

ОБРАЗ МІСТА В МІФОСИСТЕМІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА (на прикладі роману “Стежка в траві. Житомирська сага”)

У статті досліджується специфіка міфосистеми Валерія Шевчука. Визначаються естетичні функції домінантної для художнього світу прозаїка міфологеми міста, вивчається широкий спектр образних модифікацій локусу міста у творчій практиці письменника.

Ключові слова: міф, міфосистема, міфологема, локус міста.

Alla Sokolova. The topos of the city in Valeriy Shevchuk's mythosystem (On the basis of the novel "A Pathway in Grass. The Zhitomir Saga")

The paper dwells on the specifics of Valeriy Shevchuk's mythosystem. The author determines the aesthetic functions of the city mythologeme that predominates in Valeriy Shevchuk's artistic concept, and studies a wide variety of its modifications within the writer's oeuvre.

Key words: myth, mythosystem, mythologeme, city locus.

Сучасне літературознавство приділяє значну увагу “міфологічному складнику” загальної картини світу в літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. Філософсько-філологічні концепції міфу, вироблені у відомих працях М. Еліаде, К. Леві-Строса, Дж. Фрезера, О. Лосєва, М. Бахтіна, Ю. Лотмана та ін., указують на актуалізацію його зв'язків із пізнанням світу, істини, моральними установками, вірою, художньою творчістю. Дослідження Є. Мелетинського, В. Топорова, І. Зварича, у яких розглядаються такі аспекти, як нарація про сакральну історію, образ універсуму, модель буття розширюють розуміння міфу. У сучасній антропології, зазначає Я. Поліщук, “міф сприймається як універсальний культурний феномен, значення якого виходить поза конкретні часові виміри (проте в кожному епоху інсталюється в духовних координатах часу) як первісний код символів, смислів, світоглядних уявлень чи, за узвичаєним у науці терміном, архетипів” [14, 36]. Звернення до міфу як універсальної структури, на думку Н. Адамчук, – це спроба збагатити форми емоційного вимислу й раціонального пізнання, котрі розвиваються автономно, шляхом їхнього взаємозближення [1, 3].

Особливо активно міф матеріалізується у творчості Валерія Шевчука, творця нового для української літератури типу роману – роману філософського насичення, який органічно синтезує філософські віяння (зокрема сковородинські) і глибинні пласти українського фольклору та міфології. Прозаїку властивий міфологізм як художній прийом і водночас як іманентна ознака світовідчуття. Письменник вибудовує індивідуальну світоглядну модель, демонструючи цим самим універсальну роль механізму колективної та національної пам'яті. Спробуємо проаналізувати міфологічні джерела прозової творчості Валерія Шевчука як вияву етнічно-традиційної моделі світосприйняття, висвітлити один із домінантних просторових образів міфосистеми автора – образ міста.

Сучасні дослідження творчості Вал. Шевчука репрезентовані значною кількістю праць літературознавчого, фольклористичного та філософсько-етичного напрямів. На специфічності світоглядної моделі автора та оригінальності індивідуального стилю наголошують Г. Клочек, С. Андрусів, М. Рябчук, М. Слабошпицький, В. Панченко, Р. Корогодський, А. Берегуляк, Р. Багрій, М. Павлишин, А. Й. Горнятко-Шумилович, Л. Тарнашинська та ін. Чимало дослідників (М. Жулинський, Р. Корогодський, Я. Поліщук) у творах Вал. Шевчука спостерігають вплив барокової мистецької структури, передусім це універсальна картина світу.

Визначивши свій художній світ, зауважує М. Бахтін, письменник вибудовує весь художній простір, який набуває в тексті особливих позначок [2, 58]. За визначенням Ю. Лотмана, художній простір виступає моделлю світу автора, яку висловлено мовою його просторових уявлень, просторових категорій [7, 252].

Шевчукова картина світу подається в багатьох вимірах: географічно-територіальному, буттєво-реальному, духовно-ментальному та ірраціональному. Вона становить собою дуже складну систему з її мікро- і макросвітами, які Л. Тарнашинська

об'єднує в художню мікрогалактику. На думку дослідниці, “художня мікрогалактика, витворена уявою письменника, – це не тільки якась реальна чи змодельована, досить локальна, умовно кажучи, “географічна” територія, заселена тими чи тими вигаданими чи протипізованими героями з їх життєвими досвідом і колізіями, а й універсальна територіально-духовна мікрогалактика, що є своєрідною моделлю реального життя у його мистецьких образно-пластичних формах” [18, 93].

