, В. Михайличенко робить запис у щоденнику, відтворюючи правду, яка замовчувалась пресою: „В магазині ні масла, ні м’яса, ні молока. Одна горілка і вино, і знову вино й горілка. П’ють за прилавком, і на підвіконнях. Мабуть, аби не міліція, то вже й на даху пили б. Глянеш на все це і самому від суспільної несправедливості так хочеться нажлуктитися, так залити очі, щоб не бачити того, як гине Радянська влада, як тріщить по швах політика так званих „мудрих”



політиків. У чому її зло, з'ясується згодом. Це буде як 2x2" [123, с. 132]. (Геніальний Стус пізніше знайде метафоричний образ суспільної кризи – „Веселий цвинтар”).

Свою ненависть і презирство до „влассть імущих” поет висловлює в короткому вірші. Сюжет звичайний, „буденний” – жінка прийшла в райком зі своїм горем – після смерті чоловіка, вона залишилась без роботи:

А діточок двоє. Так жити несила.  
Підсобить, бо що ж я? Куди я тепер?  
Я бачив, як плакала жінка в райкомі  
Як губи кривились, пошерхлі, старі.  
І чув, як за стіною в цьому содомі  
Іржали інструктори й секретарі [123, с. 103].

Вірш написано в 1964 році, вже після смерті Симоненка. В. Михайличенко усвідомлює небезпеку і закликає своє „серце”:

Чи ж тобі я не казав – перестань!  
Бо мене ти до Сибіру доведеш.  
Од тривоги житейських і повстань  
І од бур нізащо пропадеш... [123, с. 102].

І його серце, „з громами перегукуючись та з блискавками”, постійно боліло, переймаючись душевною безвихіддю сучасників. Поетичний шедевр „Коли вмирає зоря падуча” засвідчує філософічність мислення поета. Він руйнує усталений стереотип художнього мислення: коли вмирає людина, то з неба падає зірка. Всесвіт, який уособлює суспільну верхівку – безжальний філістер – „байдужості безмежні крила” розкинув над просторами, продовжує біг, „розмірений і могучий”, і не скидає шапки, спостерігаючи смерть зорі.

За принципом художнього паралелізму освітлюється і людська смерть:

Коли вмирає проста людина  
Простий і смертний трудівник,  
Який не їв життя малину,  
До слави й почесі не звик,  
Не знав, що є Езоп, Горацій,  
Шекспір і Байрон, і Флобер,  
А знав лиш працю, працю, працю!  
І от нема його. Помер... [123, с. 28].



„Тоді під сміх небес і радість віт” – печальний співбрат пожа-  
ліє за минулим життям і „схочеться йому робити, щоб стало кві-  
тами сміття” [9, с. 28]. Такий катарсис – фінал земної долі, що  
передчасно обірвалось.

Безумовно, художньо-довершеним є вірш В. Михайличенка  
„Льоня”. Його герой-гірник із червоними горбинками на долонях –  
„пропащий” за людськими мірками, бо „не проходить і дня без  
дебошу, чарчини” [123, с. 42].

Та є в нього взаємна любов – голуби. Коли він занедужав,  
то зажурились птахи піднебесні:

Але ті голуби сьомий день як не спали,  
Не співали пісень, і не їли, й не пили:  
Все чомусь до вікна раз у раз підлітали  
У шибки зазирали і крилами били [123, с. 42].

Персонажі поезій В. Михайличенка – гірники, робітники  
переймаються земними турботами:

В тих дитина, дивись, народилася,  
ті легкову придбали машину.  
Скільки мрій, і надій, і турбот, і розмов! [123, с. 41]

Проте їх співчутливі душі сприймають чуже горе як своє, „бо  
не для воєн ростуть у нас діти малі”, тому: „Ми за спокій на всій  
неосяжній землі – у Єгипті, в Конго, В’єтнам” [123, с. 41].

Мотив материнської долі під час війни пронизливо звучить у  
вірші „Дві ялинки”. В окупаційну темну ніч будинок біля шахти  
„Гвардійська” ходив ходуном від гулу фашистських машин, див-  
ні тіні тремтіли від каганця, мале хлоп’я від переляку горнулось  
до матері. І та – воістину як Божа Матір – сотворила чудо – віник  
перетворила на новорічну ялинку, прикрасивши клаптиками  
вати і кількома іграшками:

...А коли я заснув, то наснилось у сні:  
Тато мій, з автоматом, в шинелі,  
Підійшов і поклав під подушку мені  
В’язку бубликів і карамелі [123, с. 57].

Мати поета – страдниця. Син усвідомлює свою споконвічну  
вину перед нею. Вона поховала двох чоловіків, що померли від  
„шахтарської хвороби” – силікозу, сама виростила дітей, а ті роз-



летілись по світах. При зустрічі син ніби прозрів: „сад постарів, скільки мертвих гілок і пеньків”, а в місячному ореолі в глибоких очах матері ніби намальовані втрати:

Війни ви зазнали,  
Голоду ви зазнали,  
Чого ж ви тоді не зазнали? –  
Уваги і ласки дітей!  
Одна дочка в Казахстані,  
Друга дочка в Магадані,  
На сина була надія –  
Та тільки він блудний син...  
Мамо, не плачте, мамо!  
Мамо, пробачте, мамо!  
Дозвольте, я перед вами  
В місячній ореолі  
На коліна впаду!.. [123, с. 45].

Відчуття неспокутої вини перед вірною дружиною теж оприявнює незадоволення автора самим собою – на житейських дорогах у боріннях і справах втрачено лицарське схилиння перед земною Мадонною. Як покаяний псалом звучать останні рядки, присвячені Ніні – гірничному геологу, трудівниці, матері його доньки, терплячій подрузі:

Моя дружина, сильна, мила.  
Життя й професію свою  
Ти як мене й дітей любила.  
Чому ж не так прекрасно жив?  
І скільки попивав я крові тобі?  
І чим я заслужив  
Такої вірності й любові [123, с. 17].

Вірш датовано 29-30 січня 1977 року – на порозі смерті. Згадуються думки В. Стуса, зафіксовані в листі до дружини, його вірш: „І до нив не дожив, зелен жита не жав, і не долюбив, і не жаль...”.

Непроминальне душевне покаяння всіх, хто, покинувши дружин, пішов етапами, таборами, карцерами, відстоючи людську гідність, честь і врешті-решт можливість жити у вільній, незалежній державі. „В. Михайличенко сповідував вічні цінності





„шістдесятників”, і билась його незаспокоєна душа, шукаючи й не знаходячи вихід у залізобетонній зарегламентованості”, – писав Євген Чубенко. І далі: „Було в ньому і трагічне. Бо, зізнаймося, не бачилось виходу, хай навіть малої шпаринки, відчутти за життя таке потрібне для віри в себе публічне пошанування. Чувся маргіналом, дисидентом, – як більшість надто залюблених у Вітчизну. Але, підвладний непомильному патріотичному інстинкту, не каюся всупереч тисяч славетних томів тих мудрагелів, котрі заперечували його право на втілення” [123, с. 207].

Висока поезія українського генія – Тараса Шевченка – освітлювала тернисті шляхи „шістдесятників”. Перед його талантом і словом схилялись Ліна Костенко, В. Симоненко, М. Вінграновський, В. Підпалій, Є. Сверстюк, В. Стус.

Криворізький поет В. Михайличенко знаходив у поетичних скарбах Тарасового світу свої координати – суголосність болю, який пронизував душу бунтаря. У вірші „Біля пам’ятнику Т. Г. Шевченку в Києві” розгортається моторошна картина „безчасся”, провалля національної свідомості.

Кипить мій край двоногими потворами,

Як в 41-м чорним окупантом!

Ніч...

Я і місяць стоїмо й говоримо,

Говоримо із українським Дантом [123, с. 25].

По-братерськи звертаючись до великого поета – Тарасе Григоровичу – поет питає:

Чому ж до сьогодні носимо печалі

„під сорочками” і „виємо по-собачому”?

Край заповнили невігласи, перевертні, Іуди,

чужі і доморощені, – мільйонами...

О хвилі гніву, не гойдайте груди,

тихіше, перекинемось – потонемо [123, с. 25].

І в блискавках під місяцем щербатим поет бачить тополі, які точать ножі. Образ „свячених” звучить загрозливо для нелюдів, що зраджують вірі і правді. Така пристрасть, правдивість і чесність змусили поета стати в оборону заарештованих у 1972 українських інтелігентів. За це розплатився радістю побачити свою



книжку, реалізуватися як Поет і людина, дійти вершин творчості. Недремне око КДБ слідкувало за кожним кроком. В. Михайличенко добре розумів трагедію свого навчителя – Павла Тичини, якого змусили „поцілувати пантофлю папи”, служити тоталітарному режиму. Пам’яті поета-академіка він присвячує такі рядки:

Кожен своє серце для Комуни – вийми.  
По старому світові – биймо, биймо!  
Нумо, ще разок!..  
На твоїй могилі  
не хрест стирчатиме,  
не крук кричатиме –  
виросте бузок.  
Зацвіте бузок,  
що не гілка, що не квітка –  
то п’ять пелюсток... [123, с. 44].

Із вдячністю молодий поет згадує схвальну оцінку його поезій старшим наставником. Проте цензура поховала чимало творчих зусиль:

Хтось у храм літературний браму  
перед нами спритно зачина,  
бо вони не схожі на рекламу,  
бо на них не пишне убрання,  
а убога сіра фуфайчина...  
Хоч під нею кров срумить життя!  
Раз торкнувсь до них дідусь Тичина,  
вмить розчулився як та дитина [123, с. 56].

Через все своє творче життя В. Михайличенко проніс настанову: „достукатися до серця народного”. У віршах поета багато літературних ремінісценцій, алюзій, образів. Він роздумує над сторінками безсмертної Енеїди і відчуває відповідальність перед Вітчизною за оприлюднення слова; захоплювався вмінням невтомного М. Рильського „чорними руками збирати золоті плоди”; з любов’ю наслідував улюбленого С. Єсеніна і боготворив лірику „українського солов’я” – Володимира Сосюри. В його поезіях постає образ Еллади (до речі, улюблений образ Є. Маланюка), підкореної Римом (пряма аналогія із долею України), ні по-



стає зловісна тінь Зевса – громовержця, кровожадливого тирана, який Титана, що постав проти нього, посилає на тортури, віддає на розправу кровожерливому орлові.

А в житті було так:  
Нас кілька на -енко було,  
На -енко було і на -алий...  
Та перший Володя Підпалий  
В атаку пішов – і змело... [123, с. 86].

Справді, трагедія покоління відтворена точно – „змело”. У Валерія Шевчука інше бачення: його юнаки-праведники кинуті у вогненну піч (біблійна ремінісценція).

Покоління шістдесятників, до якого належав В. Михайличенко, виконало свою Місію. Поет мав моральне право маніфестувати ідейно-естетичне кредо – сказати за себе і своїх літературних побратимів:

Щомиті з долею у серці  
Як декабристи, як Камю,  
Жили ми з правдою у серці  
І з правдою і помремо [123, с. 124].

### **„Нитка Аріадни” в поезії „золотої тріади” вісімдесятників (Василь Герасим’юк, Ігор Римарук та Іван Малкович)**

Про прихід на суспільно-політичну арену в II половині ХХ століття „людини маси” писали Х. Ортега-і-Гассет, Е. Фром, Г. Маркузе. Цей процес супроводжується уніфікацією буттєвих форм та способів освоєння дійсності, що викликає спротив національно заангажованих письменників. Національна література покликана оберігати суспільну свідомість від психологічних впливів культурної експансії, послуговуючись у творенні національного міфу рідною мовою. Оксана Забужко стверджує: „...коли порушено цілісність історичного середовища, коли під загрозою сама плоть цього народу, бо його діти повільно конають під мурами АЕС і військових заводів, тоді останню надію на виживання зберігає в собі мова. Вона пам’ятає все. Вона усуває час, водночас



зливаючи в своєму горнілі живі голоси десятків поколінь. Вона огортає порізаних людей незримою грозовою хмарою спільного Духа, даючи їм силу не просто існувати – бути” [75, с. 124].

Українські поети-вісімдесятники, оперуючи поетичними абстракціями, органічно всотують в індивідуальні образні структури глибинні архетипи, являючи авторські міфи, у поліфонічній та метафоричній глибині яких і закодовані „праобрази”. Інтуїтивні осягнення давноминулого можливі, оскільки етнічна пам’ять реконструює архаїчне буття етносу. „Сутність таких переживань, – пише Юнг, – незвичайна, їх природа глибока, вони ніби походять з глибини віків, від первісної людини або ще з царства світла і темряви, царства надлюдської природи” [226, с. 101]. Вітально-психічна енергія дає поштовх з’яві в поетичній свідомості „прадавніх образів і переживань”, що ляжуть в основу авторських візій. Інтуїтивне „вживання” у смисли минулого сприяє озвучуванню їх у індивідуальному авторському оновленні: поет, співпереживаючи, поринає в глибини етнічного буття. Творча особистість сприймає життя як фрагмент Вічності. Про „триваюче „Я” А. Бергсон образно висловивсь так: „ ...це неперервне намотування, наче намотування нитки на клубок, бо наше минуле йде за нами, постійно збільшується над теперішнім, а коли забирає його дорогою, то свідомість тоді означає пам’ять” [20, с. 59].

Поети, відтворюючи національний „Космо-Психо-Логос” (Г. Гачев), фіксують присутність пам’яті, адже в її глибинах засвідчено народний світогляд у формі фольклорних шедеврів, ментальних стереотипів і, врешті-решт, культурних традицій.

Міфопоетична гілка в українській прозі прикрасилась чудовою поемою Лесі Українки „Лісова пісня”, вільотно живилась фантазією гуцулів у неперевершеній повісті М. Коцюбинського „Тіні забутих предків”. Ранній український модернізм, представлений „Молодою Музою”, обстоював естетичний імператив. Панмузичний стиль, пантеїстичне світосприймання, ранима чутливість вилились у прекрасну мелодію „Сонячних кларнетів” П. Тичини. На усвідомлення та пізнання сутнісних основ свого буття в світі спрямований суб’єкт лірики Є. Плужника – напрям



нагло перерваний у „колективістських тридцятих”. Історіософський міф „степової Еллади” Є. Маланюка, прикликання варязького первня і творення нових „Веж”, на підвалинах давноминулої слави в О. Ольжича „зматеріалізували” енергію українства в діаспорі. В інтелектуальній поезії В. Свідзінського синтезуються елементи міфів, сягаючи часів передісторичних. Архаїчний світ лемків постає в Б.-І. Антонича як екзистенційне переживання, у давньослов’янських мотивах звучить величання сьогоднішнього минулого. Новий спалах міфологічної поетики спостерігається в поезіях представників Нью-Йоркської та Київської шкіл: типологічна спорідненість виявляється в освоєнні світу, завдяки найнесподіванішим асоціаціям, мінливості переживань, оновленого візійно-смыслового простору.

На онтологічному рівні відтворюється автентична традиція логіки міфомислення – їх розуміння буття як незавершеного проекту, а людини як рівної всьому суццюму, близьке поетам-вісімдесятникам – Василю Герасим’юку, Ігорю Римаруку та Івану Малковичу. Самоздійснення в цій традиції є духовним смыслом їх творчості – своєрідного вияву національної заангажованості: переймання болем народу.

Василь Герасим’юк – поет трагічного світовідчуття, шукач гіркої істини, творець „чудесної особистісної історії світу” (за висловом О. Лосева), у центрі якого його рідна Гуцульщина. Найбільшим досягненням поета є вміння використати міфологічні сюжети, наповнивши їх драматизмом нашого часу.

На думку Л. Талалая „...Загострене теогонічне сприйняття світу допомагає йому не лише стилізувати біблійні міфи, а й створювати нові” [166, с. 181]. Філософсько-етична категорія пам’яті є стержневою в його концептуально довершеній художній системі, адже міцне родове коріння втримує в особистості спасенне відчуття материзни. Образ Матері святий для поета. Поет стурбований духовно-моральною ницістю буття сучасної людини в соціумі, тому підтекст вірша „Бурелом на провідну неділю 1989 року” викликає тривогу і сум’яття. Високо в горах видіння вирваного з корінням дерева і відлуння чужих голосів сприймаються як загроза



переривання тяглості часу:

То не були голоси предків,  
але саме ті, випадкові,  
розшарпані вітрами голоси  
прив'язали мене до стражденної деревини  
І я вперше відчув: земля хоче  
звільнитися від мого коріння.  
Бучку, бучку, може, нас  
викорчувано для того,

Щоб ми більше не губили свої корені... [49, с. 14]

Мотив безпам'ятства в поезії В. Герасим'юка близький до трактування больових моментів української історії в творах Лесі Українки, П. Куліша, І. Франка. В книзі „Папороть” онтологічна присутність минулого озвучується в ремінісценціях із поезій Т. Шевченка. Ліричний герой здійснює подорож у часі – йому „не спалося, а ніч як море”, він бачив „дивний сон”; „століть за шість тому світало” й лісами Галичини йшли печальні люди, згорблені вигнанці”. Нараз перепинив живий потік останній князь – Данило Галицький.

