

**МІНІСТЕРСТВО АГРАРНОЇ ПОЛІТИКИ ТА  
ПРОДОВОЛЬСТВА УКРАЇНИ**

**Полтавська державна аграрна академія**

**Н. М. СИЗОНЕНКО**

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ  
ПРОЗИ ВАСИЛЯ ШЕВЧУКА**

**Монографія**

Полтава

2011

УДК 82-3(Шевчук)  
ББК 83(4 УКР)  
С 34

Автор:

*Сизоненко Н. М.* – кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства Полтавської державної аграрної академії

Науковий редактор:

*Пінчук Т. С.* – кандидат філологічних наук, професор ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Рецензенти:

*Бондарева О. Є.* – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка, директор Гуманітарного інституту.

*Галич О. А.* – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

*Заверталюк Н. І.* – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

*Рекомендовано до друку Вченою радою Полтавської державної аграрної академії (протокол № 2 від 25 жовтня 2011 р.)*

**Сизоненко Н. М.**

С 34 Жанрово-стильові особливості прози Василя Шевчука: монографія / Н. М. Сизоненко. – Полтава : РВВ ПДАА, 2011. – 160 с.  
ISBN 978-966-2088-57-1

У монографії з'ясовується жанрова своєрідність прози Василя Шевчука; досліджуються способи художнього втілення авторської концепції історії та особистості; визначаються принципи сюжетно-композиційної організації, особливості хронотопу та типу оповіді художніх текстів письменника; розглядаються якісні характеристики ідіостилію В. Шевчука. Літературознавцям, викладачам вищих навчальних закладів, учителям-словесникам, усім, хто цікавиться проблемами теорії жанру та стилю, історією розвитку української літератури 60 – 90-х рр. ХХ ст.

УДК 82-3(Шевчук)  
ББК 83(4 УКР)

ISBN 978-966-2088-57-1

© Сизоненко Н. М., 2011

## ВСТУП

Сучасне уявлення про складність і розмаїтість українського літературного процесу другої половини ХХ ст. було б неповним без усебічного осмислення прозового доробку Василя Шевчука, у творчому активі якого низка художньо-біографічних творів, тематично різні звернення до романної форми, оповідання й повісті, адресовані юним читачам. Попри значну увагу літературознавців до митця, його творча генеза висвітлювалася у поодиноких дослідженнях, значну ж частину наукової інтерпретації прози письменника становлять літературно-критичні й оглядові статті, рецензії.

У монографіях, присвячених тенденціям розвитку сучасного українського роману (В. Дончик, М. Ільницький, М. Наєнко, С. Пінчук, М. Сиротюк), предметом вивчення стали окремі аспекти формозмістової єдності романів В. Шевчука „Велесич” та „Побратими, або Пригоди двох запорожців на суходолі, в морі та під водою”. Теоретична нерозробленість жанрової типології, зокрема внутрішньої диференціації жанрів та їх інтеграції (родо-жанрової, жанрово-видової), не дозволила дослідникам здійснити ґрунтовний аналіз різножанрової прози В. Шевчука, що в цілому призвело до надто вузького її тлумачення, а часом – і некоректних оцінок.

Спробу належно оцінити внесок письменника в розвиток документально-біографічної літератури здійснено в монографіях Б. Мельничука „Випробування істиною. Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (від початків до сьогодення)” (1996), В. Полтавчука „Біографічний роман і проблема виховання історією” (1989), О. Галича „Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи” (2001), дисертаціях Т. Пінчук „Образ Г. Сковороди в українській літературі ХІХ – ХХ століть” (1993), І. Данильченко „Трансформація історичної правди в художню у творах української художньої біографії” (1996), О. Дацюка „Особливості жанрової еволюції художньої біографії” (1997), а також у наукових статтях М. Наєнка, М. Радецької, М. Черняк та ін. Предметом розгляду в зазначених працях стали загальнотеоретичні питання розвитку художньої біографії. Проте до цілісного аналізу залучалися поодинокі твори цього жанру, зокрема діалогія „Син волі”, роман „Предтеча”.