Осмишуючи життєвий плін як незбагненну загадку, Валерій Шевчук створює власну систему естетичного та світоглядного узагальнення. “Отак ми й тягли наші дні, <...> тягли за собою власні клопоти, волочили хату нашу, тягли ночі, покірні і загалом спокійні люди, і так тривало доти, доки не наставала пора нового вибуху. Я помітив цікаву закономірність: життя людське – то плін, загалом малоцікавий, розмірений, навіть нудний. Банальне порівняння: життя – як ріка, але в ньому щось є тонко підмічене. Спокійно дзюркоче вона між каміння, тиха, мирна й лагідна, а загриміли грози, полилися дощі, і вона розливається, піниться, каламутніє, рве греблі...” [20, 356].

Центральний, базовий у художньому творі або, як його ще назвав Є. Мелетинський [9, 14], *par excellence* – космогонічний міф, тобто міф про створення світу. Герой творів Вал. Шевчука має практичне завдання завладіти цим світом, тобто сконструювати його так, щоб відновити гармонійні відносини з ним. Упорядкування та гармонізація вимагає активної боротьби героя із хаосом. Отож міфологічна модель світу будується за принципом опозиції. По суті, ідеться про т. зв. космогізований простір, у якому відбуваються події нежиттєподібного плану, а самі образи з рівня периферії переносяться на рівень світової осі.

Простежується лінійна двоплановість світостворення: вертикальна і горизонтальна, яка породжує опозиції: духовне – матеріальне, добро – зло, високе – низьке, вічне – минуше тощо. Згідно з вертикальною моделлю, Всесвіт складається з трьох світів: небесного, земного й підземно-підводного. Л.Тарнашинська визначає основні принципи, на яких базується Шевчукова універсальна картина світу. Основним дослідниця вважає принцип висхідної лінії, “коли ціле твориться через часткове” [18, 100]. Наполягаючи на дуалізмі небо – земля, Л. Тарнашинська не відкидає існування духовного простору між небом і землею, де важлива людина не в системі реалій, а в системі філософських координат. Тому людина становить собою центральний компонент, її душа – як мікрокосм, як своєрідна точка перетину двох світів, у котрій почасти відбувається боротьба з хаосом: “Потім я помчав по схилі ями, по спіралі, викручуючись із неї, як снаряд із цівки гармати, я хотів уже вистрилити в те *небо*, в якому стояло велике червоне й негаряче сонце, котре втомилося світити, і коли я це вчинив, коли вирвався нарешті на *вільний простір*, батька на краю гори не було. Я побачив *унизу, під горою*, маленьку постать, таку мізерну, що сльози мені навернулися...” [20, 118; тут і далі курсив мій. – А.С.]

Наскрізною ідеєю, пройнятою бароковою естетикою, можна вважати пізнання сенсу буття, побачити, відчути, естетично пережити добро і зло, світло і тінь, їх вічне протистояння, яке лежить в основі руху, динаміки поступу, допомагає оголити людську душу, художньо дослідити людську природу. Як зазначив М. Павлишин, топос у Валерія Шевчука – “це не просто штампований загальник, а естетична структура будь-якого розміру (від індивідуального образу чи мотиву до оповіді), яка повторюється і може бути прочитана як носій різних аргументів” [11, 144]. Дослідник вирізняє три типи топосів у спадщині письменника: міфологічні, релігійні та філософські, останні ж ділить на дві категорії – “ті, що тільки доповнюють загальну атмосферу серйозності й вдумливості, яка гармонізує з мітологічним тоном, і ті, які творять більш специфічно спрямовані аргументації” [11, 150].

Отже, міфосистема творчості Вал. Шевчука подана у вертикальному і горизонтальному розрізах, які зводяться до єдиного локального топосу, своєрідного ядра. Це певний священний простір, що залежно від ускладнення текстової структури художнього твору може звужуватися до внутрішнього “Я” героя й розширюватися до великого географічного простору, у межах якого діє герой. У міфопросторі прозопису

письменника розгортаються основні просторові концепти, ідентичні національним образам: місто (його околиці), будинок, сад, дорога (стежка). Особливо виразно постають ці локуси в романі “Стежка в траві. Житомирська сага”, який відбиває своєрідність національного світовідчуття й національної феноменології.

Центром художнього простору роману виступає околиця, а те, стосовно чого вона околиця, – тобто місто Житомир, виноситься за межі текстового простору й тим самим оголошується недійсним, отримуючи низьку аксіологічну характеристику.

Новий тлумачний словник української мови подає кілька значень лексеми *околиця*: 1. Віддалена від центру частина населеного пункту; куток, передмістя. 2. Місцевість що прилягає до чого-небудь, оточує щось; округа, околія, около, окіл [10, 452]. У тексті Вал. Шевчука околиця постає сама по собі (а не як околиця чогось): “Світ утрачав знайомі обриси й чужів: дорога, паркани, хати, городи – *ціла околиця*” [20, 151]. У цьому випадку спостерігаємо зміщення семіотичних акцентів, а саме – перенесення центру: околиця і центр тут міняються місцями. Таке реструктурування простору, за Ю.Лотманом, має виразну особливість: околиця, тобто центр, розташований “на краю” культурного простору, заявляє про себе як про центр, формується як центр усупереч чомусь і перебуває у протистоянні – з природою, системою, культурою [8, 223].