На мить заворожив земну юдоль  
той владний жест, той муж із владним ликом  
Спинилися з хрестом, з возами, з криком,  
– Ти хто такий? Ти хто?  
– Я – ваш король... [49, с. 6]

Без прямої декларативності, а в покладанні на вивірений століттями родовий досвід активізується ідея державності, без якої немає в рідній хаті „ні правди, ні волі”.

Л. Талалай наголошував: „Герасим'юк, як ніхто із нинішніх поетів, – поет етнічний” [166, с. 183]. В його поезіях легко відшукуються типологічні паралелі з творчістю Б.-І. Антонича, М. Вінграновського, К.-І. Галчинського.

Лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка Ігор Римарук сміливо використовує раніше розроблені сюжетні схеми, наповнює диханням нашого часу „старі” образи. Образ Діви Обиди із пам'ятки давньоруської літератури „Слово о полку Ігоревім”, реставрований у поезії Є. Маланюка, засвітився новими гранями в інтелектуальній ліриці І. Римарука. В його поетичному континуумі майбутнє – лише відлуння минулого.



Основне для нього – пошуки духовної Вітчизни:

У тьмі облещень і обмов  
ти є – неложна, нелукава,  
лише не знайдена – немов  
бібліотека Ярослава [151, с. 6].

Ліричний суб'єкт цурається ложних істин, і, навіть перебуваючи у драматичному протистоянні з реаліями сьогодення, не втрачає ціннісних орієнтирів. Його голос набуває зневажливих тонів, коли йдеться про дворушництво, конформізм і національну зраду (Вірш „Перед „Автопортретом зі свічкою Тараса Шевченка”). В непроглядності і хаосі, наперекір „моровицям” і „споконвічним прокляттям”, поет не губить надії на безперервність часу, зігрітого диханням дідів – батьків – дітей:

Уже ні славі, ні ганьбі  
не перервать цієї миті,  
бо не підвладні... Бо нема  
між ними нижчих ані вищих,  
бо їхній видих перейма  
і ратна золота сурма,  
і глиняний дитячий свищик... [151, с. 6].

Слідом за своїм духовним навчителем, Євгеном Плужником, поет іде „по золотій стерні народних спогадів” [151, с. 9]. Він свідомий свого покликання: „невсипущо стояти на чатах пам'яті, щоб не зникли голоси – як письменна зникають древні”. Поет повинен чітко усвідомлювати високе призначення – переборювати трагізм своєї долі: здатність поетичної свідомості переживати трансцендентні з'яви. „Удостой мене іншої напасті, а не хору нічного провидців, катів, гультаїв” [151, с. 3], – благає він у Того, хто дав цей важкий дар. У затемненій плином незворотного часу картині-візії кривавого поєдинку над прірвою, коли зійшлись у герці „темні обидва” поет прозирає чинник непоправних втрат, бо йшов на брата брат. І щоб душа не спопеліла дотла й не озвіріла „...кликкала пріч із пекельних сторіч Діва Обида” [151, с. 6]. Образ діви Марії відтворено в поезіях П. Тичини „Земна мадонна”, Є. Маланюка „Діва Обида”, В. Герасим'юка „Марія”. Збірки І. Римарука „Упродовж снігопаду” та „Нічні голоси” містять зразки поетичної метафізики і суголосні з поетичними світами



М. Рильського, В. Свідзінського, П. Мовчана.

У міфопоетичній картині світу Івана Малковича структуруючим є образ Кола: ця міфологема в своїй основі має уявлення про вічність колооббігу. В його езотеричній поезії пульсує загадкова душа горян. Із химерних словесних конструкцій проступає світло інтелектуальних прозрінь. Блискучим зразком прикликання сакральних цінностей є вірш із промовистою назвою „Пракорабель”:

Вантажений калиною, сповільна  
Він рівно опускається до дна;  
Сто років углибає – божевільна  
у тих прозорих водах глибина...  
Там сховок духу, там – ясна година  
Комори наші: з тих запасників  
Зцілюща виринатиме калина  
на сотнях затаєних кораблів... [118, с. 4].

Багатовекторний авторський задум розкодовується, адже легко впізнаються символи української духовності. Оптимізм ліричного героя, його віра в повернення „затонулої армади кораблів” близька сподіванням діячів української культури – П. Грабовського, Б. Грінченка, М. Зерова, М. Драй Хмари, О. Ольжича – на відродження минулої слави України.

Як бачимо, для „золотої тріади” вісімдесятників – Ігоря Римарука, Василя Герасим’юка та Івана Малковича – пам’ять поколінь є ниткою Аріадни, яка виводить із духовних лабіринтів. Ідею спадкоємності набутків наших попередників устійнюють у своїх поезіях Ліна Костенко, В. Базилевський, Л. Талалай, П. Вольвач, В. Слапчук, Оксана Забужко. Досвід минулого застерігає сьогодення: „Щоб ми під вогняними небесами немов під Берестечком не лягли” (І. Римарук). Бо, як афористично висловила Ліна Костенко в своїй поемі „Берестечко”, „...життя людського строки стислі, – немає часу на поразку”. Хай збудеться пророче слово Тараса Шевченка: „В своїй хаті своя й правда, і сила, і воля”.





## Магія слова в поетичних візіях Любові Баранової

Художній світ поезій Любові Баранової – багатовимірний, в центрі його часово-просторових і духовно-філософських координат – особистість, яка усвідомлює магічну силу слова. Лірична героїня постає в своїх доміантних іпостасях: володарка слова, живописець рідної природи, натхненний музикант, майстер інтимної лірики, мати-берегиня.

У філософському вимірі вона усвідомлює себе мікрочастинкою в безмежно-могутньому макровсесвіті: „В імлі космічній, щоб не заблукати, земля запалює яскраву свічку енергії людської”, а поетеса в цьому світі віднаходить Бога – творця всього сущого. Наближаючись до трансцендентної сутності *Sacrum*, вона з душевним трепетом творить подяку:

Тобі я вдячна, Господи, за рай –  
На цій землі сподобив народитись...  
За чар ночей і зливи через край,  
За почуттів сльозу і радість жити... [14].

Спиваючи гіркоту мудрих літ і сподіваючись на те, „що на останнім віражі утішити лиш зможеш ти єдиний”, поетеса звряє своє земне буття із духовними християнськими максимами. Основна її молитва – за Україну. Любов Баранова – патріотка у найвищому сенсі цього слова. У вимірах її пам’яті пульсує історія прадавньої землі, а в глибинах крові – „яро і рало”. Тому їй відчувається у віршах відлуння далеких віків, минуле стає предметом емоційного переживання ліричної героїні, бо психологізм – характерна ознака історіософської лірики поетеси. У своїх поетичних фантазіях вона відчуває себе Ладодою і Мокошею, мчить зі скіфом на коні, над нею заноситься турецький ятаган і для неї горять вогнища козацьких багать, авторка журиться над трагічною долею повстанців з Холодного Яру, вітер з Галичини доносить до її слуху відчай розіп’ятих молитов: „Там брат шукає страченого брата”. Ретроспекції увиразнюють сьогодення, і серце поетеси заходиться від гніву, бо всихаються першоджерела – народ зрікається роду і мови, „від брехні знекровилося слово”. Із усією пристрасною зболеною душою постають риторичні запитання: „Хто



ми?”, „Чому ж сліпі й глухі?”, „То звідки ж ми? – допитуюсь у тиші, І хто святині наші збереже?” Роздумуючи над трагічними подіями минулого, дошукуючись істини, іронізуючи із сучасників, які звикли жити „скраю”, Любов Баранова усвідомлює місію творчої особистості – відкривати очі всім незрячим і бити у дзвони на сполох: „Співаєм „Ще не вмерла...” але вмере, якщо опустимо всі руки”. У вірші „Сльози чужини” своїм поетичним слухом вона прочуває рокіт Дніпра, на берегах якого оселились манкурти „і поганять козацьких походів сліди”. Поетеса переконана, що все лихе „промайне і розвіється прахом”, тому не слід на гіркій чужині шукати Ельдорадо, а дбати про те, що ми передамо у спадок „молодому пагіллю”. Авторка переймається долею хлопчика, „крильця якого обпалила лейкемія”, адже Чорнобиль отруїв майбутнє багатьох поколінь. Їй не чужі екологічні проблеми, і вона застерігає:

Матінко земле, домівко моя і колиско!  
Матрице людства, прости недолугим, прости!  
Ми ще прозієм, коли небезпека нависне,  
Нам заоблять ще загублені диво-світи [14].

Всесильна жага життя кличе Любов Баранову в степи, де воскресає її душа і віра в людей, що мов міфічні Атланти утримують своїми натрудженими руками планету. Непроминальна зачудованість красою рідного краю і, водночас, загострене відчуття проминальності власного часу – ознака художнього стилю поетеси. В осяйних вітражах небес, у степових безмежжях шукає вона натхнення: „П’ю трунок вітру, степу водограй, землі зелене буйство споконвічне”. Утверджуючи в своїх творах образ Вічності, своїм поетичним зором все частіше повертається до пекучо-елегійних спогадів про золотий рай дитинства, де ще жива матуся, „яка одна не зрадить”, де батько повчає жить серед людей „по совісті”, дід онукам розповідає небилиці, а у відлуннях бабусиних снів пливуть весільні рушники, палають купальські вогнища, а у вікно крізь біле мереживо зазирає різдвяна зірка.

Любов Баранова – майстер любовної лірики. Головні константи її поезії – Кохання, Музика, Природа. Метаморфози глибинних смислів цих невичерпних концептів висвітлює поетеса у їх



взаємопереливанні. Кругообіг цих образів створює цілісність художньої системи і збагачує динамічно-драматичний внутрішній світ ліричної героїні. Кохання з його злетами й падіннями, радощами і печаллями залишається вічною таємницею:

Чом гонить вітер зневіри  
Нас від тих сонячних лук,  
Де на небеснім клавирі –  
Долі невпізнаний звук?.. [14]

Благородство і аристократизм, розуміння і всепрощення – ті етичні орієнтири, які освячують земне почуття:

Потривожу твій сон теплим спогадом,  
Як скресає акацій дощем!  
Обійму всепрощаючим поглядом,  
Щоб не ятрився зболений щем [14].

У вірші „Очима любові” поетеса маніфестує свою причетність до Лицарів Духу і вбачає своє призначення в розкодуванні вічних символів, шукаючи їх у кожному звукові і слові:

Магія їхня віками людину манила  
Кожної букви зчитати фрагменти забуті.  
Лицарям Духу натхненні даровані крила,  
Вищої сфери, щоб тайною слова сягнути... [14]

Інтуїтивне вгадування невимовного, пошуки виявів ірраціонального в трансформації його смислів, вишукана метафоризація – складові художнього феномену, якою є її поезія. Багато віршів, зокрема „Говори мені „кохаю!”, говори”, „Потривожу твій сон теплим спогадом...”, „Біжать літа, спішать літа”, чекають своєї „пари” – музичного супроводу. Їх чітка ритмомелодика, фольклорне начало, ясна образність можливо спонукають і саму поетесу розкрити свій композиторський талант.

Любов Баранова – людина творча і багатогранна, про що свідчать пошуки нових форм осягнення дійсності. Про це свідчить її звертання до верлібру, котрий дає простір ширянню поетичної уяви і викресує нову експресію. Хоч, на нашу думку, поетесі більш пасує метрична дисципліна і тяжіння до класичної карбованості фрази.

Незмінними в її поезії залишаються прагнення істини, любові



і краси. Душевність лірики, її заворожуюча енергетика, просвітлена печаль дарують пошанувальникам поетеси легкість сприйняття картини світу, явленої у книзі „Плід любові і снаги”. І хоч почасти в ній звучать трагічні ноти, Любов Баранова наснажує нас своїм оптимізмом:

Радій, що хліборобові й митцеві  
Бальзамом вереснева сонцесинь.  
Не вір літам! Не вір календареві  
Повір в другонародження весни [14].

Побажаємо поетесі сміливих відкриттів і поетичних осяянь, а читачам – насолоди від зустрічі з її поезією.

### **Зустріч поетичних душ: поезія Анни Ахматової у перекладі Любові Баранової**

Світова література, як рухлива і динамічна система, постійно оновлюється, захоплюючи в свою скарбницю все нові й нові тексти із національних культур. Осмислюючи історію мистецтв, Гегель наголошував, що це історія розширення перспектив людського світовідчуття, нарощування смислів і конденсація засобів вираження. Відомий мовознавець В. Гумбольдт скептично зауважував, що кожен перекладач повинен розбитись об один із двох підводних каменів: занадто точно притримуючись мови свого народу або ж навпаки – старанно відтворюючи своєрідність мови першоджерела. Філософ Шлегель прирівнював переклад зі смертельним поєдинком, в якому гине або автор, або перекладач.

Однією з тих, хто безстрашно виходив на „смертельний” двобій із чужим Словом була поетеса Анна Ахматова. Вона вважала, що невтомні пошуки відповідника вбивають оригінальність власного Слова, проте парадоксально стверджувала, що це є благом для перекладача – поринати у бездонність поетичних глибин безсмертних творінь геніїв, відшукуючи безцінні перли художніх образів. Вона переклала твори Данте, Шекспіра, Франка, Рабле, Війона, листи Рубенса, Леопарді, давньоєгипетські папіруси. У тяжкі роки, власне в 30-50-х роках, коли її мало друкували, поетеса невтомно займалася перекладацтвом, тим самим заробляючи на „хліб насущний”.



Переклад – це зустріч двох художніх світів. Свою підбірку перекладів із поезій Анни Ахматової Любов Баранова назвала „Переклик голосів”. До неї ввійшли вірші зі збірок „Четки”, „Вечер”, „Anno Domini”, „Белая стая”, „Подорожник”, „Тростник”, „Седьмая книга”. Вона немов почула далекий голос:

...Все мы немного у жизни в гостях,

Жизнь – это только привычка.

Чудится мне на воздушных путях

Двух голосов перекличка.

Ці рядки Анни Ахматової присвячені їх „незустрічі” із великою російською поетесою – Мариною Цветаєвою, власне, епіграф обраний з її поезії „О, Муза Плача”.

Що ж перекликається, переливається, відлунюється у поезії класика російської літератури і сучасної української поетеси? Перш за все – домінуючі тематичні концепти: Вітчизна, Творчість, Кохання і Музика.

Найвітлішими спогадами Ані Горенко стали картини древнього Херсонеса та безкрайність Чорного моря поблизу Севастополя, де вона плавала, як рибка, у бухті Кришталевій. Київський період життя – студентські роки, розквіт юної краси, вінчання із Ніколаєм Гумільовим у Нікольській церкві. Л. Баранова вдало відтворила атмосферу „ахматівського Києва”:

Гулом повні вівтарі та склепи,

За Дніпро широкий дзвін летить,

Це дарунок гетьмана Мазепи

Площею Софійською гримить.

Проте духовною Вітчизною Ахматової була Росія. В густих алеях царсько-сільського парку зустрілась смаглява муза Пушкіна, якого поетеса боготворила все життя. У своїх поезіях вона оспівала Петербург – свинцеві води Неви, закуті у граніт, похмурі будинки набережної, голуби на площі перед Зимовим палацом, заметілі в Літньому саду, міражі білих ночей, чіткі обриси шпилью Петропавлівки...

Рідна земля Любові Баранової – це сонячна Еллада – Україна. Вона – в ширянні орла у високому небі над безмежними степами, у квітуванні маминих жоржин, у ранкових руладах солов’я. Поетичний ідеал для нашої поетеси – лірика Тараса Шевченка.



Та є спільна риса в обох поетес, що явлено у вірші-маніфести А. Ахматової „Рідна земля”. Ось як його перекладає Л. Баранова:

В завітних ладанках  
Не носимо на грудях,  
Ридаючи їй вірші не складаєм  
Наш згірклий сон, вночі вона не будить  
Обітованим не здається раєм.

Але й у лиху годину політичних репресій громадянка Анна Ахматова не полишила стражденню Батьківщину – відмовилася емігрувати. Отже, двох поетес ріднить тихий пафос нероздільності власної долі й „судьби” Богом даної землі.