Метою пропонованої монографії є аналіз прозового доробку В. Шевчука як цілісного явища в контексті розвитку української літератури 60 – 90-х рр. ХХ ст.

У роботі реферуються наукові рецепції проблеми взаємодії жанру та стилю, форм вияву авторської позиції у сучасному літературознавстві; з’ясовується жанрова своєрідність прози митця з огляду на сучасні студії проблеми жанру; досліджуються способи художнього втілення авторської концепції історії та особистості; визначаються принципи сюжетно-композиційної організації, особливості хронотопу та типу оповіді художніх

текстів письменника, що забезпечують динамізм і новизну жанру; розглядаються якісні характеристики ідіостилу, що окреслюються в системі стильових домінант; аналізуються стильові особливості художнього світу автора, його творчої самобутності; простежується змінність ідіостилу В. Шевчука в процесі творчої еволюції.

Матеріалом для монографічної презентації прозового доробку В. Шевчука слугують історичні („Побратими...”, „Велесич”, „Фенікс”), художньо-біографічні („Предтеча”, книга „Під вічним небом”, діалогія „Син волі”, „Битва...”, „Страсті за Миколаєм”) твори письменника, а також романи, присвячені сучасній тематиці („Злам”, „Прощання з самим собою”). До аналізу залучаються авторські літературознавчі дослідження; рецензії на твори, розміщені у вітчизняних та зарубіжних виданнях, інтерв'ю, монографії, дисертації, матеріали Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтва України, а також родинний архів письменника – джерела, що дають можливість осмислити генезис художнього світу В. Шевчука в контексті означеного періоду літературного розвитку.

Для пропонованої роботи базовими є цілісно-системний, функціональний, історико-типологічний методи. Застосовано також досягнення представників герменевтики (Г.Г. Гадамера, М. Гайдеггера, В. Дільтея) та рецептивної естетики (Г.-Р. Яусса, В. Ізера), поєднано творчо-генетичний, біографічний прийоми дослідження як часткові. Теоретико-методологічну основу розвідки становлять праці М. Гіршмана, В. Жирмунського, Г. Ключека, М. Кодака, В. Марка, Д. Наливайка, П. Сакуліна, О. Соколова, А. Ткаченка, Б. Храпченка та ін., присвячені дефініції поняття *стилю*. Проблема форм вираження *авторської позиції* в художньому творі розкрита за теоретичними дослідженнями М. Бахтіна, М. Кодака, Б. Кормана, О. Мельничука, Н. Римаря, В. Скобелева та ін. Суб'єктні форми опосередкування авторської позиції в тексті вимагають звернення до методологічних здобутків у галузі наратології як зарубіжних (Ж. Женетт, В. Шмід, Ф. Штанцель), так і вітчизняних дослідників (Н. Мафтин, М. Ткачук, О. Ткачук). У монографії використано спеціальні наукові дослідження, присвячені *жанрово-типологічним питанням* (С. Андрусів, М. Бахтіна, Н. Бернадської, Д. Затонського, Б. Іванюка, М. Кондратюк, Н. Копистянської, Л. Чернець та ін.), *поетиці художньо-документального тексту* (І. Ходорківського, О. Зарицького, О. Галича, Б. Мельничука, І. Данильченко, О. Дацюка).

Наукова новизна монографії полягає в цілісному, комплексному дослідженні прозового доробку В. Шевчука як невід'ємної частини літературного процесу 60 – 90-х рр. ХХ ст. Уперше аналізується прозова творчість автора в повному обсязі, виокремлюються стильові домінанти – системоорганізуючі принципи художньої форми творів письменника. Спираючись на концептуальні узагальнення науковців ХХ ст. у галузі генології, досліджується авторська жанрова система, обґрунтовується жанровизначення прозових творів В. Шевчука.