Достовірну картину околиць Житомира середини ХХ ст. із залишками старожитностей (особняки зі збитими вензельками, подекуди з каретними в'їздами, дерев'яні ставні, трохи садків) автор створює за допомогою пейзажів вулиць – Бердичівської, Левківської, Просинівської, Пушкінської, Рудинської, Старовільської, Садової, Трипільської, Хлібної, Чуднівської та ін.: “...Вулиця кепсько мощена, замість хідників тягнуться ґрунтові стежки, хати тільки з одного боку, з другого – висока глиняна гора з кам'яними виступнями...” [20, 281]; “Трипільську вулицю я знав – це було недалеко. Звідтіля розгортався чудовий краєвид на Камянку, скелі й гори. На Долину Джерел, як її називали” [20, 367]. Звідси, як плитка сітка підземель Житомира, розходяться видимі маршрути героїв: ось син із батьком ідуть із *Паркової гори*, і вслід їм озирається скульптура Артеміди. Ось вони йдуть провулками, проминають *Купальню* й виходять до підніжжя *Пушкінської*. Герої “Житомирської саги” курсують середмістями, а по-справжньому розкриваються ближче до зелених околиць, або *Тетерева*. У всіх цих старих вулицях закладена приваблива й контрастна мирність. Периферія для письменника – справжній епіцентр людських стосунків. *Мальованка*, *Павлюківка* – місцини, власне села, що поволі вливалися в місто й залишили в собі щось цілком відособлене та закрите. Автор міфологізує околицю, наділяючи її власною космогонією.

Як хронотоп околиця Валерія Шевчука може бути прочитана й описана в термінах “градологічного письма” (формулювання В. Ванчугова), зазначає Н. Городнюк [див.: 3]. Попри те, що околиця за самою своєю суттю – це проміжна просторова субстанція без чітких меж, де все набуває здатності за лічені хвилини перетворюватися на свою протилежність, поліфонічна і недиференційована, до неї можна застосувати основні градологічні опозиції, виокремлені науковцями: концентричне/ексцентричне, чоловіче/жіноче, софійне/логічне, циклічне/лінійне, місто-діва/місто-блудниця. Так, Ю. Лотман розрізняє в цьому плані концентричні та ексцентричні просторові структури: концентричні тяжіють до замкнутості, виокремлення з оточення, ексцентричні – до розімкненості, відкритості [8].

Концентричні структури в семіотиці простору зазвичай пов'язані з образом міста на горі. Таке місто виступає як посередник між землею і небом, навколо нього концентруються міфи генетичного плану, воно має початок, але не має кінця, – це “вічне місто”, *Roma aeterna*. Ексцентричні просторові структури розташовані “на краю” культурного простору, тобто на межі природи і цивілізації. Це уможливило подвійність інтерпретації такого простору: з одного боку – як перемога сил розуму над стихією, з другого – як порушення природного порядку. Через це навколо такого міста концентруються есхатологічні міфи, пророцтва загибелі: ідея приреченості і торжества стихій – невід'ємна частина міфологічного циклу такого міста [див.: 3].

У “Житомирській сазі” персонологія околиці максимально міфологізована. Вона має не лише свою космогонію, а й есхатологію та диявольяду, і втілює ідею “невічного Рима”, “міста-блудниці”. Так, окремий підрозділ у романі (“Міст”) автор присвячує зображенню містичного мосту, що його не кожен може перейти: “Цей міст особливий, я б сказав, дивовижний. Бо це міст, як уявлялося мені, життя” [20, 93]. З розповіді Віталія Волошинського довідуємось про здатність мосту до антропоморфізації. Як зазначає Н. Євхан, прийом метаморфізму, що зберігає у собі залишки віри у безсмертя душі людини, її трансформацію в різні предмети та явища природи постає уламком міфологічної свідомості [6, 14]. І Вал. Шевчук засвідчує майстерне володіння цим прийомом: “Тоді вперше я подумав, що наш *міст мстивий*. Що він не тільки дає змогу перейти через прірву, а що він ту прірву часом підгодовує <...>. Цей міст скрізь був на моїй дорозі: куди б не йшов, переходив через нього. Торкався долонею жорстких, дерев’яних, почорнілих од часу перил і відчував його теплу плоть” [20, 93].