Одна з провідних тем – Творчість як покликання, як Боже-ственне призначення – право на осягнення вищих сфер у поетичних виявах. Тут ословлюється улюблена думка про довговічність поетичного Слова. В збірнику перекладів представлені вірші-присвяти Анни Ахматової своїм дорогим візаві: Б. Пастернакові – „Знов осінь увірвалась Тамерланом...”, Марині Цветаєвій – „І відступилась я тут від всього...”, О. Блоку – „Завітала до поета...”, М. Лозинському – „Не будем пити з однієї склянки”, Н. Недоброво – „Є в близькості людей межа завітна та...”.

Любовна лірика Анни Ахматової захопила Любов Баранову щирою сповіддю жіночої душі та красою її художнього вираження. Драму людського серця у боріннях духу і плоті, висоту страждання, сум’яття розуму, спопеляючу пристрасть, відчай і смирення... а понад усе – мужність і терпіння – відтворено в поезії влучними й твердими словами. Для перекладу обрано вірші, в яких лірична героїня – втілення Вічної жіночності – постає у всій своїй багатолічності: це і біблійна Божа Мати, Рахіль і Мелхола, єгипетська цариця Клеопатра, красуня світських салонів в розкішних хутрах – володарка дорогоцінних перснів і чоловічих душ, жінка в збитих черевичках, що варить варення для дитяти, страдниця-мати, що складає реквієм сину. Центром їх душ була любов до синів, чоловіків, коханців – мужніх і слабосилих, гордих і нищих, вірних і зрадливих. Це вічне тяжіння і протистояння чоловічого і жіночого начал – „О, как ты красив, проклятый!” – зустрічаємо і в оригінальній поезії зі збірок „Воскресаю в степах”, „Плід любові і снаги”, „Тріумф і тиша”.



„Чудотворною” силою, що утримує життєві первні, називала Анна Ахматова її Величність – Музику. Петербурзькій творчій атмосфері 10-20 років був притаманний синтез поезії і музики. Твори С. Прокоф’єва, А. Лур’є, І. Стравинського, спів Ольги Глібової-Судейкіної надихали Ахматову і Мандельштама. В їх поезіях оживали надривні голоси скрипок, трагічні зойки віолончелі, рокіт рояля. Поетеса зізнавалась у своїй відданості музиці і сподівалась на взаємність у останню смертну годину:

Когда уже к неведомой отчизне,  
Ее рука незримая вела,  
Последней страстью этой черной жизни  
Божественная музыка была...

Симфонічний стрій багатоярусної „Поєми без героя”, присвяченої рокам бурхливої молодості, чекає свого перекладача. Сподіваємось, що прийде час і наша поетеса зважиться на цей духовний подвиг, адже своїми присвятами Шопену, Баху, Бетховену теж засвідчує безмежну любов до Музики. Спільна пристрасть до цієї вічної духовної сфери об’єднує ліричних героїнь, кличе до прориву в простори незвіданого, позасвідомого, позамежового... Проте, як відомо, постулати акмеїзму, – літературного напрямку, до якого належала Ахматова, обмежували ці поривання жорсткими рамками реалістичної правдивості, ясності, предметної осяжності. До речі, Олександр Блок у статті із промовистою назвою „Без Божества, без вдохновенья” полемізував із акмеїстами стосовно їх поетики. С. Городецький відповідав, що саме у акмеїстів троянда стала красивою сама по собі – своїми пелюстками, запахом, кольором, а не схожістю із містичною любов’ю. Подеколи українська поетеса теж не утримується від зваби прикрасити, естетизувати поетичний образ: там, де Ахматова пише про світло зірок „нестерпимых бесовских и алых”, знаходимо – „від зірок було душно, магічних бісівських коралів”. Це поодинокий приклад дещо вільного поводження із чужим словом, а в цілому в збірці дотримано основних принципів перекладацької майстерності – об’єктивності і адекватності. Перекладач схиляється перед величчю обраної літературної постаті, толерантно і делікатно відтворює духовно-емоційні домінанти і шанує форму – дотримується ритмомелодики вірша.



Думається, зустріч на „горніх” вертикалях відбулась. Відлуння двох голосів – Анни Горенко-Ахматової і Любові Завірюхи-Баранової озоветься в читацьких поетичних душах піднесеною радістю доторку до Прекрасного.

### **Домінантні мотиви творів Ніли Зборовської у контексті української літератури**

Заявлена тема може стати предметом вагомого літературознавчого дослідження, адже осмислення літературно-критичного дискурсу Ніли Зборовської лише розпочинається.

Якщо, згідно з концепцією М. Фуко, розглядати дискурс як систему розмірковувань, створену з ідей, позицій, поведінкових орієнтацій, переконань та їхніх практичних реалізацій, то, на нашу думку, з цієї точки зору вдалим об'єктами розгляду будуть твори Ніли Зборовської „Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків” та „Українська реконкіста”. Власне, наукова новизна пропонованої статті полягатиме у висвітленні типологічних паралелей між доміантними мотивами в творах Ніли Зборовської та, відповідно, ідейно-естетичними доміантантами в текстах Євгена Пашковського, Юрія Гудзя, Оксани Забужко і Галини Пагутяк. У цій компаративістичній студії ми методологічно орієнтуємося на порівняльно-історичний підхід, який ґрунтується на генетично-контактних зв'язках, що функціонують у єдиному часі і просторі. Та для осягнення глибинних психічних первнів авторського самовираження суттєвими є відсилання до „ad fontes”, як стверджував М. Зеров.

У поясненні до тексту „Українська реконкіста” Ніла Зборовська писала: „Своє дитинство я провела на Черкащині, у звичайному українському селі, де мої батьки були кіномеханіками, а одна з моїх бабусь народилася в рік смерті Лесі Українки і була названа в її честь. Недалеко розташувалися Моринці та Кирилівка, де провів своє дитинство Тарас Шевченко. Все це неймовірно надихало мої фантазії” [82, с. 8]. Очевидно, могутня енергетика рідної землі дала поштовх тій пристрасності національного почуття, тій безмежній щирості і одухотвореній жіночності, що пронизують її твори. Т. Шевченко – духовний ідеал, Леся Укра-





інка – інтелектуальний візирець. Одержимість Словом бере в полон на все життя: „Я чую... як дихають слова... – Тоді було так красиво у полі. Ти стоїш як зачарована і слухаєш як дихають слова...” [82, с. 59]. Концепти „... я на сторожі коло них поставлю слово” і „слово, чому ти не твердая криця”, творять підтекстову основу художнього світу письменниці, а на „освітленій” поверхні – відкрита маніфестація Слова-тексту як інструменту самопізнання і як можливості написати „живі мемуари про моє покоління, про мою присутність у літературній богемі, як феміністки і літературознавки” [85, с. 6]. Справді, Нілі Зборовській вдалося написати живу книгу про літературу як спосіб життя і про письменників свого покоління, бо з ними пов’язаний великий емоційний досвід.

Найбільшим письменником літературного покоління „вісімдесятників” вона вважає Є. Пашковського, парадоксально характеризуючи його як „безперечно найяскравішого новатора сучасної української прозової традиційності” [85, с. 145]. Якщо співвіднести романи Є. Пашковського „Свято”, „Вовча зоря”, „Бездня”, „Щоденний жезл” з антироманом Ніли Зборовської „Українська реконкіста” і повістю „Печалі та радощі літературознавки”, то можна помітити типологічні паралелі на рівні мотивів, образів, літературних прийомів. Перш за все – це художнє осягнення проблематики екзистенціалізму, сенсу абсурдності людського життя, пошуків внутрішньої свободи, вибір шляхів реалізації власного призначення. Є. Пашковський свідомий високої місії свого Слова, особливо яскраво засвідченої в „Щоденному жезлі”, а Ніла Зборовська, як критик, порівнює його вулканічну пристрасність із вогненними інвективами Івана Вишенського, Тараса Шевченка, Івана Франка. Проте вона наголошує й іншу характерну рису письменника: „У химерно-трагічному світі Пашковського акцентується воістину дитяча незахищеність перед жорстокістю світу, протяжна тривожність разом з невтішно печальним відчуттям безпритульності набувають тотальної мотивації. Так означається основна тема у творчості Пашковського: тема чоловіка-дитини, закинутого в жорстокий прагматичний світ, яким і є місто. Тому тут так багато картин-спогадів, дорослої („міської”) туги за щемливо-буттєвою радістю у світі природи” [85, с. 144]. А ось фрагмент із „Української реконкісти”: „Але Дзвінка сумно мов-



чить, тому Надія розпочинає свій коронний монолог: „Бути чи не бути? Вот сумашедший вопрос! Під час маніакальних станів я точно знаю, що бути! Під час депресивних – мене відвідує сумнів... Уяви собі: маніакально я виходжу на вулицю нашої вічної столиці, дивлюся на Хрещатик, – яка суцільна божевільня пре на мене!” [85, с. 123]. Для автора, звісно, Київ – це інтелектуальний центр, місце зустрічі друзів, це бібліотеки й університет, але справжній спокій вона знаходить, коли виривається додому. Із цього світу її не пускали люблячі очі батька: „от моя доця приїхала”.

У світі полів, лісів та садів письменники відшуковують благодатний спокій. Вони обоє люблять осінь, яка пов’язана із часом самоосмислення, підсумків, печалю наближення грізної зимової пори. Обоє прозаїків поєднає безстрашний погляд на кінечність людського життя, мотив безповоротності часу, безжального, невідворотного фатуму, що чигає на кожного (за В. Стусом – „почезання” – „бо вікове страждання – такий пекельний німб, що душу палить...” „...та порив нас відроджує і кличе перелетіти смертне пограниччя”). У романі Ніли Зборовської „Українська реконкіста” – наскрізний образ Великої межі. Це передчуття пронизало душу маленької дівчинки, що стояла на межі у полі і відчула грізну силу – тяжіння землі. Письменниця постійно хоче прорватися до світла і можна сказати, що вона сонцепоклонниця, бо в романі знаходимо розкішні описи вранішньої зустрічі небесного світила. Найкращі її дні осяяні сонцем, проте прагнучи до світла, радості, щастя як бажаних екзистенціалів людського буття, покликаних принести втіху її читачу, вона, як сама зізнається, написала роман-похорон. Смерть забирає бабусю, потім Юрка, потім тата, і вже „смерть ходить слідом, я чую її кроки...”, „я стала відчувати, що у мене дуже мало часу, що моя творчість є важливим для мене смислом саме тому, що вона зовсім не важлива, а є лише продовженням та осмисленням шляху, якого би я хотіла на своїй останній Великій межі зректися з полегшенням” [82, с. 302].

У романах Є. Пашковського розлите море туги, печалі, страху і відчаю, що затоплює Богом покинутий український світ. У романі „Безодня” розверзається озеро, у якому затонув храм, і тільки таємничий відсвіт на воді та відгомін далеких дзвонів



нагадують про минулі часи. У антиромані Ніли Зборовської постає образ „зеленої церкви”, зруйнованої більшовиками. Героїня обіцяє батькові, що коли вона заробить у місті гроші і розбагатіє, то ця церква-красуня, яка відроджується в їхніх мріях, обов’язково постане дивом у її рідному селі. У антихристиянському світі – найбезжальніша „юдоль печали” – божевільня зображена обома авторами жорстко-натуралістично. Є. Пашковський описує „чоловічий світ”, де страждають і гинуть його герої, власне, він продовжує дискурс О. Жовни та В. Рубана, згадаємо сповнений натуралістичних деталей психіатричних лікарень радянського часу в романі „На протилежному боці від добра”. Ніла Зборовська описує „жіночу палату №6”, прибиті горем жінки, як „чайки при дорозі”, залишаються спраглими своїх заповітних бажань. За майстерністю описів жіночого страждання напрошується порівняння із вражаючою сценою в романі Валерія Шевчука „Стежка в траві”, коли жінка сходить з розуму, не даючи поховати коханого чоловіка, що повернувся зі своїх вічних мандрів. Ці акцентуйовані особистості (термін К. Леонгарда) знаходять співчуття у авторки, її болісний погляд супроводжує обділених долею, і вона віднаходить психологічний стрижень виживання – жіночу солідарність. Образи жінок виписані надзвичайно колоритно і яскраво, вони не позбавлені жіночого чару і примхливого розуму.

„Солодке слово свобода” у обох письменників асоціюється із мотивом „мандрів” і „вічного повернення” (до речі, цей мотив постійно звучить у Валерія Шевчука, якого молодші письменники житомирської школи вважають літературним „гуру”). Порив до волі символізує образ Олізара з роману „Птахи з невидимого острова”. Герої Є. Пашковського, де б не були у світах, постійно повертаються, як птахи, до рідного дому, щоб знайти останній притулок. Спільним символом волі – архетипом коня – об’єднуються художні світи Ніли Зборовської і Є. Пашковського. Героїні Ніли Зборовської постійно вириваються зі звичних життєвих координат: летять літаками, їдуть машинами і поїздами. Відчувається повітря небуденності, свободи у мандрах до Карпат, де можна думати, мріяти, любити. Перебуваючи на конгресі українців у Америці, героїня „Української реконквісти” відчуває ностальгійний щем за апокаліптичною постчорнобильською Ук-



раїною, бо вона, як і герої „Щоденного жезла”, не визнає переваг західноєвропейських цінностей над українськими. В останніх публікаціях Є. Пашковського, зокрема в статті „Нічне тепло дороги”, незважаючи на те, що він пише про „нову історичну яму”, в якій ми нарешті „наплачемося, наспіваємося ... знов хлопці підемо – боротися будемо; почнемо спочатку; та мати вдруге не гріє – нема натхнення – і мачуху за горбом виглядають; ні встиду, ні болю; ми поганці; проступили каторжні клейма; ні ганьби, ні сраму, ніби так і треба; так в потайнозамислі закладалося будівничими неозорого батурина – держгавності” [144, с. 3].

У світовій літературі міфологема раю асоціюється із дитинством (принагідно згадаємо хоча б роман Мілана Кундери „Безсмертя”). У Пашковського, як і в Зборовської, цей рай інколи межує з пеклом, адже трагедії роду тягарем падають на вразливу душу дитини. Особливо болючий цей процес для жінки, адже вона постійно відчуває себе частиною роду. У повістях „Дзвінка” та „Українська реконкіста” дитинство – це пора перших психічних травм, пов’язаних із життям великої родини. Автор розробляє сюжети, схожі на художні колізії, відтворені в повісті Оксани Забужко „Казка про калинову сопілку”. Болісне становлення особистості, перші зради, розчарування, незабутні радощі, як от спогад про циганський табір, де її вперше навчили танцювати під зорями; чи подарунки на день народження від тата – індійське кіно в пустому кінозалі, де чарівні героїні виконують індійське фламенко тільки для неї; нишком від бабусі випиті разом із другом дитинства чарочки винної наливки, сховані в погребі; випускний вечір... Неперехідною турботою пронизані листи Ніли Зборовської до свого маленького друга – племінника Ярослава та маленької племіннички, якій Ніла хоче передати таємниці своєї бабусі.

Самовідчуття Себе як органічної складової роду споріднює Нілу Зборовську із Юрком Гудзем. У психометафізичному портреті духовного побратима вона наголошує: „Своїм художнім самопізнанням він виявив, що глибина національного патріотизму формується у родоводі, на основі таємної приналежності... „до краю і вирію” живих і мертвих односельців” [84, с. 10]. А головну метафізичну ідею роману Ю. Гудзя „Не-ми” – виразити автора як Архетип, у якому „відлунює величезне тіло роду” [84, с. 10] –



Ніла Зборовська розгортає в антиромані „Українська реконкіста”. Явлена історія душі головної героїні, устійнює концепцію Ю. Гудзя, стверджуючи шлях самовдосконалення, тим самим сприяючи розвитку національного духу. Вони обоє вірили в українське відродження, в українську реконкісту, наслідуючи приклад вільнолюбивої Іспанії, Україна має скинути колоніальне ярмо, вирватися із обіймів імперії. Власне, це логічне продовження ідеї-мрії Миколи Хвильового про „азіатський ренесанс” та орієнтації на „психологічну Європу”. Цей шляхетний порив вмістив цілісний тандем чоловічого і жіночого єднання заради високої мети. Ніла своєю книжкою ніби протанцювала символічне танго – один зі стилів мистецтва фламенко – в пам’ять про друга-поета. У тексті „Різдвяна фієста” його образ як магічний кристал виблискує в сакральному часі Різдва.