# РОЗДІЛ 1 ПРОЗА В. ШЕВЧУКА В СИНХРОНІЧНОМУ ТА ДІАХРОНІЧНОМУ АСПЕКТАХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ДИСКУРСУ

## 1.1. Рецепція прози В. Шевчука в літературно-критичному дискурсі

Будь-який літературно-критичний виступ є дискурсом, який розуміється нами як „мовленнєва мовна функціонально-сміслова єдність, яку спричиняють концепти естетичної цінності, оригінальності художнього світу, властиві певній соціокультурній ситуації [1, с. 74]”. Як певний аналітичний погляд на художнє явище, літературна критика з погляду рецептивної теорії релятивна за своєю суттю, діалогова за своїм характером, а тому не претендує на „безумовну об’єктивність і адекватність тексту [2, с. 25]”. Тому, досліджуючи рецепцію прози В. Шевчука в літературно-критичному дискурсі, урахуємо такі моменти: оцінкові судження критиків мають предметну й суб’єктивну спрямованість і зумовлені певним вихідним концептом; критична інтерпретація як процес динамічний вимагає врахування синхронічного й діахронічного аспектів; критика відображає сучасний їй стан суспільної свідомості й детермінується його критеріями.

Основна наша увага буде повернута до тих аспектів літературознавчої інтерпретації, які безпосередньо окреслюють способи організації форми творів В. Шевчука, що проявляють новий художній зміст. Посутнім питанням у цьому ракурсі видається конкретизація жанрових номінацій прозових творів письменника, що витлумачуються дослідниками по-різному.

Проза В. Шевчука в літературно-критичному дискурсі представлена переважно журнально-газетною критикою, окремі твори, передусім художньо-біографічні („Вітрила” (1964), „Предтеча” (1972) [3], „Син волі” (1984) [4], „Терновий світ” (1986) [5]) та історичні („Велесич” (1985) [6], „Побратими, або Пригоди двох запорожців на суходолі, в морі та під водою” (1972) [7]), розглядалися також академічним літературознавством, тобто залучалися до активної рецепції.

Повість „Трублять лебеді над Славутичем” (1967), а також адресовані дитячій аудиторії нарис „Синочок сонця” (1960), збірка „Як Андрійко біди позбувся” (1965), повість „Горобиної ночі” (1960), що належать до раннього прозопису В. Шевчука, не знайшли матеріалізації наслідків процесу читання та оцінювання (пасивна рецепція). Неувага критиків до названих творів пояснюється принаймні двома причинами: по-перше, література для дітей тривалий час перебувала на маргінесі літературного життя, а тому й залишалася малодослідженою, по-друге, – і це вже стосовно повісті „Трублять лебеді над Славутичем” – контрольно-репресивне втручання цензури у творчий процес митця (авторський задум – гостропроблемний

роман на сучасну тему, по факту виходу – лірично-гумористична повість) знецінило значення твору і його смислів для будь-якого критичного аналізу.

Значна частина творів письменника – маємо на увазі повість „Зелений шум” (1963), книгу „День – як життя” (1979) [8], цикл повістей „Під вічним небом” (1985) [9], романи „Злам” (1982) [10], „Фенікс” (1988) [11], диптих „Прощання з самим собою” (1992) [12] – представлена одним – двома відгуками чи принагідною згадкою в оглядових статтях як ілюстрації до основних тенденцій літературного процесу, передусім проблемно-тематичних. Ціннісно-орієнтаційна спрямованість літературної критики в цьому випадку свою місію виконала, проте предметної розмови на рівні науково-пізнавальному не відбулося. Як наслідок – неповнота осягнення доробку письменника в сучасному літературознавстві, формування хибного уявлення про В. Шевчука як автора виключно історичних та художньо-біографічних творів (і то не в повному обсязі представлених), відтак і відсутність ґрунтовних досліджень, в яких би порушувалося питання творчої генези письменника, особливостей його індивідуального стилю.