Як поетичний прийом метаморфізм окреслюється в перетворенні застреленої чоловиком-ревнивцем жінки на метелика, що В. Вундт називає інкорпорацією: “Та, що я знав померти не могла. Та, що я знав, зараз *метелик* <...>. В той момент, коли метелик почне пити із квітки нектар, народиться у світі хтось цілком до моєї богині подібний. Той, хто не перетворюється в мармур, а висяє від себе живе світло, що проливається у світ, як благодать...” [20, 105]. До перетворення на метелика-нетлю вдається й сам герой-наратор, який намагається втекти від науки-ненависті: “... Я вже зовсім обезсилів, бо був тільки однією із мільйона нічних *метеликів-нетль*; хотів полинати в ніч, у царство снів, щоб <...> побачити перед собою вогонь, запалений чарівником ночі, щоб, врешті, вдаритись об шибу, яка оберігає той вогонь, <...> щоб увійти в новий день у новій іпостасі, <...> щоб прокинутися й побачити залите сонцем вікно – вікно свого нового дня” [20, 352]. Герой роману безпомилково скеровується на вогник рідного дому, у батьків світ – нову площину просторових координат.

Образ Дому природний для письменника: він виник із його дитячих спогадів і впродовж його подальшого життя залишається втіленням життєвого ідеалу, символом його віри. Письменник неодноразово повторював, що в його розумінні “дім як благо, дорога як прокляття <...> горе вигнання, радість повернення” [13, 56]. В. Панченко помітив, що у творах Шевчука, коли йдеться “про дім і дорогу, то це майже завжди означає щось більше, ніж просто дім і просто дорога. Дім – опора духу, начало начал, притулок радостей і печалей, остання пристань людини” [12, 180-181]. Отже, дім стає абсолютним центром людського життя, точкою перетину ціннісних координат (“вертикалі” і “горизонталі”).

Традиційно простір оселі сприймається як священний. Так, дім, будинок зазвичай символізують не просто житло, помешкання, а той освоєний простір, у якому людина перебуває в безпеці. Дім – це впорядкований світ, а все, що за його межами, – це чуже, вороже. Окрім того, це ще й символ роду, він успадковується й передається від покоління до покоління [21, 160]. Це те місце, де людина народилася й куди повертається з мандрів. Так, один із героїв роману, Сильвестр – поет, мислитель, потім зек, стає духовним лоцманом, який поставив собі локальне завдання знайти “стежку в траві”, тобто знайти гармонію в мікросвіті осередку родини. Ця гармонія уособлюється в певному ідеалі, який поданий у вигляді міфологічного ряду – Дім, родина, родинна атмосфера, дім. З початку свого ув’язнення він написав додому п’ять листів-віршів. Це ціла програма позитивізму: “Здається, це було там: пішовши від дружини й дочки, склав той *дім*, як дитячу розкладну книгу, і забрав її з собою. Коли треба було, він розгортав ту книгу, і кожна сторінка тієї уявної книги означала для нього кімнату. Так бавився: пригадував кожну річ і кожну подряпину на стіні, кожну фотокартку і сволок, покритий накладеними одна на одну дошками, та й зрештою, кожну дошку на підлозі. Здається це такі в тому листі він писав, що бачить підлогу свого дому зеленою, а зеленою бачив її тому, що під час марень у той дім запливав і їхній сад. Отож кімнати в його уяві зростали квітами, котрі росли в їхньому саду, – всі вони росли там і зараз, тільки тепер сад був висунутий з дому, як шухляда зі столу” [20, 487– 488].

У семіопросторі роману Вал. Шевчука пошуки героєм своєї стежки в траві пов'язуються із топосом дороги-стежки. Важливість і смислове навантаження цього образу доводить той факт, що його винесено в заголовок твору – “Стежка в траві”. Як правило, назва твору відображає його сутність, отже, прозаїк надає неабиякого значення символу дороги. Людина, виходячи на дорогу, “входить до світу, охопленого рухом, входить до світового контексту, розчиняється в єдиному цілому світобудови. Рух – це не тільки сутність світу, а й першопричина пізнання” [19, 93].

Дорога в моделі світу Вал. Шевчука пов'язана насамперед із надією віднайти себе в новому топосі. Так, Сильвестр напруженням усіх вольових зусиль простує до здобуття свого ідеалу крізь, здавалося, несходиму пустелю духовної ізоляції всезабуття в ім'я лише одного – повернутися додому й утвердити непорушну стіну родинного гнізда. Він став апологетом, свідомим носієм ідеї *Дому* як єдиного духовного осередку, можливого захисту душі від суспільної ерозії, агресії. Саме він віднаходить стежку в траві як символ намисленого, омріяного ідеалу. Для нього було важливо, щоб у понятті стежки містилися й філософський ідеал родини, й естетичний. Стежка веде до клумби квітів, з якою пов'язано багато поетових переживань: “В домі висла безконечна тиша, а він дивився, надивитися не міг на стежку й тюльпанову клумбу <...>. Очі в нього розширилися, і потекло з них світло, бо тим світлом налилися зелень і повітря. Перед ним лежала обросла травою *стежка*, і він мав таки реальну можливість на неї ступити. І це була не візія, не марево, не був це навіть образ, який переслідує поета, було це щось живе, наочне і просте” [20, 474-475].