Побратимство між чоловіком і жінкою на основі духовних свобод – вважала Ніла Зборовська – лежить у основі ідеальної перспективи фемінізму. Поділяючи погляди на протилежну статтю Ольги Кобилянської, Мілени Рудницької, Олени Теліги, вона жваво дискутує із своїми сучасниками – Сергієм Квітом, В’ячеславом Ведмедем, Євгеном Пашковським стосовно так званого „жіночого питання”. Не відступаючи ні на крок із відвоєваної території, прикликаючи в оборону „ніжної статі” Фрейда і Юнга, Шопенгауера і Ніцше. Але пробиваючись крізь наукові моменти, у її прозі звучить голос жіночої туги за чоловіком-лицарем-переможцем-сонцем. Власне, цей мотив яскраво прослідковано в романі Оксани Забужко „Польові дослідження з українського сексу”, повісті „Я, Мілена”. Врешті, в романі „Музей покинутих секретів” відома феміністка втілила в образі героїв УПА чоловічу мужність і безкомпромісність, честь і вміння гідно померти. Самі назви статей Ніли Зборовської про творчість Оксани Забужко – „Про безталання бути жінкою: з приводу польових досліджень... Оксани Забужко”, „Повість „Я, Мілена” О. Забужко у феміністичному зеркалі”, „Два любовних романи українського кінця століття, або Юрій Андрухович проти Оксани Забужко”, – розкривають суть проблеми: ідейно-естетичного протистояння чоловічих і жіночих нарративних стратегій. Героїні творів О. Забужко найчастіше інтелектуалки, емоційно вразливі, сексуально розкуті, грають у театрі життя заради чоловічої ува-



ги і страждають від недосяжності своїх ідеалів. Ніла Зборовська констатує: „Патос „Польових досліджень” визначає жіночий порив до свободи, супроти гвалтівного приниженого невільництва, супроти фатального жіночого безталання, заради утвердження жіночої цінності, національного світу загалом” [85, с. 118]. Вона ніколи не була агресивною феміністкою, вона, як сама стверджувала, утілювала специфічну рису української жіночої ментальності – „була м’якою”: „Фемінізм, у моєму розумінні, був і залишався інтелектуальним пошуком жіночої розради” [85, с. 299]. Мабуть, їй хотілося примирення, адже гендерне протистояння, що присутнє в сучасній українській літературі, можна подолати і зрівноважити лише любов’ю. Цю думку „літературознавка і феміністка” підтверджує в своїх текстах із великою симпатією, малюючи портрети своїх „братів і сестер” по перу. Іноді іронічно, іноді прискіпливо-правдиво, іноді гостро, але з незмінною добротою і розумінням. В її текстах пульсує думка і б’ється серце її покоління: постають, як живі, незабутні Соломія Павличко і старша подруга – Валя Громова. Їх об’єднував неперехідний інтерес до літературного процесу, дискусії про вподобання, поезія Ліни Костенко, Вінграновського, Павличка, врешті, київські реалії: сніг за вікном, пісні Едіт Піаф та Даліди... і Час, що мов пісок протікав поміж пальцями, наближаючи Велику межу.

Ніла Зборовська відбулась як літературознавка і письменниця. Повісті „Мама”, „Дзвінка”, „Валя”, що побачили світ завдяки „авторству” Марії Ільницької, антироман „Українська реконкіста” відзначаються тонкою психологічною оркестровкою, гостротою любовних колізій, зворушливою ніжністю по відношенню до найдорожчих людей. У роздумі „Дводушність людини” письменниця розмислює про трансцендентне буття людської душі, яка має метафізичний сенс. Посилаючись на Плотіна, Карла дю Преля та І. Франка, авторка прослідковує метаморфози ув’язненого в тілі дводушного „я”, розділяючи міркування Сімони де Бовуар, стверджує, що жінка більш „потойбічна істота”, бо ірраціональне проривається у вигляді проклятого, пророчого дару – адже Касандра, як говорила Леся Українка, гірше мучиться, ніж „мученики віри і науки”, їй у сто раз гірше, ніж Мойсееві [85, с. 191]. В українському міфологічному світі представлена та, „що відає”, відьма, зустрічається в двох варіантах: біла і чорна.



Ніла приміряє до себе цей досить небезпечний дар, інколи ніби граючись, інколи серйозно. Героїня „Української реконкїсти” відмовляється прийняти від старшої жінки вміння вимовляти гріхи та, безумовно, читача захоплять картини новорічної ночі, моторошні атрибути ритуалу вимовляння на ножах, зачарує впійманий у воді місячний промінь, налякають потойбічні голоси, подивують трансформації відьми від собаки до перекооти-поля. Такі загадкові суб’єкти в сучасній українській літературі, на нашу думку, найбільш повно представлені в творах Галини Пагутяк, зокрема у книзі „Захід сонця в Урожі”. У повісті Галини Пагутяк „Спалене листя” розповідається про смерть молодого письменниці Анни. Столичний письменник через рік після трагічної події приїздить у її місто, щоб впорядкувати її архів і відчуває відчуження та мовчання: „Усе містечко не розтуляло рота, щоб не сказати чогось зайвого і не зашкодити собі чи Анні. За ввічливістю причаїлась ворожнеча” [82, с. 20]. Блукаючи осіннім парком, він потрапляє в магічний простір лісу, створений уявою померлої письменниці. Жовті листки, падаючи з дерев, нагадують пожовклі листи рукописів. Тлінна краса осені огортає віртуальний світ. Цей дивовижний простір описано і в „Українській реконкїсті”: опустілий, занедбаний парк-ліс, у далеких алеях видніється витончена постать графині-вершницї, долинає до нашої уяви відлуння стукоту, розлітаються камінці під копитом коня... Нілі Зборовській дуже імпонувала разюча подібність до незнайомки. Її портрет прикрашав оселю улюбленої бабусі – духовної наставниці. Незнайомка – втілення таємничої Вічної Жіночності. Як скаже Остес Клариса Пінкола, слідом за Дж. Хілманом – Первісна жінка, що завжди була музою художників, письменників, скульпторів, музик і мислителів. Первісна жінка – сила Життя-Смерті-Життя. Це інтуїція, провидиця, уважний слухач і відданий друг, це думки, почуття і спогади. Дозволимо собі розлого процитувати фрагмент із книги „Бегущая с волками” Остес Кларисі Пінколи (у власному перекладі), адже ця цитата точно окреслює суть жіночої душі: „Вона визначає циклічність, як величезне колесо... Заради неї покидають дім, щоб знайти нову вітчизну... Вона – занурений у глибину землі корінь усіх жінок... Де її шукати, де її відчутти, де її знайти? Вона мандрує по пустелях, океанах, містах, містечках і житлах. Вона живе серед ца-



риць і біднячок, вона ховається в розкішних кабінетах і заводських цехах, у тюрмах і на віддалених гірських вершинах. Вона живе в гетто, в університетах і на вулицях, вона залишає нам відбитки своїх слідів, щоб ми змогли приміряти до них свої ступні” [147, с. 25].

Замість висновків скажемо, що пафос нашої статті полягав у ствердженні місії творів Ніли Зборовської як інтегруючого чинника у гендерних протистояннях. Шляхом типологічних порівнянь ми прагнули показати єдність домінантних мотивів її текстів із ідейно-естетичними пошуками представників її літературного покоління, її сучасників і друзів.

### **Динаміка наративних стратегій Юрія Андруховича**

Минуле двадцяте століття проголосило владу Танатоса: Ф. Ніцше стверджував, що Бог помер, зникнення високого стилю засвідчував Ортега і Гассет, на думку М. Фуко, перестав існувати „суб’єкт”, а Р. Барт припустив, що вже не відшукується і автор... Попри такі трагічні припущення знакових постатей – філософів, структуралістів, постмодерністів – нині суцці літератори прагнуть, щоб їх Слово знайшло порозуміння і відгук. Один із найбільш рухливих у цьому напрямі – Юрій Андрухович невтомно шукає свого читача-слухача-співрозмовника. Ось і зараз, коли настала, за його ж висловом:

пора розцвітання – найкраща пора,

найвище зусилля Краси і Добра, –

він, продовжуючи традиції своїх попередників – „барокових” мандрівних дяків чи лицарів-трубадурів – колесить по Україні з рок-гуртом, презентуючи новий диск. Мандрівника вже було помічено в Києві і Берліні, Львові і Кракові. Потім він повернеться до свого Франківська і подивує своїм новим текстом – когось захопить, когось розчарує та нікого не залишить байдужим... .

Зважаючи на обсяг статті ми спробуємо, хай пунктирно, означити динаміку наративних стратегій популярного Автора.

У середині вісімдесятих в суспільно-політичній ситуації намітилися суттєві зміни: „нове життя нового прагло слова”. Це стало об’єктивним фактором становлення постмодерної поезики. На





арену культурного життя в Україні з шумом увірвалась „кумедно-бунтівливо-шукально-випендрасне” (за фігуральним означенням Вал. Шевчука) об’єднання „Бу-Ба-Бу” на чолі з Магістром Гри – Патріархом Юрієм Андруховичем. За добрими традиціями авангардних груп 20-30-х років, зокрема М. Семенка, Гео Шкурупія, В. Поліщука, було оприлюднено їх „маніфести”, написані В. Небораком, О. Ірванцем та Ю. Андруховичем. Зокрема в іронічному стилі були висловлені сподівання, що їх демократичне балаганне штукарство буде потрібне й зрозуміле кожному, навіть дворічним дітям, і „якщо сплячі прокидатимуться й надалі від нашого читання, то це вже буде як воскресіння Лазаря” [4, с. 3]. Було проголошено принципи ліберальності, відкритості, карнавальності, урбаністичності. Стратегічний задум – завоювати увагу київської читаючої публіки був зреалізований: на літературні вечори „Бу-ба-бу” приходили знані літературознавці, художники, поети, актори. Студентство захоплювалось небаченим видовищем легендарного Крейслера Імперіала, епатажними витівками читців, феєрверком веселих імпровізацій. На початку 90-х „бу-бабісти” „взяли” Львів. Їх поезоакції у постановці С. Проскурні на сцені Львівського оперного театру мали великий успіх. Приводячи в рух колесо бурхливого публічного оприявлення текстів, Андрухович зумів відчутти конечність цього процесу. Втім, він ніколи не забував свого „камерного читача” – його збірка „Небо і площі” написана в неоромантичному ключі здобула прихильність багатьох поціновувачів поезії. Ю. Андрухович видав збірку поезій „Середмістя”. У збірці „Екзотичні птахи і рослини з додатком „Індія” майстерно поєднано ліричне начало з постмодерною поетикою, і такий дивовижний синтез не міг не порадувати літературних гурманів. Уже визнаним поетом Ю. Андрухович оприлюднив свої прозові твори.

Рання проза Андруховича знайшла авторитетного прихильника. Валерій Шевчук писав: „Загалом прозаїчний твір вражав читача або свіжим матеріалом, непереспіваним фактажем, або й досконалою художньою формою. В ідеалі має бути, коли в творі наявне те й те. І от молодий автор такого ідеального результату досяг. Досяг і вражає нас, бо його біль – з оголеного серця, а раз так, то він, цей біль, переходить і в читацьке серце” [198, с. 103]. Справді, армійські оповідання очевидця-інтелігента, який прой-



шов пекло „дідівщини”, що мала місце в радянській армії, не втративши гідності, вражають: страхотливі епізоди „невольницьких” буднів висвітлені лаконічно й жорстко (вперше опубліковані у журналі „Прапор 89”, перевидані у збірнику „Трициліндровий двигун любові” – Харків: Фоліо, 2008). У процесі підготовки перевидання автор змінив первісну редакцію і замість назви „Зліва, де серце” з’явилась моторошно-інтригуюча – „Як ми вбили Пятраса (п’ять оповідань про кисневий голод)”. Він пояснює, що такий хід спричинений авторським досвідом і остаточним витісненням решток внутрішнього цензора. До речі, Ю. Андрухович коментує свій відхід від поезії віковим цензом: на його думку, ліричні твори личать тільки молодим. Очевидно, світоглядні зміни налаштували Автора на повне сприйняття постмодерної поетики, про що свідчить карнавальна трилогія – „Рекреації”, „Московіада” і „Переверзія”. Початок дев’яностих (час, коли написані ці твори), позначений інтересом освіченого реципієнта до культурологічних та літературознавчих праць Н. Фрая, Т. П. Рішара, М. Гайдеггера, Ж. Деріди, Ю. Крістевої. Також увагу приковували і „магічні” тексти У. Еко, Борхеса, Маркеса, Маруками. Суспільно-політична ситуація – здобуття Україною незалежності – сприяли творенню Метатексту постмодерністської поетики з її вільним поводженням символічними значеннями, гротеском, іронічністю, карнавальною розкутістю. Власне, це ті риси, які спроможні принести задоволення читачу („за Бартом”), сприяти діалогу, розпросторювати уяву, „заманювати” в коло свого дискурсу. Ю. Андрухович, зберігаючи „елітарність”, звертається до елементів „низької” культури.

Світобачення письменника засвідчує амбівалентність його авторської позиції: поза сумнівом всі три тексти мають антиколоніальне протиперське спрямування, але критичне перо Магістра Гри „жалить” „українського героя” не менш дошкульно. В пошуках власної ідентичності цей персонаж, волею автора, перебуває то в Чортополі, то в Москві, то у Венеції... .

Гра створює окремих онтологічний статус: він маніпулює архітектонікою твору, з іронічною парадоксальністю визначає альтернативні точки зору на події, персонажі вдягають маски і затівають карнавал. Опис пригод української „богеми” на Святі Воскресаючого Духу шокував вітчизняного читача, звиклого до



„правильних” творів соцреалістичного спрямування, розкутою еротикою і темною містикою, а читачі з діаспори побачили в романі поганьблення національних святощів, адже молоді поети спілкувалися рідною мовою, що рясніла русизмами, а подеколи дозволяли собі лайливі слова.

У „Рекреаціях” відновлюються ритуали спудеїв Києво-Могилянської академії з їх вертепами і виставами, Андруховичу вдається викликати симпатію реципієнтів до „живих”, влучно охарактеризованих Мартофляка, Юрка Немирича, Гриця Штундери, Хомського. Особливого ефекту автор досягає в останній сцені путчу, де з атмосфери вітальної сили Еросу їх поставлено в екстремально-екзистенціальну ситуацію. Під загрозою смерті ці веселі гультіпаки відчують себе причетними до „розстріляного відродження”, утверджуючи неперервність творчого Духу українського народу. Цей концепт підсвічує протест автора, за якою б іронічною маскою він не ховався, проти різних форм насилля. Для нього Імперія – це об’єкт ненависті і висміювання її потворних рудиментів. Найбільш концептуальний у цьому плані є роман „Московіада”. Автор кидає в бій увесь бойовий арсенал художніх засобів – ремінісценції, алюзії, міфи, репортажі, поетичний цикл, щоб розбити радянський міф „Москви – столиці нашої Родіни” і показати виворіт гротескно-інфернального азійського міста на стадії розпаду. Та, незважаючи на градацію страхів (від щурів, що загрожують життю людей із підземних клоак, де втопився „циганський барон” родом з Кривого Рогу – до застінок КДБ, що доймає головного персонажа), безкінечні описи безладу гуртожитків, вокзалів, конференц-залів, констатація безпробудного п’янства, безглуздої смерті десантника, розладнаної психіки „літеліти”, розпутства російських дівчат – ряд можна продовжити в тому ж дусі – „білокамінна” стоїть як стояла.

Натомість текст „Московіади” в пух і прах розніс Костянтин Москалець у статті з промовистою назвою „Незадоволення твором”. Критик чітко окреслив слабкі позиції: жанрове означення „роман жахів” не передбачає поєднання „фантазмагорій з публіцистичними філіппіками; чужоземне ім’я Отто фон Ф. не співпадає з біографією і поведінкою. Світобаченням головного героя – українського поета-слухача Вищих літературних курсів: „цей



нудний і нав'язливий блазень викликає розчарування, гнів, протест" [129, с. 72].

Отже, елітарний читач обдурений – дешифруючи авторський код як сарказм над конаючою імперією зла – він, врешті-решт, відчуває безпросвітну нудьгу і незадоволення текстом.

Тамара Гундорова в статті „Постмодерністська фікція Андруховича з постколоніальним знаком питання” зауважує, що сучасна мандрівка Юрка Андруховича в смисловому просторі Імперії є „гра в квадрати”, яка розкриває ілюзорність усіх смислів „я”, зокрема і свободи. Єдина реальність і головний герой „Московіади” (на відміну від парсуни-зеро, що є знаком Ніщо) – українська мова. На підтвердження думки наведемо визначення самого автора: „Московіада” – це радше розмова чотирьох імбецилів, які тішаться словами... Бо кожен з Вас – Майстер художнього слова. Окремого художнього слова” [59, с. 83].