Питання жанрової диференціації прози митця в більшості досліджень принагідно згадувалося й не викликало дискусій чи суттєвих розбіжностей у трактуванні. Зокрема роман „Побратими...” визначався як історико-пригодницький різновид історичного роману, до художньо-біографічної літератури науковці зараховували романи „Предтеча” (1969), „Битва, або Сім зваб ченця Івана з Вишні”(1992) [13], „Страсті за Миколаєм” (2007) [14], діалогію „Син волі”. Проте тривалий час у вітчизняному літературознавстві художньо-біографічний та історичний романи чітко не розмежовувались, а тому окремі твори письменника („Предтеча”, „Велесич”) у наукових розвідках одночасно пов’язували з різними жанрово-родовими типологічними парадигмами.

Остаточо нез’ясованою залишається жанрова номінація роману „Велесич”. Більшість дослідників (К. Волинський, О. Галич, В. Дончик, М. Жулинський, М. Ільницький, М. Наєнко, М. Стрельбицький) відносили твір до жанрового різновиду *історичних* романів. Поглиблює характеристику тексту в жанровому плані С. Андрусів (історико-художній роман умовно-історичної підгрупи [15, с. 17]), Д. Чуб (дослідницький роман [16, с. 4]). На приналежності твору до власне біографічних наголошує І. Ходорківський, зазначаючи, що він до певної міри експериментальний [17, с. 2]. Конкретизують жанровий різновид „Велесича” як твору біографічного (по лінії форми) В. Полтавчук (книга-гіпотеза [18, с. 8]) та І. Савенко (роман-пошук [19, с. 178, 180]). Останній науковець уже в дисертації, присвяченій жанрово-стильовим особливостям біографічного роману-пошуку (див. [20]), не залучає до аналізу роман „Велесич”. Літературознавцем Н. Костенко здійснено спробу визначити особливості композиційної організації твору – „книга в книзі [21, с. 5]”.

Дискусійним, на нашу думку, видається жанрове визначення книги „Під вічним небом”. Як циклічне утворення, що складається із самостійних біографічних повістей, трактує трилогію М. Радецька [22, с. 169], однак у

„Літературознавчому словнику-довіднику” за ред. Р. Гром’яка та Ю. Коваліва [23, с. 596] книга співвідноситься з історичним романом.

Романний диптих „Прощання з самим собою”, першою частиною якого є роман „Битва...”, а другою – роман „Прощання з самим собою”, об’єднує, як справедливо зазначає В. Омелянчук, „глибокий філософський роздум автора про смисл життя, місце людини мислячої в суспільстві та історії [24, с. 83]”, проте архітектонічний чинник не є визначальним для жанрового трактування літературного явища. Непереконливою видається думка Б. Мельничука про приналежність романного диптиху до історико-біографічних творів [25, с. 220], оскільки романи „Битва...” та „Прощання з самим собою” виявляють тяжіння до різних напрямів документальної літератури – біографії та автобіографії (див. [26, с. 9]). Конкретизації потребує жанрова номінація роману „Прощання з самим собою”. Частково ця проблема порушувалася В. Омелянчуком [24], який за рівнем співвідносності жанрових ознак (за часом розгортання сюжету – *сучасний* та *історичний*, за тематичною парадигмою – *психологічний*, *філософський* роман, за критерієм наявності композиційно локалізованих складників – ускладнення внутрішньої структури тексту *новелами-спогадами*) [24, с. 84]) визначив сутнісні параметри твору.

У цілому не заперечуючи приналежність роману В. Шевчука „Предтеча” до творів художньо-біографічних, окремі науковці намагалися конкретизувати його жанровий різновид по лінії форми: роман-діалог (роман-диспут) [27, с. 4], роман-пошук [19, с. 170]. Окремі твори – романи „Злам”, „Фенікс”, неопублікована повість „Совість” [28] – до жанрового студіювання не залучались, а тому виникає потреба їхнього ґрунтовного дослідження.

Сюжетні, композиційні, позафабульні особливості, а також інші аспекти літературно-критичної рецепції прозового доробку митця доцільно окреслювати за тематикою його творчості (історична, сучасна) і її жанрово-родовою приналежністю. Це дасть змогу згрупувати твори автора в тематичні блоки й уникнути двозначності жанрових тлумачень.