У “Житомирській сазі” стежка (дорога) – це шлях до кращого життя, надія на позитивні зміни, іти дорогою означає боротися за досягнення мети. Дорога – це з'єднувальна ланка між полюсами: минулим, теперішнім і майбутнім (сонячним, щасливим). Кожен із героїв шукає свій шлях у безмежному всесвіті. Але письменник наголошує, що знайти дорогу мало, потрібно мати мужність, бажання й силу духу, щоб дійти нею до кінця, тоді мрія стане дійсністю, а життя набуде сенсу. Саме так думає і Віталій Волошинський: “Але я не тінь. Я всі оті три кулі, три частини, на які розколено світ, і місія моя неабияка. Місія моя – послати погук у білу пустелю і скерувати батька до справжнього дому, а не до міражного... Місія моя посадити біля того дому білу вишню; місія моя – вчинити так, щоб не сніг покривав землю біля дому, а цвіт. <...> хай там що, а все намислене я таки здійснию! Бо в мене сили в грудях – не перемеряти, в мене любові в серці – не вихлюпати, в мене впертості духу – не подолати!” [20, 379].

Виразним засобом розкриття міфологічного топосу стають недеталізовані пейзажі, що, на думку М. Рябчука, мають скоріше “знаковий, умовно-метафоричний, аніж емпіричний характер” [15, 176]. Звідси впливає наступна ознака: територіальний простір у творі реальний, і лише його межі окреслені творчою уявою письменника. Це дає змогу автору звести певні образи природи до окремої філософської категорії, синтетичного образу. Так, у контексті роману висвітлюється концептуальна для міфосвіту Вал. Шевчука модель “людина-дерево”, а сам письменник осмислює індивіда як елемент космогонічної схеми: “...Літо – це таке, що дихає, таке, що повне сонця, соку, глибокої сили, яка ховається в траві і в дереві <...>. Коли обламати гілля на *богові дерев*, сік потече тоді по корі і на околиці щось неодмінно відбудеться...” [20, 155-156].

Міфологічну функцію безпосередньо отримали топоси, у які автором максимально закладені народні вірування, екскурси в язичництво, елементи слов'янського фольклору. Оповіді автора, персонажів мають фольклорно-міфологічну основу й відтворюють химерне переплетення реального та міфологічного у свідомості людини, яка ще зберегла риси первісного синкретичного мислення: “... *Осика*, як прийшов Юдаш вішатся, злякалася і затрусилася, а івіна напрутилася – завше кривая і росту немає в пору, бо на івіні Юдаш і повісився <...>. Про дерева воно всячеське розказують. Чортяка, знаєте, має поміщення в сухій *вербі*. А на *березі* гулі бувають – це коли жінка проклинає чоловіка...” [20, 307].

Справжнє філософське осмислення природи язичницьких обрядів Валерій Шевчук виявляє, зображуючи в романі дохристиянський звичай походу людей на могилки: "... Всі ці люди йшли до своїх батьків і матерів, бо приходить такий день, як сьогодні, й вони не можуть усидіти вдома, і їх раптом починає кликати якийсь невідомий голос <...> побачила вона зарослий травною цвинтар з безліччю могил, і безліч людей, що сиділи біля тих могил, і паски з крашанками в густій траві, що виросла на могилах, і те, що люди сиділи там гуртками, їли й пили горілку, і про повні чарки, поставлені в ту ж таки траву, – для тих, кого з ними не було й ніколи не буде..." [20, 200-202]. Побачений очима Мирослави поминальний обряд відтворює духовну атмосферу таємничості цього дійства, незримого єднання з предками.

Фольклорна основа у творі настільки активна, що постає як своєрідний кодекс уявлень про людину, природу і світ. Зрештою, як слушно зауважує Б. Рибаків, "пізнання народної культури, усіх видів слов'янської творчості просто неможливе без вияву його архаїчної язичницької підоснови. Вивчення язичництва – це не лише заглиблення в первісність, а й шлях до розуміння культури народу" [16, 606].

Як добрий знавець епохи українського Відродження, Вал. Шевчук художньо опрацьовує фантастичні народні образи та сюжети, творчо використовуючи засоби поетики фольклорної фантастики. Так, демонологічні образи в романі втілюють певний душевний стан персонажа, частину її живого "я". На думку Г. Грабовича, "це є своєрідний народний демонізм, тобто демонізм якийсь мовби приручений, свійський". Він ніколи не буває справді страшним, тобто психологічно руйнівним, насамперед тому, що "сама модальність розповіді зм'якшує, розряджує той демонізм, що вона несе" [4, 4].