Після такої „літпоразки” на Півночі автор рушив на Венецію в особі „добре знаного у Львові українського поета і культуролога молодшої генерації – Станіслава Перфецького, який бере участь у Міжнародному семінарі „Посткарнавальне безглуздя світу: що на обрії”. Роман „Перверсія” має всі ознаки карнавального роману з готичними, авантюрними і любовними пригодами. Трагічне кохання Стаха до перекладачки Ади Цитрини, його входження в роль Орфея, виступ на конференції, у якому ототожнено українську й італійську ментальність, бо „Україна – це герой химерніший за Китай та Індію”, його незліченні пригоди і, насамкінець, смерть у водах каналів Венеції описано, за визначенням Ніли Зборовської, у стилі „карнавального романтизму” [85 с. 92].

Цей роман високо поцінував Юрій Шерех-Шевельов. Вбачаючи у творі наслідування великих Гофмана – Гайне – Гоголя (стаття має „постмодерну” назву „Го-Гай-Го”), авторитетний дослідник стверджував: „Перверсія – в річниці найсправжніших наших традицій; попри і кризь підступи, о, страхітливі! – ворогів – чортів – люциперів, у здоровому смислі виходимо ми на світлі обрії життєвої радості, до здорового, расі притаманного незнищеного оптимізму. Попри всі „деструкції конструктивного” [219, с. 1117].

Карнавал „помер” – хай живе карнавал! Його відгомін чується в „Дванадцяти обручах”. На цей раз Андрухович замахнувся



на святе: „оживив” Б.-І. Антонича в образі львівського богемного поета, що не відстає від своїх попередників. Цей дразливий хід викликав шквал нашої критики, аналітичну статтю „на захист” написав австралійський дослідник Марко Павлишин. Андрухович увесь час перебуває у пошуку. Перед своїм п’ятдесятиліттям очевидно відчувши час, коли пора збирати каміння, видав „Центрально-східну ревізію”, потім збірку есеїв „Диявол ховається в сирі” і роман „Таємниця”. Це роздуми української людини, яка хоче зорієнтуватися в Часі і Просторі й розповісти про свої духовні пошуки. Ризикнемо сказати, що й тут він іронічний, гострий, інколи безжальний до національних вад (слідом за Кулішем, Франком, Маланюком), проте, навіть перекладаючи „Гамлета” В. Шекспіра він прагнув (інколи з переборами) наблизити шедевр великого англійця до наших українських реалій.

Сподіваємось, що Пегас помчить невтомного шукача в нову подорож (цікаво, де ж він опиниться: в Берліні, Відні, Альпах, Черепаших островах...?) і в європейському мультикультурному просторі з’явиться новий Твір, що своєю амбівалентністю знову роз’єднає-об’єднає читачів.



## ПІСЛЯМОВА

Художня література відтворює буття народу у Слові. О. Потебня писав, що саме у слові, як виведенні єдності й загальності образу, ми вперше приходимо до усвідомлення буття темного зерна предмета і наголошував, що таке знання не є істиною, але вказує на існування істини оддалік, і що людину не характеризує знання істини, а прагнення, любов до неї, переконання в її бутті.

У цій книзі ми прагнули наблизитись до осягнення ірраціональної, містичної, таємничої сутності – української душі, втіленої у художніх образах, у яких, врешті-решт, закодована національна ідентичність. Мовний та етнокультурний фактори – це провідні чинники самоідентифікації, а до проблем ідентичності є два підходи: есенціалізм, що устійнює уявлення про вроджене і незмінне, те, що має абсолютну ідентичність і не залежить від зовнішнього контексту. Натомість дискурсивний підхід сприймає ідентичність як те, що перформативно породжується діями, які ефективно функціонують у певному континуумі. Саме на цей підхід у своєму дослідженні ми й орієнтувалися, оскільки це дало можливість розглядати художні моделі в їх інтертекстуальних, культурних, історичних зв'язках, в онтологічних та аксіологічних вимірах.

Вирішальне значення для нас мали головні атрибути етнічної спільноти, окреслені Ентоні Смітом: групова власна назва, міф про спільних предків, спільна історична пам'ять, один або більше диференційних елементів спільної культури, чуття солідарності в значної частини населення, зв'язок з конкретним рідним краєм, бо, на його думку, для етнічної ідентифікації – це священна земля наших предків, королів і мудреців, поетів і священників.

Національний характер привертав увагу найвидатніших західноєвропейських мислителів – Г. Гегеля, Й.-Г. Гердера, І. Канта, Ш. Монтеск'є, Й. Фіхте, Д. Юма. Над проблемою національної ментальності в українській культурі працювали О. Шафонський, Г. Сковорода, М. Костомаров, П. Юркевич, П. Куліш, І. Франко, І. Нечуй-Левицький, М. Шлемкевич. Українські мислителі прагнули окреслити параметри психічного складу українства,



наголошуючи на елліністичному антропоцентризмі, антеїзмі, естетизмі, інтроверсивності вищих психічних функцій, кордоцентричності, анархічному індивідуалізмі, перевазі емоційного, почуттєвого над волею та інтелектом.

Міф, як складова колективного підсвідомого, є скарбницею праобразів і праформ, адже архетипи акумулюються в міфах і фіксуються у метафорах, символах, притчах, філософемах, поетичних образах. Тому він знайшов розпросторення в художній літературі. У дослідженні розглянуто інтерпретації міфу Арістотеля, Дж. Віко, Ф. В. Шеллінга, Г. Гегеля, О. Веселовського, Д. Фрейзера, Е. Кассіра. „Ключ” до культурного коду міфологічного мислення було знайдено у психоаналітичних дослідженнях К. Г. Юнга, який вважав, що душа народу є тільки складніша структура, ніж душа окремого індивіда. Пам’ятаючи застереження Р. Барта про те, що символічна свідомість передбачає образ глибини, де нуртує багатоликій, бездонний, могутній вир, ми з’ясували сутнісні риси української ментальності в авторських інтерпретаціях.

Письменники 20-30-х років в умовах більшовицького режиму зберігали творчу настанову до відтворення національного світу. Для О. Бурггардта образ України невіддільний від образів Бога, Ісуса Христа та Матері Божої. У своїх віршах, поемах, статтях він осмислював її історичні шляхи від праслав’янських часів, державності Київської Русі, князювання Данила Галицького, через віки татаро-монгольської навали, визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького і до сталінського геноциду українського народу та фашистської навали. Лідер неокласиків Микола Зеров, аналізуючи романи В. Винниченка, наголошував, що той носить „свою сонячну Україну в душі” і зауважує: автор приписує німцям риси української ментальності – пасічницький спокій та запорізьку вольницю. Нащадок козацького роду М. Драй-Хмара своїм життям і творчістю утвердив фундаментальні риси: перевагу сфери раціонального над емоційно-інтуїтивним началом, духовну дисципліну, ясний стиль і стійкість характеру. М. Куліш як „зодчий безсвідомо діючої душі людської” творив міф „втраченого раю” – дитинства на далекій Слобожанщині – і зображував глибинні процеси, що вирували у серцях героїв його драм – степовиків. Поетична творчість В. Свідзінського



являє недосяжний образ поета, який володіє таємничим даром осягнення трансцендентних сутностей, живиться життєдайною енергією Ероса і притому наділений розумінням власної безпорадності, недовіри до цінності активної житейської дії, примирливістю і добротою, що так часто побивають українську людину.

Дослідженню української ментальності Вал. Шевчук присвячує свою творчість, маніфестуючи надзавдання: пізнати свій народ, його велич і ницість, його вершини і низини. Весь корпус художніх текстів Вал. Шевчука можна вважати цілісним інтертекстом, когерентність якого забезпечують стійкі ключові міфологеми, які функціонують у різноманітних модусах, розкриваючи нові інтенції своїх психологічних підтекстів. В основу моделі національної ідентичності покладено ідею Древа світового, структура якого має три виміри: верхній, серединний і нижній світ. Верхній світ представлено солярними міфами. Глибинний смисл символів відповідає народним уявленням про Всесвіт, проте автор у процесі художнього розгортання смислообразів розкриває їх багатозначність. Образ Неба уособлює архетип волі – один із найдієвіших у національній ментальності. Образ Місяця розкриває психологічне підґрунтя легенди про Каїна і Авеля. Розкодовуючи сутність міфологеми, автор актуалізує болючу проблему народного буття – родову ворожнечу, що приводила до поразок на історичній арені. У дослідженні наголошується, що один із найулюбленіших образів письменника – Сонце. Субстанційна риса образу – вітальна сила творення всього суцього на землі. У текстах автора Бог постає в своїх іпостасях: Божественний Логос, Творець усього суцього, Бог є Любов. Емблематичний образ, що уособлює час, – Дзигар Одвічний, а центральним у міфічному задумі є образ Кола. Міфологема Дому – основна константа міфосистеми Вал. Шевчука. Концептуальним є образ Дороги, який, згідно з традицією бароко, одухотворений і співзвучний з притчею про блудного сина. Імпульси фольклорно-фантастичного світосприйняття й художньо-естетична модель народної культури проявляється в творах Вал. Шевчука досить виразно. Підкреслимо, що письменник спирається на давню в українській літературі традицію, започатковану ще С. Величком, продовжену Г. Квіткою-Основ'яненком, О. Стороженком, М. Коцюбинським. Вал. Шевчук маніфестував свою мету „створити анти-Го-





голя” як заперечення „малорусизму”, бо демонологія і готизм сприймається ним у психологічному аспекті. Художньо-естетична парадигма народного містико-фантастичного відображення постає у творах Вал. Шевчука як на рівні прямого „зчитування” з першоджерела, так і рецепції стилістичних засобів світоглядних орієнтацій та етико-естетичного ладу народних оповідань. Розглядаючи політичну свідомість українців, висвітлену в текстах зазначаємо, що Вал. Шевчук належить до письменників, які помітно заангажовані історико-філософською, суспільно-психологічною проблематикою національного характеру. Наголошуючи на сутнісних рисах української душі, співзвучної із західноєвропейською „фаустівською”, Вал. Шевчука художньо осмислює сутність російського експансіонізму, спрямованого на планетарне панування. Автор показує дві онтологічно протилежні моделі національного характеру: українську – демократичну, західного зразка, та російську – авторитарну, східну, автаркічну. У центрі його роздумів і недоліки українського характеру: політична наївність, інфантильність, прояви зневіри у власних силах, недостатність твердої волі заради досягнення мети, нездатність самостійно побудувати свій духовний Храм. Встановлено, що характер художнього мислення Вал. Шевчука великою мірою визначається ментальними стереотипами, ідейним арсеналом та стилістикою української народної культури. Архетипні уявлення, традиційні риси українського характеру, ментально-психологічні „коди” є структуруючими чинниками в організації художньої цілісності інтертексту.

У парадигмі шістдесятників В. Стус символізував духовний стоїцизм. Поет своєю чутливою душею уловив болючий нерв, що спричинив українську трагедію – наявність у національному характері індивідуалізму в його крайніх виявах: „Стенаються в герці скажені сини України, той з ордами ходить, а той накликає Москву...”. Ю. Щербак створює химерно-міфологічну модель національного буття згідно з поетикою параболічної прози. В образах повісті „Хроніка міста Ярополя” йому вдалося відтворити риси національного характеру: волелюбність, нескоренність професора Холодного, життєстійкість, благородство Ярослава Гамалії, відвагу і вірність бранки Оксани, прагнення до краси художниці Марії... У художньому світі Григора Тютюнника, спо-



вненому „вічною загадкою любові”, оживають його односельці, совісні і трудящі, кожна зустріч з якими для нього була, сказати б, по-донбасівському – „празниковою”. В. Дрозд достовірно описує свій край – Чернігівщину, а В. Михайличенко – рідне Криворіжжя. Досліджуючи твори Ірини Вільде, Любові Баранової, Ніли Зборовської, при всій різноманітності їх художніх стилів, знаходимо спільну рису – вони патріотки України у найвищому сенсі цього слова, у вимірах їхніх текстів пульсує історія прадавньої землі, відлуння далеких віків відчувається в емоційних переживаннях їхніх героїнь. Ретроспекції увиразнюють сьогодення, місія мисткинь полягає в збереженні першоджерел народу – застерегти, щоб „від брехні не знекровилося слово”. Західноукраїнські поети-вісімдесятники, В. Герасим'юк, І. Римарук та І. Малкович, оперуючи поетичними абстракціями, органічно встали у індивідуальні образні структури глибинні архетипи, являючи авторські міфи, у поліфонічній та метафоричній глибині яких і закодовані праобрази. Інтуїтивні осягнення давноминулого зберігають етнічну пам'ять та реконструюють архаїчне буття етносу. В романах Є. Пашковського пролите море туги, печалі, страху і відчаю, що затоплює Богом покинутий український світ. У літературно-художньому дискурсі Ю. Андруховича ми зауважили іронічний, гострий, інколи, безжалюгідний погляд на вади національного характеру, спричинені постколоніальним синдромом.

Завершуючи книгу, відчуваємо, що проект незавершений, адже художні моделі національної ідентичності – мобільні, рухливі, динамічні, – перебуваючи у стереоскопічних проєкціях різноманітних інтерпретацій, постійно оновлюються. Хотілося б найближчим часом осмислити поему-пророчу візію Ю. Гудзя „Барикади на Хресті” та колекцію невігаданих історій Г. Гусейнова „Між часом і морем”. „Бог дасть”, як кажуть українці, а моя мудра бабуня Горпина, родом із Полтавщини, уточнювала: „На Бога надійся, а сам не плошай”... .



## ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Боже! Ты – Бог мой / С. Аверинцев // Литературная газета. – 1991. – №2 (16 января). – С. 14.
2. Агеєва В. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму / В. Агеєва. – К.: Факт, 2003. – 320 с.
3. Андрухович Ю. Дванадцять обручів / Ю. Андрухович. – К.: Критика, 2007. – 335 с.
4. Андрухович Ю. Апологія блазенади. Українські літературні школи та групи 60-90-х років ХХ століття: Антологія вибраної поезії та есеїстики / Ю. Андрухович; [упоряд. В. Габор]. – Львів: ЛА Піраміда, 2009. – 620 с.
5. Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості: Спроби / Ю. Андрухович. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. – 109 с.
6. Андрухович Ю. Екзотичні птахи і рослини з додатком „Індія” / Ю. Андрухович. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 112 с.
7. Андрухович Ю. Перверзія / Ю. Андрухович. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2004. – 304 с.
8. Андрухович Ю. Рекреації / Ю. Андрухович. – Львів: Піраміда, 2005. – 144 с.
9. Антонич Б.-І. Вибрані твори / Ю. Андрухович; [упоряд. Д. Павличко]. – К.: Рад. письменник, 1989. – 454 с.
10. Арістотель. Поетика / Арістотель; [пер. Б. Тена, вступ. ст. і коментарі Й. Кобова]. – К.: Мистецтво, 1967. – 136 с.
11. Арутюнов Л. Национальный художественный опыт и мировой литературный процесс / Л. Арутюнов. – М.: Наука, 1972. – 26 с.
12. Ашер О. Передмова / О. Ашер // Літературно-наукова спадщина / М. Драй-Хмара. – К.: Наукова думка, 2002. – С. 17-33.
13. Бальмонт К. Элементарные слова о символической поэзии / К. Бальмонт; [сост. Н. А. Трифонов] // Русская литература ХХ века. Дооктябрьский период: хрестоматия. – М.: Просвещение, 1980. – С. 373-375.
14. Баранова Л. Плід любові і снаги / Л. Баранова. – Кривий Ріг: Можливості Кімерії, 2012. – 125 с.
15. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт; [пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М.: Прогресс, 1989. – 615 с.



16. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин; [сост. С. Г. Бочаров]. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
17. Башляр Г. Дім (поетика простору) / Г. Башляр // Українські проблеми. – 1994. – №4-5. – С. 92-97.
18. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый; сост., [вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай]. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
19. Бергер Р. Пространственный образ мира (парадигма познания) в структуре художественного стиля / Р. Бергер // Вопросы философии. – 1995. – №4. – С. 123-131.
20. Бергсон А. Вступ до метафізики / А. Бергсон; [за ред. М. Зубицької] // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів: Літопис, 1996. – С. 73-86.
21. Бердяев Н. Смысл творчества. Опыт, оправдания человека / Николай Бердяев // Русская идея и ее творцы / А. Гулыга. – М.: Мысль, 1995. – С. 157-178.
22. Бердяев Н. О достоинстве христианства и недостоинстве христиан / Николай Бердяев // Человек. – 1991. – №5. – С. 14-25.
23. Бердяев Н. Русская идея / Николай Бердяев // Вопросы философии. – 1990. – №1. – С. 76-77.
24. Бердяев Н. Философия свободного духа / Николай Бердяев. – М.: Республика, 1997. – 480 с.
25. Бердяев М. Національність і людство / Микола Бердяев // Сучасність. – 1993. – №1. – С. 154.
26. Берегуляк А. Магічний реалізм та літературний міф – зцілення чи панацея у постколоніальному контексті / А. Берегуляк // Сучасність. – 1993. – №3. – С. 67-76.
27. Берлін І. Націоналізм: знехтувана сила / І. Берлін // Сучасність. – 1993. – №3. – С. 95-111.
28. Блок А. Без божества, без вдохновенья / А. Блок // Русская литература ХХ века. Дооктябрьский период: хрестоматия. – М.: Просвещение, 1980. – С. 494-500.
29. Брюсов В. Ключи тайн / В. Брюсов // Русская литература ХХ века. Дооктябрьский период: хрестоматия. – М.: Просвещение, 1980. – С. 375-377.
30. Булашев Г. О. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях / Г. О. Булашев. – К.: Довіра, 1992. – 414 с.



31. Вальо М. Забутий світ Ірини Вільде / М. Вальо // Незбажене серце / Ірина Вільде. – Львів: Каменяр, 1990. – С. 3-23.
32. Вальо М. Ірина Вільде: літературно-критичний нарис / М. Вальо. – К.: Рад. письменник, 1962. – 137 с.
33. Веселовский А. Историческая поэтика / А. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 408 с.
34. Вико Д. Основания Новой науки об общей природе наций / Д. Вико; [пер. с итал. А. А. Губера]. – М.-К.: „REFL-book”-„ИСА”, 1994. – 656 с.
35. Винниченко В. Щоденник (1926-1928 рр.) / В. Винниченко // Слово і час. – 2011. – №5. – С. 114-117.
36. Винниченко В. Сонячна машина: роман / В. Винниченко. – К.: Дніпро, 1955. – 619 с.
37. Вільде І. Твори: в 5 т. Т. 5 / Ірина Вільде // Мене питали, я відповідала. – К.: Дніпро, 1968. – С. 523-529.
38. Вільде І. Твори: в 5 т. Т. 3. / Ірина Вільде // Сестри Річинські: роман. – К.: Дніпро, 1987. – 478 с.
39. Вічна загадка любові: літературна спадщина Григора Тютюнника, спогади про письменника / [упоряд. А. Шевченко]. – К.: Рад. письменник, 1988. – 495 с.
40. Вороний М. Драма живих символів: Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / М. К. Вороний; [упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової]. – К.: Наукова думка, 1996. – 602 с.
41. Вундт В. Миф и религия / В. Вундт // История религии / М. Мюллер, В. Вундт; [пер. с нем., англ.]. – М.: Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2002. – 864 с.
42. Вышеславцев Б. Русский национальный характер / Б. Вышеславцев // Вопросы философии. – 1995. – №6. – С. 110-113.
43. Гадамер Г.-Г. Батьківщина і мова / Г.-Г. Гадамер // Герменевтика і поетика. – К.: Юнкерс, 2001. – С. 188-194.
44. Гайдеггер М. Навіщо поети? / М. Гайдеггер; [за ред. М. Зубицької] // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 2001. – С. 230-249.
45. Галич О. Мемуаристика на порозі ХХІ віку / О. Галич // Вітчизна. – 2001. – №7-8. – С. 124-131.
46. Гачев Г. Национальные образы мира / Георгий Гачев. – М.: Academia, 1988. – 448 с.



47. Гачев Г. Ментальность или национальный космопсихологос / Георгий Гачев // Вопросы философии. – 1994. – №1. – С. 16-25.
48. Гегель Г. Эстетика: в 4 т. Т. 1 / Г. Гегель; [под общ. ред., предисл. М. Лифшица]. – М.: Искусство, 1968. – 312 с.
49. Герасим'юк В. Діти Трепети / Василь Герасим'юк. – К.: Молодь, 1991. – 128 с.
50. Гердер И.-Г. Идеи к философии истории человечества: Серия „Памятники исторической мысли” / И.-Г. Гердер. – М.: Наука, 1977. – 705 с.
51. Гессе Г. Сіддхартха. Степовий вовк / И.-Г. Гердер. – К.: Молодь, 1992. – 256 с.
52. Гете И. В. О немецком зодчестве / И. В. Гете; [пер. с нем.; под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта] // Собрание сочинений: в 10 т. – М., 1980. – Т. 10 – С. 7-15.
53. Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2 / Н. В. Гоголь. – М.: Правда, 1984. – 389 с.
54. Головей В. Категорія священного: проблема етимології та семантики / В. Головей // Проблеми гуманітарних наук: наукові записки Дрогобицького держ. пед. університету. – Дрогобич, 2002. – Вип. 10. – С. 39-47.
55. Голосовкер Я. Логика мифа / Я. Голосовкер. – М.: Наука, 1987. – 217 с.
56. Грушевський М. Хто такі українці і чого вони хочуть / М. Грушевський. – К.: Т-во „Знання” Україна, 1991. – 240 с.
57. Гумилев Л. Древняя Русь и Великая степь / Лев Гумилев. – М.: Мысль, 1989. – 766 с.
58. Гумилев Л. Этногенез и биосфера Земли / Л. Гумилев; [под ред. доктора геогр. наук, профессора В. С. Жекулина]. – Л.: ЛГУ, 1989. – 496 с.
59. Гундорова Т. Постмодерністська фікція Андруховича з постколоніальним знаком питання / Т. Гундорова // Сучасність. – 1994. – №7. – С. 79-83.
60. Гуссерль Э. Витгенштейн и Гуссерль / Э. Гуссерль, Т. С. Кнабе // Вопросы философии. – 1998. – №5. – С. 56-61.
61. Дзюба І. Він хотів „жити і творити на своїй землі...” / Іван Дзюба // Вибране / М. Драй-Хмара. – К.: Дніпро, 1989. – С. 5-39.



62. Дзюба І. „Засвітився сам од себе” / Іван Дзюба; [упор. В. Яременко, Є. Федоренко] // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: у 3 кн. Кн. 1. – К.: Рось, 1994. – С. 402-410.

63. Дмитренко М. Українські символи / М. Дмитренко, Л. Іваннікова, Г. Лозко. – К.: Редакція часопису „Народознавство”, 1994. – 140 с.

64. Довга Л. До питання про барокову ментальність українців / Л. Довга // Mediaevalia Ucrainica: Ментальність та історія ідей. – К.: Наукова думка, 1992. – С. 22-29.

65. Дончик В. Через правду життя – до істинної культури / В. Дончик // Прапор. – 1989. – №8. – С. 159-167.

66. Драгоманов М. Малоросія в ее словесности / М. Драгоманов // Вибране. – К.: Либідь, 1991. – С. 5-46.

67. Драй-Хмара М. Вибране / М. Драй-Хмара. – К.: Дніпро, 1989. – 542 с.

68. Драй-Хмара-Ашер О. Переглядаючи батьків архів / О. Драй-Хмара-Ашер; [упор. В. Агеєва] // Київські неокласики. – К.: Факт, 2003. – С. 161-174.

69. Дрозд В. Інна Сіверська, суддя / Володимир Дрозд. – К.: Рад. письменник, 1983. – 286 с.

70. Дрозд В. Інтелігенція і народ // Літературна Україна. – 1983. – 6 лютого. – С. 3.

71. Думанський В. Памяти В. Михайличенко / В. Думанський // Криворожские ведомости. – 1995. – №38 (22 сентября). – С. 13.

72. Євшан М. Суспільний і артистичний елемент у творчості / М. Євшан; [упор. В. Яременко, Є. Федоренко] // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: у 3 кн. Кн. 1. – К.: Рось, 1994. – С. 565-575.

73. Жулинський М. У вічному змаганні за істину / М. Жулинський // Три листки за вікном / В. Шевчук. – К.: Дніпро, 1986. – С. 3-14.

74. Жулинський М. Шлях із неволі, з небуття / М. Жулинський // Літературно-наукова спадщина / М. Драй-Хмара. – К.: Наукова думка, 2002. – С. 3-17.

75. Забужко О. Мова і влада / О. Забужко // Хроніки від Фортінбраса. – К.: Факт, 1999. – С. 99-124.



76. Забужко О. Польові дослідження українського сексу / О. Забужко. – К.: Згода, 1996. – 116 с.
77. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст / О. Забужко. – К.: Наукова думка, 1992. – 126 с.
78. Зарев П. Панорама болгарской литературы: в 2 т. Т. 1 / П. Зарев. – М.: Мысль, 1976. – 359 с.
79. Зарев П. Панорама болгарской литературы: в 2 т. Т. 2 / П. Зарев. – М.: Мысль, 1976. – 512 с.
80. Захарченко В. Він переміг / В. Захарченко // Не відлюбив свою тривогу ранню... Василь Стус – поет і людина. – К.: Український письменник, 1993. – С. 26-43.
81. Зборовська Н. Танцююча зірка „Тодося Осьмачки” / Ніла Зборовська. – К.: Козаки, 1996. – 64 с.
82. Зборовська Н. Українська реконкіста: Анти-роман / Ніла Зборовська. – Тернопіль: Джура, 2003. – 304 с.
83. Зборовська Н. Шістдесятники / Ніла Зборовська // Слово і час. – 1999. – №1. – С. 74-78.
84. Зборовська Н. Юрко Гудзь. Психометафізичний портрет / Ніла Зборовська // Літературна Україна. – 2011. – 11 серпня. – С. 10-11.
85. Зборовська Н. На карнавалі мертвих поцілунків. Феміністичні роздуми / Н. Зборовська, М. Ільницька. – Львів: Центр гуманітарних досліджень ЛНУ ім. І. Франка, 1999. – 336 с.
86. Зеров М. „Сонячна машина” як літературний твір / М. Зеров; [упор. Д. В. Павличко, Г. П. Кучер] // Твори: в 2 т. Т. 2. – К.: Дніпро, 1990. – С. 435-457.
87. Зеров М. Євразійський ренесанс чи пошехонські сосни / М. Зеров // Твори: в 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 573-581.
88. Зеров М. Лекції з історії української літератури / М. Зеров. – Торонто, 1977. – 271 с.
89. Иванов В. Две стихии в современном символизме / В. Иванов // Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика. – М.: Искусство, 1988. – С. 64-66.
90. Иванов В. Мысли о символизме / В. Иванов // Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика. – М.: Искусство, 1988. – С. 66-69.





91. Иванов В. Исследование в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов: монография / В. Иванов, В. Топоров. – М.: Наука, 1974. – 342 с.
92. Иванова Н. Смех против страха, или Фазиль Искандер / Н. Иванова. – М.: Сов. писатель, 1990. – 313 с.
93. Истратова Н. Эрнст Неизвестный / Н. Истратова // Иностранная литература. – 1989. – № 1. – С. 16-21.
94. Киричук О. Ментальність: сутність, функція, генеза / О. Киричук // Ментальність. Духовність. Саморозвиток особистості. – К.; Луцьк, 1994. – С. 7-20.
95. Клен Ю. Освальд Бурггардт. Вибране / Юрій Клен. – К.: Дніпро, 1991. – 460 с.
96. Клен Ю. Спогади про неокласиків / Юрій Клен // Київські неокласики. – К.: Факт, 2003. – С. 7-64.
97. Костенко Л. Гуманітарна аура нації або дефект головного дзеркала / Ліна Костенко. – К.: КМ Academia, 1999. – 32 с.
98. Костомаров М. Дві руські народності / Михайло Костомаров. – Лейпциг-Берлін, 1913. – 111 с.
99. Костомаров М. Слов'янська міфологія / Михайло Костомаров. – К.: Либідь, 1994. – 385 с.
100. Костюк Г. М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара / Григорій Костюк // Київські неокласики. – К.: Факт, 2003. – С. 195-236.
101. Кравченко А. Валерій Шевчук / А. Кравченко; [за ред. В. Г. Дончика] // Історія української літератури ХХ ст.: у 2 кн. – К., 1995. – Кн. 2. – С. 383-389.
102. Кудряшова Н. Образ України в творах неокласиків / Н. Кудряшова // Дивослово. – 1998. – №4. – С. 8.
103. Куліш В. Слово про будинок „Слово” / В. Куліш // Березіль. – 1991. – №5. – С. 85-119.
104. Куновський Б. Кривбасу я іще з колиски син / Б. Куновський // Полум'я / В. Михайличенко. – К., 1997. – С. 167-168.
105. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. Психология мышления / Л. Леви-Брюль; [под ред. Ю. В. Гиппенрейтер и В. В. Петухова]. – М.: МГУ, 1980. – С. 130-140.
106. Леви-Строс К. Структурная антропология / К. Леви-Строс; [пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова]. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.



107. Леонгард К. Акцентуированные личности / К. Леонгард; [пер. с нем. В. М. Липинской; под ред. В. М. Блейхера]. – К.: Вища школа, 1981. – 392 с.
108. Липа Ю. Призначення України / Ю. Липа. – Нью-Йорк, 1958. – 306 с.
109. Липинський В. Листи до братів-хліборобів / В. Липинський. – Нью-Йорк, 1954. – 470 с.
110. Липинський В. Хам і Яфет: з приводу десятих роковин 16-29 квітня 1918 р. / В. Липинський // Сучасність. – 1992. – №6. – С. 66.
111. Лосев А. Знак. Символ. Миф / А. Лосев. – М.: МГУ, 1982. – 480 с.
112. Лосев А. Миф. Число. Сущность / А. Лосев. – М.: Мысль, 1994. – 919 с.
113. Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии / А. Лосев. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.
114. Лотман Ю. Символ в системе культуры / Ю. Лотман // Ученые записки Тарт. гос. ун-та; Труды по знаковым системам. XXI. – Тарту, 1987. – Вып. 724. – С. 10-21.
115. Макаров А. Світло українського бароко / А. Макаров. – К.: Мистецтво, 1994. – 288 с.
116. Маланюк Є. Ієрархія / Є. Маланюк // Хроніка 2000. – К.: Наш край, 1992. – Вип. 2. – С. 15-25.
117. Маланюк Є. Книга спостережень: в 2 т. Т. 2. / Є. Маланюк. – Торонто, 1964. – 478 с.
118. Малкович І. Пракорабель / І. Малкович // Літературна Україна. – 1990. – 25 жовтня. – С. 4.
119. Манеа Н. Про чужинство / Н. Манеа // Сучасність. – 1993. – №7. – С. 109-114.
120. Медвідь В. Поєднав традиційну оповідь з модерном / В. Медвідь // Літературна Україна. – 1997. – 30 січня. – С. 6.
121. Мельвіль Ю. Пути буржуазной философии XX века / Ю. Мельвиль. – М.: Мысль, 1983. – 247 с.
122. Мифологический словарь: Мифы народов мира / Энциклопедия: в 2 т. Т. 2.: К-Я; [под. ред. С. А. Токарева]. – М.: Рос. энциклопедия, 2000. – 720 с.
123. Михайличенко В. Полум'я: Поезії, щоденник, статті, спогади / Володимир Михайличенко. – К.: Деміур, 1997. – 224 с.



124. Михайличенко Н. Про себе, про людей, про Кривий Ріг / Володимир Михайличенко // Полум'я. – К.: Деміур, 1997. – С. 181-202.

125. Мних В. Новела Юрія Клена „Пригоди Архангела Рафаїла”: декілька штрихів до інтерпретацій твору / В. Мних // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму. – Дрогобич: Відродження, 2004. – С. 264-272.

126. Мойсеїв І. Рідна хата – категорія української духовності / І. Мойсеїв // Сучасність. – 1993. – №8. – С. 112-117.

127. Монтескье Ш. Избранные произведения / Ш. Монтескье; [под общ. ред. М. П. Баскина]. – М.: Госполитиздат, 1955. – 799 с.

128. Москалець К. Символ троянди: поезії / К. Москалець. – Львів: Кальварія, 2001. – 32 с.

129. Москалець К. Незадоволення твором / К. Москалець // Сучасність. – 1994. – №9. – С. 70-74.

130. Набитович І. Sacrum і Біблія в українській літературі / І. Набитович; [за ред. Ігоря Набитовича]. – Lublin Jngvarr, 2008. – 812 s.

131. Набитович І. Універсум sacrum'у художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму): монографія / І. Набитович. – Дрогобич-Люблін: Посвіт, 2008. – 600 с.


132. Наливайко Д. Українські неокласики і класицизм / Д. Наливайко // Теорія літератури й компаративістика. – К.: Києво-Могилянська академія, 2006. – С. 322-338.