Твори В. Шевчука, що належать до історичної тематики („Побратими...”, „Велесич”, „Фенікс”), неоднаковою мірою були цікаві вітчизняному та зарубіжному літературознавству. Переважно змістові й частково формальні компоненти роману „Побратими...” були розглянуті в наукових розвідках К. Волинського [29] та М. Сиротюка [30]. У рецензії зарубіжного дослідника О. Ругена [31] домінують чуттєво-емоційні елементи сприйняття твору; авторська рецепція національної історії осмислюється в культурологічному аспекті, сам же твір уводиться в діалогову парадигму світового контексту, представленого романами В. Скотта „Хрестоносці” та Г. Сенкевича „Вогнем і мечем”.

Зі „скрипом”, з „нехиттю пильні системоохоронці [32, с. 4]” пропускали у світ роман В. Шевчука „Велесич” (1980). Авторські гіпотези стосовно особи „Слова о полку Ігоревім ” та витлумачення окремих „темних місць”, на думку О. Філатової, і „викликали заперечення та суперечки вчених [33,

с. 28]”. По суті, ідеться про конфлікт ідей щодо авторства „Слова” та об’єктивності/суб’єктивності репрезентації історичного знання митцем, який „на рівні науковця вступає в суперечку з вченими [34, с. 58]” й подає індивідуальне прочитання й розуміння минулого.

Предметом осмислення в рецензіях П. Охріменка [35], М. Петінова [36], С. Пінчука [37] постала проблема авторської концепції в трактуванні давньої пам’ятки, співмірності історичної дійсності та художнього вимислу в романі. Ґрунтовно осмислюється авторська гіпотеза в рецензії К. Волинського [38, с. 2], який виокремлює аргументи, що засвідчують поєднання в романі наукового підходу й художньої здогадки. Звертається рецензент також і до визначення проблематики твору (митець і народ), у ракурсі якої подається Шевчукове трактування головного образу, „написаного на рівні неординарного характеру, особистості багатої і яскравої [38, с. 2]”. Проте у способах зображення творчої натури, переконаний Г. Клочек, автор „не зміг перебороти стереотипності [39, с. 6]”, з чим не погоджується І. Ходорківський [17, с. 5], вважаючи, як і К. Волинський, що „кожний образ видатної історичної постаті – явище суб’єктивне [17, с. 5]”. Схематично виписані, за переконанням літературознавців, персонажі сучасного плану. Протилежну думку висловлює з цього приводу Д. Чуб [40, с. 3].

Акцентоване в низці рецензій питання композиційної організації роману. П. Охріменко, зокрема вважає, що художнє плетиво з епізодів минулого та сучасного „виконане досить тонко й ажурно, надає творові своєрідності [41, с. 208]”; на доцільності прийому подорожі оповідача наголошував К. Волинський [38, с. 2]. Натомість С. Пінчук переконаний, що композиційний прийом подорожі носить формальний характер [37, с. 251]. У контексті окресленої проблеми розглядалося питання композиційних прийомів оповіді. Принагідно наголошували рецензенти й на доречній насиченості роману уривками з переспіву В. Шевчука „Слово про Ігорів похід” [41]. У пізніших дослідженнях – маємо на увазі монографії М. Наєнка „П’ятиліття українського роману” (1985) [42], М. Ільницького „Людина в історії (Сучасний український історичний роман)” (1989) [34] – літературознавці все більше вдаються до науково коректної інтерпретації авторської концепції історії, тим самим визначаючи діапазон прийнятних тлумачень історичного передання в романі. До кращих здобутків українського історичного роману 80-х рр. зараховується „Велесич” у новітньому підручнику „Історія української літератури ХХ століття” за ред. В. Дончика [43].