В аналізованому творі новітня демонологія подається в образах чорта та Чорного змія, які майстерно інтерпретовано автором й органічно вплетено в канву твору. Цікаве, на нашу думку, проблемне трактування образу чорта. У романі чортівня постає на основі міфологічних уявлень. Уже із самого початку, знайомлячи читача із героєм-підлітком, письменник виводить образ юного чортика – Пепу, який існує не лише в реальному світі, а й з'являється у снах: "І мені приснився *чорт*. З гирявою круглою головою, на якій стриміли ріжки, а коли той чорт усміхнувся, то я побачив на передніх зубах щербу. Чорт пройшов у мою кімнату через стіну, воловачи довгого з китичкою на кінці хвоста <...>. Подав мені чорну лапу, і я ту лапу потиснув..." [20, 337].

Химерним чортом у людській подобі зображений у творі Горбатий, потворний у своїх безмежних хворобливих фантазіях. Він шукає відповіді на одвічні питання: чому? Яка причина? Чи праведність, а чи гріховність постають запорукою свободи вибору? Усі ці проблемні питання письменник транспонує на умовному поділі світу у двох площинах – неба і землі (макрокосм). Демонологія мікрокосму в художньому світі Вал. Шевчука репрезентується передовсім через актуалізацію в тексті роману основного барокового мотиву – протистояння з дияволом і його посланцями-демонами, які уособлюють всесвітнє зло. Локалізавши себе у структурі Всесвіту як середохрестя антагоністичних тенденцій добра і зла, головний герой стає активним учасником цієї битви, яка триває у двох вимірах – зовнішньому (макрокосм) і внутрішньому (мікрокосм).

Міфомодель людської свідомості, що її пропонує митець, позначена скерованістю автора на сковородинівську концепцію всесвіту, людини, де постають одвічні пошуки людини в духовно замкненому просторі трикутника: Бог – Людина – Диявол. Кожен крок до усвідомлення свого єства призводить до само- і богопізнання, внутрішнього єднання з Богом, віднаходження свого онтологічного стрижня.

Саме таким шукачем духовного раю в Долині джерел постає в романі божевільний Сашко, який спостерігає за живою природою й хоче стати богом дерев. Образ цього персонажа нагадує дурня-неофіта із сюжетів багатьох казок, який задля того, щоби стати повноцінним представником соціуму, мусив пройти цілу низку випробувань. У первісній українській міфології, досліджуваній В. Давидюком, одним із таких

ініціальних випробувань стає битва зі змієм, що в більшості сюжетів чарівних казок постає втіленням смерті [5, 63]. Героїчний тип ініціації, за термінологією цього ж автора, у досліджуваному романі репрезентує божевільний Сашко – “Посланець тих, що воюють з Бандами Злочинців Незвичайних” [20, 169] та їхнім помічником – Чорним змієм.

У змалюванні образу Чорного змія наявна певна трансформація, накладання зооморфних мотивів, відображених у фольклорних текстах. Згідно з традиційним міфом, змії мають свого владику – царя або царицю. У романі образ змія втілений передусім з метою акцентації на бездушності і злості люмпенів-Ювпаків, яким він служить: “*Чорний Змій* теж був покровителем чи помічником Банди Злочинців Незвичайних – *дитя п'їтьми*, яка знаходить на нього. Коли він переможе, той *Змій*, його, Сашкове, тіло перетвориться в крижану кулю, а коли упаде, задвигтить земля, а з горлянки його потече випита проздовж ночі синява – небо й вода, злітовані в одне...” [20, 169].

Виводячи образи народної демонології, Вал. Шевчук не трансформує їх бездумно в неорганічну атмосферу сучасного стилю та модної проблематики, а залишає за ними їхню таємничу силу, символічну загадковість, смислову багатозначність. Це не використання самої лише форми фантастичного оповідання, окремих рис його поетики, образності; це не стилізація викладу сучасного матеріалу “під” фольклорні джерела – це пошук синтезу сьогоденних болючих проблем із неперехідними вічними народними цінностями.

Для письменника дуже важливо співвіднести сучасний земний час із часом історичним хоча б для того, щоб зрозуміти, якою складною була людська еволюція, якими драматичними були стосунки людини з природою і скільки здорового було в народних уявленнях про мораль, культуру, мистецтво, про життя в усіх його вимірах. У суспільстві, де мораль і етика нівелюються, спрощуються, прагматизуються, він прагне переконати, що народна міфологія несе в собі багатовікові знаки буття людства, знаки, які заслуговують на духовну реабілітацію. Virізняючись різноплановістю та об'ємним смисловим наповненням, архетипні образи відбивають своєрідну художню манеру Валерія Шевчука, його самотність та індивідуальність.