133. Нарівська В. Національний характер в українській прозі 50-70-х років ХХ століття / В. Нарівська. – Дніпропетровськ: ДДУ, 1994. – 204 с.

134. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології / І. Нечуй-Левицький. – К.: Обереги, 1992. – 88 с.

135. Ницше Ф. Так говорил Заратустра: книга для всех и ни для кого / Ф. Ницше; [под ред. И. В. Розовой]. – М.: Интербук, 1990. – 112 с.

136. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки (Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм) / Ф. Ницше. – М.: Ad Marginem, 2001. – 91 с.



137. Новиченко Л. Стиль – метод життя / Л. Новиченко // Життя як діяння. – К., 1974. – Т. 1. – С. 27-67.

138. Павлишин М. Відлиги, література та національне питання: проза Валерія Шевчука / М. Павлишин // Канон та іконостас. – К.: Час, 1997. – С. 113-133.

139. Павлишин М. Мітологічне, релігійне та філософське у прозі Валерія Шевчука / М. Павлишин // Канон та іконостас. – К.: Час, 1997. – С. 143-157.

140. Павлишин М. Про можливість опозицій за гласності / М. Павлишин // Канон та іконостас. – К.: Час, 1997. – С. 199-213.

141. Павлишин М. Українська культура з погляду постмодернізму / М. Павлишин // Канон та іконостас. – К.: Час, 1997. – С. 213-223.

142. Пагутяк Г. Спалене листя: повість / Г. Пагутяк // Сучасність. – 1997. – №4. – С. 8-32.

143. Панченко В. Маленькі свята серед буднів / В. Панченко // Вітчизна. – 1988. – №2. – С. 180-183.

144. Пашковський Є. Нічне тепло дороги / Є. Пашковський // Українська літературна газета. – 2012. – №18 (76) (07 вересня). – С. 3.

145. Пивоварська А. Дім на горі. Розмова з Валерієм Шевчуком / А. Пивоварська // Сучасність. – 1992. – №3. – С. 49-58.

146. Пилинська-Чілінгарова О. Що згадалося про поета / О. Пилинська-Чілінгарова // Мандрівник і риболов. Природа у творчості В. Свідзінського і М. Рильського. – К.: Деміур, 2003. – С. 300-311.

147. Пинкола К. О. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях / К. О. Пинкола. – М.: София, 2010. – 496 с.

148. Попович М. Мироззрение древних славян / М. Попович. – К.: Наукова думка, 1985. – 151 с.

149. Потебня А. Эстетика и поэтика / А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.

150. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки / В. Пропп. – Л.: ЛГУ. – 1986. – 364 с.

151. Римарук І. Діва Обида / Ігор Римарук. – Львів: Кальварія, 2001. – 135 с.



152. Рубчак Б. Перемога над прірвою / Б. Рубчак; [упор. О. Зінкевич, М. Француженко] // Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників. – Смолоскип-Балтимор-Торонто, 1987. – С. 315-351.

153. Рудницький Л. Василь Стус і німецька література (Відношення поета до Гете і Рільке) / Л. Рудницький; [упор. О. Зінкевич, М. Француженко] // Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників. – Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1987. – С. 352-367.

154. Сакович К. Трактат про душу / К. Сакович // Пам'ятки братських шкіл на Україні. – К.: Український письменник, 1983. – С. 445-490.

155. Сверстюк Є. Базилеос / Є. Сверстюк // Не відлюбив свою тривогу ранню. – К.: Український письменник, 1993. – С. 188-218.

156. Сверстюк Є. Шістдесятники і Захід / Є. Сверстюк // Блудні сини України. – К.: Т-во „Знання” України, 1993. – С. 23-33.

157. Свідзінський А. „Я виноград відновлення у ніч несучу...” / А. Свідзінський. – К.: вид-во ім. О. Теліги, 2003. – 181 с.

158. Свідзінський В. Твори: в 2 т. / В. Свідзінський // Твори: в 2 т.: [вид. підготувала Елеонора Соловей]. – К.: Критика, 2004. – Т. 1. – 512 с.

159. Сиваченко Г. „Сонячна машина” В. Винниченка і роман-антиутопія ХХ сторіччя / Галина Сиваченко // Слово і час. – 1994. – №1. – С. 42-47.

160. Сковорода Г. С. Сад божественных песней / Г. С. Сковорода. – Харків: Фолио, 2009. – 286 с.

161. Сміт Е. Національна ідентичність / Е. Д. Сміт; [пер. з англ. П. Таращука]. – К.: Основи, 1994. – 224 с.

162. Стус В. Двоє слів читачеві / Василь Стус // Вікна в поза-простір. – К.: Веселка, 1992. – С. 12-13.

163. Стус В. Листи до друзів та знайомих / Василь Стус // Твори: в 4 т.; У 6 кн. – Львів: Просвіта, 1997. – Т. 6 (додатковий). – Кн. 2. – 261 с.

164. Стус В. Листи до рідних / Василь Стус / Твори: в 4 т.; У 6 кн. – Львів: Просвіта, 1997. – Т. 6 (додатковий). – Кн. 1. – 494 с.



165. Суліга Я. В. Дерево життя. Сад / Ян Вігольд Суліга // Всесвіт. – 1996. – №4. – С. 28-37.
166. Талалай Л. Верхами біжить / Л. Талалай // Березіль. – 2001. – №7-8. – С. 16-21.
167. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: абрис сучасної літературознавчої концептології / Л. Тарнашинська. – К.: Києво-Могилянська академія, 2006. – 534 с.
168. Українка Л. Лісова пісня: Зібрання творів: у 12 т. Т. 3 / Леся Українка. – К.: Наукова думка, 1976. – 399 с.
169. Українка Л. Мамо, іде вже зима / Українка Леся // Твори: в 2 т. – К.: Наукова думка, 1987. – Т. 1. – 125 с.
170. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко. – К.: Рад. письменник, 1969. – 191 с.
171. Франко І. Похорон / І. Франко // Твори: в 2 т. Т. 1. – К.: Дніпро, 1981. – С. 368-400.
172. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному / Зигмунд Фрейд. – М.: Наука, 1993. – 172 с.
173. Фрейд З. Толкование сновидений / Зигмунд Фрейд; [под ред. Б. Г. Херсонского]. – К.: Здоровья, 1991. – 384 с.
174. Фрейденберг О. Миф и литература древности / О. Фрейденберг. – М.: Восточная литература, 1978. – 799 с.
175. Фрейзер Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Д. Фрейзер; [пер. с англ. М. Рыклина]; в 2 т. Т. 1. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. – 528 с.
176. Хамитов И. Пределы мужского и женского / И. Хамитов // Философия человека: поиск пределов. Пределы мужского и женского; Введение в метаантропологию. – К.: Наук. думка, 1997. – С. 21-27.
177. Хвильовий М. Камо грядеш / М. Хвильовий; [упоряд. М. Г. Жулинський та П. І. Майдаченко] // Твори: в 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 390-444.
178. Хвильовий М. Україна чи Малоросія? / М. Хвильовий; [упоряд. М. Г. Жулинський та П. І. Майдаченко] // Твори: в 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 576-622.
179. Хейзинга Й. Homo Ludens: Статті по історії культури / Й. Хейзинга; [коммент. Д. Э. Харитоновича]. – М.: Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с.



180. Храмова В. До проблеми української ментальності / В. Храмова // Українська душа. – К.: Фенікс, 1992. – С. 3-36.

181. Цивьян Т. К мифологеме сада / Т. В. Цивьян // Текст: семантика и структура. – М.: Мысль, 1983. – С. 140-152.

182. Цимбалістий Б. Родина і душа народу / Б. Цимбалістий // Українська душа. – К.: Дніпро, 1992. – С. 66-97.

183. Чаадаев П. Философические письма / П. Чаадаев; [сост. В. Ю. Проскуріна] // Избранные сочинения и письма. – М.: Мысль, 1991. – С. 22-134.

184. Чеконін З. У нього в серці Україна виростала / З. Чеконін // Промінь просвіти. – 2006. – №2. – С. 4.

185. Человек мифотворящий. О литературе Испании, Португалии, Латинской Америке // [сост. И. Тертерян]. – М.: Сов. писатель, 1988. – 560 с.

186. Чижевський Д. Історія філософії на Україні / Д. Чижевський. – Мюнхен, 1983. – 175 с.

187. Чубенко Є. Той, що любив твій дощ і гомін віт... / Євген Чубенко // Червоний гірник. – 1996. – 5 травня. – С. 3.

188. Шафонский О. Черниговского наместничества топографическое описание / О. Шафонский. – К.: Наукова думка, 1981. – 231 с.

189. Шевельов Ю. Легенда про український неокласицизм / Ю. Шевельов // Вибрані праці: в 2 кн. – К.: Факт, 2008. – Кн. 2. – С. 393-446.

190. Шевченко Т. Москалева криниця / Тарас Шевченко; [ред. Є. П. Кирилюк] // Повне зібрання творів: у 12 т. Т. 6. – К.: Наукова думка, 1991. – 592 с.

191. Шевчук В. Барви осіннього саду: Повісті, оповідання / Валерій Шевчук. – К.: Дніпро, 1986. – 488 с.

192. Шевчук В. Бути митцем, а не його тінню / Валерій Шевчук // Всесвіт. – 1995. – № 7. – С. 174-179.

193. Шевчук В. Вибрані твори / Валерій Шевчук; [передм. М. Жулинського]. – К.: Дніпро, 1989. – 526 с.

194. Шевчук В. Відлунок / Валерій Шевчук // Барви осіннього саду. – К.: Дніпро, 1986. – С. 410-427.

195. Шевчук В. Дзигар одвічний / Валерій Шевчук. – К.: Молодь, 1990. – 263 с.



196. Шевчук В. Дім на горі / Валерій Шевчук // Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1989. – 526 с.
197. Шевчук В. Долина джерел: оповідання / В. Шевчук. – К.: Рад. письменник, 1981. – 240 с.
198. Шевчук В. З відкритим забором / Валерій Шевчук // Прапор. – 1989. – №7. – С. 101-103.
199. Шевчук В. Ілля Турчиновський / Валерій Шевчук // Три листки за вікном. – К.: Рад. письменник, 1986. – 587 с.
200. Шевчук В. Камінна луна / Валерій Шевчук. – К.: Молодь, 1987. – 167 с.
201. Шевчук В. Крик півня на світанку: повісті / В. Шевчук. – К.: Молодь, 1979. – 240 с.
202. Шевчук В. Маленьке вечірнє інтермеццо / Валерій Шевчук. – К.: Молодь, 1984. – 279 с.
203. Шевчук В. Мислене дерево / Валерій Шевчук. – К.: Молодь, 1989. – 257 с.
204. Шевчук В. На полі смиренному / Валерій Шевчук // Птахи з невидимого острова. – К.: Рад. письменник, 1989. – С. 189-263.
205. Шевчук В. Образ поета / Валерій Шевчук // Дорога в тисячу віків. – К.: Рад. письменник, 1990. – 411 с.
206. Шевчук В. Око Прірви / Валерій Шевчук. – К.: Український письменник, 1996. – 197 с.
207. Шевчук В. Петро Утеклий / Валерій Шевчук // Три листки за вікном. – К., 1986. – С. 137-285.
208. Шевчук В. Постріл / Валерій Шевчук // Долина джерел. – К., 1981. – С. 211-239.
209. Шевчук В. Птахи з невидимого острова / Валерій Шевчук. – К.: Рад. письменник, 1989. – 470 с.
210. Шевчук В. Свічення / Валерій Шевчук // Дім на горі. – К.: Дніпро, 1989. – С. 355-383.
211. Шевчук В. Стежка в траві. Житомирська сага / Валерій Шевчук. – Харків: Фоліо, 1994. – Т. 1. – 494 с.
212. Шевчук В. Стежка в траві. Житомирська сага / Валерій Шевчук. – Харків: Фоліо, 1994. – Т. 2. – 526 с.
213. Шевчук В. Три листки за вікном / Валерій Шевчук. – К.: Дніпро, 1986. – 587 с.
214. Шевчук В. Сад житейських думок, трудів і почуттів / Валерій Шевчук // Стежка в траві: у 2 т. – Харків: Фоліо, 1994. – Т. 1. – С. 49-78.





215. Шевчук В. У пащу дракона / Валерій Шевчук // Сучасність. – 1994. – №3. – С. 24-75.
216. Шевчук В. Юнаки з вогненної печі. Записки стандартного чоловіка: роман / Валерій Шевчук. – К.: Український письменник, 1999. – 303 с.
217. Шевчук В. На березі часу. Мій Київ. Вхідни: повість-есе / Валерій Шевчук. – К.: Темпора, 2002. – 272 с.
218. Шеллинг Ф. В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
219. Шерех-Шевельов Ю. Го-Гай-Го (про прозу Ю. Андруховича і з приводу) / Ю. Шерех-Шевельов // Твори: в 2 т. – К.: Факт, 2008. – Т. 2. – С. 1110-1122.
220. Шлемкевич М. Загублена українська людина / М. Шлемкевич. – К.: Фенікс, 1992. – 168 с.
221. Шпенглер О. Закат Європы / О. Шпенглер; [пер. с нем. Н. Ф. Гарелина; вступ. ст. А. П. Дубнова]. – Новосибирск: Наука, 1993. – 569 с.
222. Штонь Г. Майстер психологічної світлотіні / Григорій Штонь // Жовтень. – 1980. – №10. – С. 126-131.
223. Шумук Д. Я також знав В. Стуса / Д. Я. Шумук // Не відлюбив свою тривогу ранню. – К.: Дніпро, 1993. – С. 77-87.
224. Щербак Ю. Хроніка міста Ярополя: повість / Ю. М. Щербак. – К.: Дніпро, 1986. – 144 с.
225. Юм Д. О национальных характерах / Д. Юм; [пер. с англ. С. И. Церетели; вступ. ст. А. Ф. Грязнова] // Сочинения: в 2 т. Т. 1. – М.: Мысль, 1996. – 735 с.
226. Юнг К. Г. Психологія та поезія / К. Г. Юнг; [за ред. М. Зубрицької] // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 2001. – С. 119-142 с.
227. Юнг К. Г. Подход к бессознательному / К. Г. Юнг; [сост. и вступ. ст. А. М. Руткевича] // Архетип и символ. – М.: Мысль, 1991. – С. 64.
228. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / К. Г. Юнг; [пер. с англ.]. – К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.



229. Юркевич П. Д. Сердце и его значение в духовной жизни человека, по учению слова Божьего. Философские произведения / П. Д. Юркевич. – М.: Правда, 1990. – 670 с.

230. Ярмусь С. Духовність українського народу: Короткий орієнтаційний нарис / Степан Ярмусь. – Вінніпег: Волинь, 1983. – 227 с.



## ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

### А

Абе К., 53, 98  
Аверінцев С., 72, 191  
Аврелій А., 133  
Агеева В., 147, 191  
Адельгейм Є., 138  
Айтматов Ч., 18, 60  
Андрєєв Л., 31  
Андрич І., 53  
Андрухович Ю., 6, 177, 180-184, 190, 191  
Антонич Б.-І., 55, 145, 161, 162, 185, 191  
Антофійчук В., 70  
Ареопагіт Д., 22  
Арістотель, 27, 90, 187, 191  
Аругюнов Л., 11, 191  
Ауербах Е., 41  
Ахматова А., 168, 170, 171  
Ашер О., 12, 38, 39, 40, 42, 43, 195

### Б

Базилевський В., 164  
Байрон Д., 29, 150  
Бальзак О., 143  
Бальмонт К., 25, 191  
Баранова Л., 6, 165-170, 191  
Баранович Л., 89  
Барт Р., 19, 24, 25, 98, 180, 182, 187, 191  
Баумейстер Х., 28  
Бах І., 143, 171  
Бахтін М., 11, 31, 49, 130  
Башляр Г., 95, 151, 192  
Бельє Г., 53, 98, 118, 138  
Бергер Р., 192  
Бергсон А., 160, 192  
Бердяєв М., 8, 9, 17, 25, 73, 124, 133, 192  
Берегуляк А., 99, 192  
Берлін І., 122, 192  
Бетко І., 70



Белый А., 25, 125  
Білецький С., 95  
Блок М., 11  
Блок О., 25, 41, 170, 171, 192  
Бовуар С., 178  
Бодуен-де-Куртене І., 40  
Бондар М., 70  
Боплан Г., 60  
Борн Б., 31  
Борхес Л., 98, 118, 182  
Боткін М., 23  
Бронте Ш., 148  
Брюсов В., 25, 192  
Булашев Г., 78, 192  
Булгаков М., 124  
Бурггардт О., 4, 27, 29, 30, 31, 32, 39, 40


## **В**

Вагнер Р., 20  
Валері П., 30  
Вальо М., 145, 193  
Ведмідь В., 177  
Величко С., 99, 131, 188,  
Вентадур Б., 31  
Верлен П., 30, 150  
Вернадський О., 134  
Верхарн Е., 30  
Веселовський О., 20, 187  
Винниченко В., 4, 28, 33, 34, 35, 36, 37, 42, 187, 193, 201  
Вишеславцев Б., 124, 193  
Вишня О., 45  
Віко Дж., 18, 19, 20, 187, 193  
Вільде І., 6, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 190, 193  
Вінграновський М., 152, 153, 162, 178  
Вінкельман Й., 41  
Вольвач П., 164  
Вольф Х., 28  
Воробйов М., 120  
Вороний М., 25, 193  
Вундт В., 21, 193



## Г

- Гадамер Г.-Г., 193  
Гайдеггер М., 133, 136, 182, 193,  
Галаган П., 40  
Галан Я., 145  
Галич О., 48, 193  
Галчинський К.-І., 162  
Гамсун К., 53, 98  
Ганівата А., 15  
Гартман Е., 124  
Гауптман Г., 23  
Гачев Г., 11, 88, 125, 160, 193, 194  
Гегель Г. В., 10, 19, 27, 28, 118, 168, 186, 187, 194  
Гейне Г., 29, 143  
Георге С., 30  
Герасим'юк В., 6, 159, 161, 162, 163, 164, 190, 194  
Гердер Й.-Г., 10, 15, 19, 28, 121, 186, 194,  
Гессе Г., 32, 53, 194  
Гете Й. В., 10, 19, 27, 29, 30, 32, 53, 98, 133, 194  
Гоголь М., 5, 14, 108, 109, 110, 111, 132, 138, 184, 194  
Гогоцький Г., 28  
Голдінг В., 53, 98  
Голобородько В., 120  
Головей В., 194  
Головко А., 34  
Голосовкер Я., 23, 194  
Гончаренко І., 17  
Городнюк Н., 99  
Грабовський П., 164  
Грасіан Б., 13  
Григорів Н., 17  
Гринивичева К., 144  
Грінченко Б., 164  
Громова В., 178  
Грушевський М., 15, 16, 122, 194  
Гудзь Ю., 196  
Гумбольдт В., 10, 135, 168  
Гумільов Л., 11



Гумільов Н., 169  
Гундорова Т., 184, 194  
Гусерль Е., 134  
Гуцало Є., 93

## Г

Голсуорсі Д., 144

## Д

Данте А., 19, 23, 27, 31, 32, 98, 168  
Державин В., 41  
Деріда Ж., 182  
Десняк О., 33  
Десятко О., 145  
Джойс Л., 18, 53, 98  
Дзи Ч., 134  
Дзюба І., 41, 49, 51, 194, 195  
Діккенс Ч., 144  
Дмитренко М., 195  
Дніпровський І., 42, 47  
Довга Л., 195  
Довженко О., 99  
Донцов Д., 16  
Донченко Л., 1, 2, 220,  
Дончик В., 2, 137, 195, 197  
Дорошкевич О., 33  
Досвітній О., 45  
Достоевський Ф., 130  
Драгоманов М., 15, 195  
Драй-Хмара М., 4, 29, 32, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 187, 191,  
194, 195, 197  
Драй-Хмара-Ашер О., 38, 39, 40, 42, 43, 191, 195  
Драч І., 93  
Дрозд В., 6, 60, 93, 140, 141, 143, 144, 190, 195  
Думанський В., 195  
Думбадзе Н., 142  
Дюркгейм Е., 21



## Е

Еко У., 18, 53, 98, 182,  
Епік Г., 47  
Епікур, 13

## Є

Євшан М., 25, 195  
Єфимова З., 35

## Ж

Жиленко І., 116  
Жовна О., 175  
Жулинський М., 38, 64, 139, 143, 195, 202, 203,

## З

Забіла Н., 47  
Забужко О., 159, 164, 172, 176, 177, 195, 196,  
Загребельний П., 60  
Зарєв П., 11, 196  
Захарченко В., 196  
Зборовська Н., 6, 86, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180,  
184, 190, 196,  
Зеров М., 14, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 41, 42, 43, 152, 164,  
172, 196, 197,

## Й

Йовенко С., 93  
Йогансен М., 45

## І

Іваничук Р., 60, 116  
Іванов В., 25, 196, 197  
Іванов Г., 11  
Іванова Н., 197  
Ільченко О., 60, 137  
Ірванець О., 181  
Істратова Н., 197

## К

Камю А., 18, 53, 98, 133, 159



Кант І., 10, 13, 27, 28, 80, 118, 133, 186  
Кардиналовська Т., 43  
Кассіер Е., 21, 187  
Кафка Ф., 51, 53, 98  
Квіт С., 177  
Квітка-Основ'яненко Г., 99, 188  
К'єркегор С., 81  
Кириленко І., 47  
Киричук О., 11, 17, 197  
Клен Ю., 4, 27, 30, 31, 32, 38, 43, 197, 199  
Клодель П., 30  
Княжинський А., 16  
Кобилянська О., 86, 145, 148, 177  
Коваленко Б., 33  
Коваленко Г., 43  
Колар Я., 15  
Корогодський Р., 96  
Косинка Г., 34  
Костенко Л., 27, 93, 119, 152, 157, 164, 178, 197  
Костомаров М., 14, 28, 80, 87, 186,  
Костюк Г., 38, 42, 43, 197  
Коцюбинський М., 33, 99, 160, 188  
Коцюбинський Ю., 153  
Кошелівець І., 43  
Кравченко А., 92, 197  
Крігер Л., 38  
Крістева Ю., 182  
Кудряшова Н., 197  
Куліш В., 4, 38, 43, 44, 46, 47, 48, 197  
Куліш М., 38, 45, 46, 187  
Куліш П., 14, 15, 99, 118, 131, 150, 162, 185, 186  
Кундера М., 176  
Куновський Б., 197  
Курбас Л., 46  
Курціус С., 41

## Л

Лавров П., 40  
Лагерльоф С., 148  
Лакиза І., 33, 35





Лакснес Х., 53  
Лановик З., 70  
Ле І., 33  
Леві-Брюль Л., 11, 21  
Леві-Строс К., 21, 24  
Лейбніц Г., 64, 135  
Леонгард К., 175, 198  
Леопарді Дж., 168  
Лессінг Г., 41  
Липа Ю., 17, 198  
Липинський В., 9, 16, 123, 198  
Лисенко М., 95  
Лодій П., 28  
Лозко Г., 195  
Лозинський М., 170  
Локк Дж., 64, 65  
Лосев О., 24, 161, 198  
Лотман Ю., 11, 25, 198  
Лоцманський М., 17

## М

Макаров А., 198  
Макогон Д., 145  
Маланюк Є., 14, 16, 31, 32, 118, 150, 158, 161, 162, 163, 185, 198  
Маларме С., 30  
Малишко А., 93  
Малкович І., 6, 159, 161, 164, 190, 198,  
Манеа Н., 121, 198  
Манн Т., 18, 53, 98  
Маркес Г., 18, 53, 98, 138, 182  
Маркузе Г., 159  
Марукамі Х., 182  
Масарик Г., 28  
Медвідь В., 53, 54, 99, 198  
Меженко Ю., 33  
Мельвіль Ю., 198  
Мережковський Д., 124  
Метлинський А., 76  
Микитенко І., 47, 86



Мирний П., 144  
Михайличенко В., 6, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 190,  
195, 197, 198, 199  
Мірчук І., 16  
Міхаеліс К., 148  
Міхневич Г., 28  
Міцкевич А., 28  
Мішле Ж., 28  
Мних Р., 31, 199  
Мовчан П., 140, 164  
Мойсеїв І., 92, 199  
Монтеск'є Ш., 10, 186, 199  
Мор Т., 35  
Мороз Л., 139  
Москалець К., 48, 183  
Мушкетик Ю., 86, 139

## Н

Набитович І., 99, 199  
Наливайко Д., 41, 199  
Нарівська В., 60, 199  
Неборак В., 181  
Нечуй-Левицький І., 15, 33, 85, 186, 199  
Ніцше Ф., 20, 27, 28, 30, 62, 63, 124, 177, 180  
Новицький О., 28  
Новиченко Л., 137, 200  
Нямцу А., 70

## О

Оглоблин О., 38  
Одарченко П., 38  
Олександрійський Ф., 22  
Олесь О., 82  
Ольжич О., 161, 164  
Ольстер Е., 29  
Ортега-і-Гассет Х., 159, 180  
Осьмачка Т., 86, 196



## П

Павличко Д., 178, 191, 196  
Павличко С., 178  
Павлишин М., 55, 75, 76, 99, 119, 144, 185, 200  
Пагутяк Г., 172, 179, 200  
Панченко В., 2, 92, 200  
Паскаль Б., 64  
Пашковський Є., 172, 173, 174, 175, 176, 177, 190, 200, 215  
Пелешенко Ю., 70  
Петров В., 38, 48  
Пивоварська А., 200  
Пилинська-Чілінгарова О., 48, 200  
Пилипенко С., 38  
Пилипович П., 41, 42  
Піаф Е., 178  
Підмогильний В., 28, 144  
Підпалій В., 157, 159  
Пінкола К., 179  
Плужник Є., 92, 143, 153, 160, 163  
По Е., 14  
Поліщук В., 181  
Полторацький О., 33  
Попович М., 200  
Потебня О., 19, 20, 186, 200  
Прель К., 178  
Прош В., 24, 200  
Проскурня С., 181  
Пруст М., 54  
Пушкін О., 27, 143, 169

## Р

Райс Е., 48  
Ранк О., 22  
Распутін В., 60  
Ремарк Е.-М., 118  
Рембо А., 30  
Рильський М., 32, 41, 82, 158, 164, 200  
Римарук І., 6, 159, 161, 162, 163, 164, 190, 200  
Ритхеу Ю., 60  
Річицький А., 33



Рішар Т., 182  
Роговий Ф., 93  
Родель Ж., 31  
Ролан Р., 36  
Романович-Ткаченко Н., 34  
Рубан В., 175  
Рубан Я., 28  
Рубчак Б., 132, 201  
Руданський С., 76  
Рудницька М., 177  
Рудницький Л., 201  
Русов Ю., 16  
Руссо Ж., 10  
Рябчин І., 17  
Рябчук М., 91

## С

Сакович К., 65, 201  
Самчук У., 43  
Сартр П., 81, 133  
Сверстюк Є., 116, 118, 121, 134, 157, 201  
Свідзінський В., 4, 48, 49, 50, 51, 52, 92, 153, 161, 164, 187,  
200, 201  
Світличний І., 117, 152  
Семенко М., 38, 181  
Сервантес М., 19  
Сиваченко Г., 36, 201  
Симоненко В., 152, 153, 154, 157  
Сковорода Г., 12, 13, 31, 132, 186, 201  
Слабошпицький М., 139  
Слапчук В., 164  
Слісаренко О., 34  
Сміт Е., 9, 30, 186, 161, 201  
Смолич Ю., 145  
Соловей Е., 48  
Соловйов В., 124  
Сомів О., 99  
Сосюра В. 158



Спіноза Б., 118  
Старицька-Черняхівська Л., 40  
Стефаник В., 151  
Стефанович О., 31  
Стороженко О., 188  
Стус В., 5, 48, 93, 117, 118, 120, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136,  
152, 153, 154, 156, 157, 174, 189, 196, 201, 205  
Суліга Я., 202

## Т

Талалай Л., 161, 162, 164, 202  
Тарнашинська Л., 37, 99, 202  
Тейлор Е., 20  
Теккерей В., 144  
Теліга О., 153  
Тертерян І., 11, 203  
Тичина П., 28, 158, 160, 163  
Толстой Л., 144  
Топоров В., 11, 197  
Тудор С., 145  
Турган О., 2  
Тютюнник Г., 6, 93, 139, 140, 189

## У

Українка Л., 5, 29, 39, 62, 75, 82, 104, 105, 106, 108, 131, 136,  
160, 162, 172, 178, 202  
Ундсет З., 148

## Ф

Фащенко В., 143  
Февр Л., 11  
Федорів Р., 60  
Филипович П., 29, 197  
Фіхте Й., 10, 28, 186  
Флобер Г., 148, 154,  
Фолкнер В., 18, 53, 54, 98, 138  
Фрай Н., 23, 182  
Франко І., 15, 25, 72, 118, 131, 136, 150, 162, 168, 173, 178, 185,  
196, 202



Фрейд З., 21, 44, 86, 177, 202  
Фрейденберг О., 24, 174  
Фрейзер Д., 20, 21, 23, 202,  
Фром Е., 159  
Фуко М., 172, 180

## Х

Хамітов І., 202  
Харчук Б., 93  
Хвильовий М., 29, 45, 47, 48, 152, 177, 202  
Хейзинга Й., 54, 202  
Хейфіц М., 133  
Хемінгуей Е., 138  
Храмова В., 11, 203

## Ц

Цивьян Т., 203  
Цимбалістий Б., 11, 203

## Ч

Чаадаєв П., 28, 123, 203,  
Чайковський П., 145  
Чеконін З., 203  
Чернова Л., 45  
Чехов А., 40  
Чижевський Д., 13, 16, 17, 31, 203  
Чубенко Є., 157, 203

## Ш

Шарден Т., 135  
Шафонський О., 12, 186, 203  
Шахматов О., 40  
Шевченко Т., 27, 39, 113, 132, 136, 146, 147, 152, 157, 162,  
164, 169, 172, 173, 203



Шевчук Вал., 2, 3, 4, 5, 7, 18, 48, 51, 53, 54, 55, 57, 58, 60, 61, 62, 65, 66, 67, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 125, 126, 128, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 138, 159, 175, 181, 188, 189, 195, 197, 200, 203, 204, 205

Шекспір В., 19, 98, 154, 168, 185,

Шеллі П., 150

Шеллінг Ф., 19, 28, 43, 98, 187

Шерех-Шевельов Ю., 38, 41, 43, 48, 184, 203, 205

Шіллер Ф., 27, 150

Шкурупій Г., 34

Шлегель Ф., 168

Шлемкевич М., 16, 17, 186, 205

Шмигельський А., 47

Шопенгауер А., 28, 124, 177

Шпенглер О., 10, 20, 28, 81, 205

Шпітцер Л., 31

Штонь Г., 205

Шукшин В., 142

Шумук Д. 133

## Щ

Щербак Ю., 60, 137, 138, 139, 157, 189, 205

## Ю

Юм Д., 10, 186, 205

Юнг К. Г., 20, 22, 23, 43, 44, 49, 58, 72, 80, 90, 95, 100, 101, 160, 177, 187, 205

Юркевич П., 13, 186, 206

## Я

Якоб Л., 28

Яловий М., 45

Яновський Ю., 34, 48

Ярема Я., 17

Ярмусь С., 17, 206

Яцків М., 145

Навчальне видання

ДОНЧЕНКО Лариса Олексіївна

## Художні моделі національної ідентичності

Редактор *У. В. Островська*  
Верстка й макетування *О. В. Філюк*  
Художнє оформлення *http://about-ukraine.com*

Підписано до друку 29.05.2014. Формат 60x84/16.  
Папір офсетний. Гарнітура SchoolBookС.  
Друк офсетний. Тираж 300 пр.

Видавництво КНТ  
Тел.: +380992324059  
Тел.: +380965551980

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
(Серія ДК №581 від 03.08.2001 р.)

**Донченко, Лариса**

Д 67 Художні моделі національної ідентичності: Монографія. – К.: КНТ,  
2014. – 220 с.

ISBN 978-966-373-744-7

У монографії йдеться про художні моделі національної ідентичності в українській літературі. Означено поняття „національний характер” і „ментальність” у філософському та культурологічному дискурсах. Розкрито своєрідність висвітлення національної ідентичності у творах письменників 20-30-х років. Висвітлена художня модель українського світу в прозі Валерія Шевчука. У структурі індивідуальної міфосистеми виявлено функції космологічних та антропологічних міфологем, зокрема, категорії „sacrum” у художньому універсумі. Окреслено міфологічні параметри небарокової прози, визначено духовно-ментальні засади українства. Проаналізовано авторські версії національного характеру, простежено специфіку вираження ментальних спонукань, міфологем і архетипів народної культури як структуруючих чинників художніх творів.

Монографія адресована викладачам, аспірантам, студентам-філологам, учителям гімназій та ліцеїв. Усім, хто цікавиться українською літературою.

УДК 82.09(477)  
ББК 83.3Ук