Зацікавлення В. Шевчука національною історією та її славетними постатями („Григорій Сковорода”, „Побратими...”, журнальний віршований переспів „Слово про Ігорів похід”) вочевидь не відповідали ідеологічно-тематичним настановам літератури 70-х рр. (інтернаціоналізм, розвінчання буржуазного способу життя, розкриття досягнень НТР та ін.), а тому, як зазначає К. Волинський, „вірні служки системи „проявили пильність... [32, с. 4]”, яка обернулася для письменника в майже десятилітнє мовчання (його

твори не були допущені до друку), порушене 1979 р. виходом книги „День – як життя”, до якої увійшла однойменна повість та низка новел сучасної тематики. Відгуками на книгу послужили рецензії в періодиці В. Іванишина [44] та В. Пепа [45], різні за характером і ступенем літературно-критичної оцінки. На думку В. Іванишина, книга є етапною у творчості письменника, традиційність її тематики й проблематики компенсується за рахунок особливостей художньої форми та конфігурації персонажів. Зокрема для повісті „День – як життя” характерний „свіжий, дотепний, інтелектуальний гумор і майстерні діалоги [44, с. 207]”, темпоральна ущільненість розповіді, „осучаснення” головного персонажа. Поглиблює характеристику повісті В. Пепа, який вважає, що письменникові вдалося найсуттєвіше в людині зобразити через „психологічно вмотивований вчинок [45, с. 5]”, у фокусі якого – ціле життя. Авторська настанова на традиційність тематики новел, переконаний В. Іванишин, свідомо, оскільки увиразнює в них новаторські риси: глибоке проникнення у внутрішній світ персонажів, насиченість текстів новел низкою актуальних проблем, варіювання типів розв’язки, наскрізний для більшості новел мотив повернення.

Виданий 1982 р. роман „Злам” літературна критика „майже не помітила і не підтримала [46, с. 3]” в широкому сенсі. У рецензії Д. Чуба [47, с. 3 – 5], яка носить ознайомлюючий характер, наголошено, що роман вигідно вирізняється з-поміж творів суто пропагандистських, зокрема порушеною проблемою пристосуванства й кар’єризму в житті та мистецтві, правдивістю змалювання життя інтелігенції. „Автор підносить те, що лишається навіки, що підносить націю на вищий рівень серед інших народів” [47, с. 5]”. Протилежної думки дотримується М. Наєнко, стверджуючи, що „сьогоденними” сюжетними лініями не було чого сказати [42, с. 263]” письменникові. Цікаві спостереження щодо художньої манери митця висловлює Г. Ключек у нотатках про прозу В. Шевчука [39]. Порівнюючи якісні параметри романів „Велесич” та „Злам”, літературознавець зазначає, що в останньому творі „автор зробив помітний крок уперед у зображенні внутрішнього світу людини-творця [39, с. 6]”, проте „інтелектуалізм, природний для Вас. Шевчука, тривалий час не набував достатнього вираження саме тому, що письменник не подолав тяжіння традиційної поезики [39, с. 6]”. У річищі дослідження проблемно-тематичних орієнтирів української прози 80-х рр. (матеріальне та моральне, престиж загальнолюдських цінностей) принагідно згадується твір у розвідці В. Дончика „Зупинені миті” (1989) [48, с. 77].

Роман „Прощання з самим собою”, який умовно зараховуємо до творів сучасної тематики, у змістовому й жанровому аспектах розглядався В. Омелянчуком [24, с. 84]. Зокрема в його рецензії наголошувалося на жанровій розмитості твору, ускладненості композиції вставними новелами-спогадами.