В аналізованому романі викристалізовується образ світу, в якому межа між добром і злом нечітка, мерехтлива, в якому людина іноді стає жертвою згубних пристрастей, в якому існує багато знаків, але мало значень, і провести чітку грань між добром і злом, праведним і грішним, правильним і неправильним, реальним і фантастичним практично неможливо. Сам автор не проводить цієї межі, не прагне однозначної відповіді на ці одвічні питання людського життя. Але через протиставлення добра і зла відбувається її становлення як особистості, здатної до пошуку істини та сенсу буття, здатної доходити власних висновків, робити свій вибір. Саме такою особистістю постає людина у творі Вал. Шевчука, адже цілком очевидно, що автор як митець і як науковець створює новий тип людини бароко.

Бароко як своєрідна система естетичного освоєння життя відбиває суперечливий стрімкий рух духовного розвитку людства – рух, сенс якого прихований у безмежній різноманітності речей, властивостей, у неосяжній строкатості явищ, що відкривалися свідомості. Бароко було мистецтвом синтезу, примирення суперечностей: земного і небесного, духовного і світського, античності і християнства – протиставленні тенденції, що раніше розвивалися відокремлено. Тут дивовижно сполучаються міфологічні і біблійні образи, християнські і язичницькі уявлення; зрештою, можливо, це відбиття спроб примирити культуру дохристиянського світу з культурою християнства. Це стиль, позбавлений відчуття гармонії і замкненого Всесвіту, йому притаманні протиставлення протилежностей, поєднання чуттєвості і аскетизму, абстрактної думки і натуралістичної конкретності, фантастики і правдоподібності

Барочне мистецтво зосереджує свій інтерес навколо трагічних суперечностей дійсності: життя і смерті, тлінності і вічності, суєти і щастя. Прагнучи розкрити непримиренність антиномій у самій природі, митці бароко часто вдаються до натуралістичних описів аж до естетизації огидного й потворного, протиставлення

йому краси вічного, духовного. Цим зумовлюється прикметний космізм бароко – намагання осмислювати все в космічних масштабах, прагнення до всеохоплення та універсальності. Талант Валерія Шевчука виявляється в тонкощах тлумачення цих емблем і символів. Його цікавить не так зрима, зовнішня реальна сторона речей, як відшукування духовної їх сутності.

Внутрішній світ героїв роману Валерія Шевчука формується через засвоєння й переживання ціннісного змісту культури. Метання героїв між земним і небесним, духовним і тілесним початками призводить до роздвоєння особистості. Вони відмежовуються від реального світу і посідають стоїчно-споглядальну позицію, що робить їх непримітними, дивакуватими й невлаштованими в житті, а отже, маргінальними особистостями.

Перебуваючи в “межових ситуаціях”, маргінальна людина виявляє свою здатність до екзистенційної дуальності, художнім прийомом вираження чого є “двійництво”. Двійництво незмінно сусідить із вказівками на химерність, дивність, відстороненість, “утеклість” героя, його мандрівництво й навіть чужинство, тобто всіма атрибутами маргіальності. Як основний структурний компонент поетики роману Валерія Шевчука “двійництво”, вочевидь, становить собою основу художнього принципу діалогічності. У своєму творі письменник репрезентує антиномічність усіх категорій віри, розуму та свідомості: “Антихрист, він обоюдний чоловік. Таки обоюдний. З вами оце балакає, здається, добре говорить, а воно й на лихе. Через це він обоюдний...” [20, 307].

В осягненні суперечливостей людської природи і світу автор прагне осмислити всі чинники, що впливали на формування творчої особистості як “людини культури”, і передусім ті, що дозволяють визначити її культурну ідентичність як маргіальну.

Урбаністичний топос зазвичай концентрує негативні ознаки: людську самотність, відчуття покинутості, відчуженості. Закорінений в українському фольклорі, зокрема в його пісенно-тужливому шарі, та в національній бароковій традиції скорботного “плачу”, “треносу”, мотив самотності постає у Валерія Шевчука як ментальний, психоповедінковий комплекс. Аналізуючи сучасний спосіб існування, нав’язаний людині містом, Е. Соловей говорить про “суто “міську” самотність” [17, 134]. У романі “Стежка в траві” самотні геть усі персонажі: духовно вишукані інтелігенти, службовці, робітники, декласований елемент, люмпени “нормальні” і божевільні, навіть чорти: “Йому раптом стало самотньо на цьому бульварі, так густо забитому людьми і такому чужому йому зараз” [20, 291].

Спосіб життя, який диктує сучасній людині місто, викликає відчуття страху, робить її мізерною: “І вона стрепенулася внутрішньо, лякаючись своєї незрозумілої дорослості, самотності й малості в цьому світі, своєї загубленості, бо й вона чи не отой листок, що його несе, покручуючи за стебельце, оця земля, оце місто, оцей заставлений деревами бульвар” [20, 255]. Устами колишньої української театральної актриси Аполінарії Марцінковської, самотньої як палець, автор проголошує філософему: “... Людина більше самотня, ніж ми думаємо” [20, 206]. Як бачимо, сучасне місто виступає антитезою до гармонійного універсуму й подається як негативний образ. Болісне переживання особистісної самотності, “покинутості” людини напризволяще в романі поєднується з пошуком героями “втраченого раю”. У цих пошуках вони постійно коливаються між аскетизмом і гедонізмом, Богом і дияволом, небом і землею.

Отже, у прозі Валерія Шевчука переосмислюються просторові образи міста (околиці), будинку, дороги-стежки. Околиця як знак необарокової маргіальності в його творах виступає знаком культури, центром художнього простору, а герої – духовними маргіналами, людьми околиці, особистостями з виразним маргіальним статусом. Письменник виявляє цілісний погляд на світобудову як космічний універсум і пропонує власну естетику околиці, що не останньою чергою зумовлено генезою маргіальності української культури. Він художньо моделює універсальний космос засобами українського міфу.

Домінантою світоглядної моделі автора стає синтез традиційних схем народного сприйняття та релігійно-моральної доктрини (“Міст”). Образна система роману

Валерія Шевчука має виразні міфологічні та фольклорні витоки, що характеризуються реміфологізованою сюжетною обробкою, унікальною модифікацією фольклорної образності. Письменник трансформує традиційні міфологічні образи та мотиви в ричіщі сучасних ідейно-естетичних та морально-філософських проблем.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Адамчук Н.* Традиційна міфологія як основа художньої концепції Валерія Шевчука: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. – Луцьк, 2009.
2. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
3. *Городнюк Н.* Знаки необарокової культури у творчості Валерія Шевчука: компаративні аспекти: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Дніпропетровськ, 2003.
4. *Гравович Г.* Кохання з відьмами // *Критика*. – 2000. – № 7-8.
5. *Давидюк В.* Первісна міфологія українського фольклору. – Луцьк, 1997.
6. *Євхан Н.* Художні засоби та прийоми фольклорної поетики у творчій практиці Валерія Шевчука // *Дивослово*. – 2003. – № 6.
7. *Лотман Ю.* Анализ поэтического текста. – Ленинград, 1972.
8. *Лотман Ю.* Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. – М., 1996.
9. *Мелетинский Э.* Поэтика мифа. – М., 1976.
10. *Новий* тлумачний словник української мови: У 3 т. – К., 2007. – Т. 2.
11. *Павлишин М.* Міфологічне, релігійне та філософське у прозі Валерія Шевчука // Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. – К., 1997.
12. *Панченко В.* Маленькі свята серед буднів // *Вітчизна*. – 1988. – № 2.
13. *Пивоварська А.* Дім на горі // *Сучасність*. – 1992. – № 3.
14. *Поліщук Я.* Поліфункціональність міфу в поетиці модернізму // *Слово і Час*. – 2001. – № 2.
15. *Рябчук М.* Книга добра і зла за Валерієм Шевчуком // *Вітчизна*. – 1988. – № 2.
16. *Рыбаков Б.* Язычество Древней Руси. – М., 1987.
17. *Соловей Е.* Поезія пізнання: Філософська лірика в сучасній літературі. – К., 1991.
18. *Тарнашинська Л.* Художня галактика Валерія Шевчука. – К., 2001.
19. *Федоров В.* Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига, 1988.
20. *Шевчук В.* Стежка в траві. Житомирська сага: У 2 т. – Харків, 1994. – Т. 1.
21. *Энциклопедия* символов, знаков, эмблем / Сост. В. Андреева и др. – М., 2000.

Наші презентації

Борис Мозолевський. Поезії: Літературно-художнє видання. – К.: Темпора, 2007. – 584 с.: іл.

Найповніше видання поетичного доробку Бориса Мозолевського (1936–1993) – не лише відомого українського археолога, а й талановитого поета – куди також увійшли не публіковані раніше твори. Перед читачем постає багатогранний поетичний світ автора, у якому знайшло відображення наше буття в розмаїтті образів – від величного й загадкового скіфського царя й ніжної скіф'янки Опії до журавлів-веселиків на степом та доброго котика Микитки. Книжка містить і статтю Б. Мозолевського “Шлях до себе”, яка була підготовлена як виступ на радіо, та ілюстративний фотододаток.