Найбільше привернув увагу літературознавців доробок В. Шевчука як автора художньо-біографічних творів, які нині досліджуються з позицій сучасних здобутків теоретико-методологічної думки. У романі „Григорій

Сковорода” (1969), який витримав кілька видань і був перекладений російською, найпривабливішим, на думку рецензентів, є потрактування образу Сковороди не тільки в сутнісних гранях його обдарувань, але і як „глибоко трагедійний образ людини, яка набагато випередила свій час [49, с. 132]”, хоча в деяких епізодах, як зазначає В. Оскоцький, „воля автора, безсумнівно, тяжіє над матеріалом історії [50, с. 258]”, що призводить до передчасних узагальнень, невластивих добі Просвітництва. Власне в цьому З. Голубєва [51] та М. Черняк [52] убачали новизну авторської рецепції біографічного образу: „читач не помічає тієї відстані у два століття, яка розділяє його з філософом, а бачить мислителя як живу людину, як сучасника [52, с. 7]”. Предметно це питання розглядається в дослідженні Т. Пінчук, яка вважає, що письменник використовує образ Сковороди в алегоричній функції [53, с. 246].

Акцентована в низці досліджень [34; 54; 49; 50; 55; 30] проблема композиційного вирішення образу Сковороди. Важливе значення в трактуванні образу, на думку науковців, відіграє взятий до роману епіграф („Світ ловив мене, але не спіймав”), який слугує своєрідним філософським камертоном, що задає відповідний тон, темп оповіді і є ключем до „особливостей сюжетної побудови як роману новелістичного [50, с. 257]”. На новому теоретико-методологічному рівні це питання осмислюється в науковій статті І. Савенко [19], яка зокрема розглядає співзалежність формально-суб’єктної та змістовно-суб’єктної організації тексту роману. Побіжно на естетичній силі письменницького слова зупиняється В. Корнієнко [56].

На особливу увагу заслуговують дослідження Т. Пінчук [57], М. Радецької [55], М. Черняк [52], в яких роман залучається до широкого інтерпретаційного діалогу в межах рецептивного досвіду української художньо-біографічної прози. Зокрема наголошується на тому, що в образі Сковороди втілено „багато рис національного характеру [55, с. 82]”, який розкривається „дещо статично”, проте „виявляється дуже яскраво у подоланні спокус слави, знатності, влади, багатства, любові, спокою [55, с. 82]”; пунктирно окреслюються такі питання, як побудова „сітей”, співмірність факту та авторського домислу в романі. На думку Т. Пінчук, український мислитель у творі фактично „виступає передтекстом нелегкої розмови про наш час [57, с. 7]”, сама ж інтерпретація його образу носить притчові ознаки [57, с. 8].

На заклик В. Дончика, який прозвучав на республіканській творчій конференції письменників і критиків (1981), „пильніше розглядати творчість таких письменників, як В. Близнець, Б. Харчук, М. Рудь, А. Мороз, Василь Шевчук, Є. Гуцало, В. Яворівський, В. Дрозд, Р. Федорів, Р. Іванчук, С. Пушик, про яких ще мало пише критика [58, с. 2]”, літературознавці відгукнулися лише після виходу романів „Син волі” (1984) та „Терновий світ” (1986). „Розвідка боєм” – повість „Вітрила” (1964), – як висловився сам письменник, була вдалим початком для подальшої роботи над біографічним образом Кобзаря, що „дозрівав” аж двадцять років. Вихід першої частини

дилогії схвальними відгуками привітали В. Брюховецький [59], Л. Кононович [60], А. Кузьменко [61], М. Полтавець [62]. Осмислюючи втілення авторської концепції в трактуванні образу Кобзаря, В. Брюховецький зазначив, що В. Шевчук прагне в романі не просто відтворити події з життя Шевченка, а „відшукати спонуки його гнівного слова, зрозуміти, що вклало в стражденну душу ідеал краси і що пекло ту душу праведним вогнем ненависті [59, с. 3]”. У подібному ракурсі розглядає дилогію й В. Полтавчук у монографії „Біографічний роман і проблема виховання історією” (1989) [18]. Зупиняється рецензент також на особливостях художнього часу роману, на тих нюансах, які привносить автор у трактування образів Ганни Закревської, Варвари Репніної й самого Шевченка. Спосіб осмислення біографічної постаті розглядається також Л. Кононовичем, який слушно зауважує, що „єдність особистості поетичної і, так би мовити, „повсякденної” становить найголовніший мотив роману Вас. Шевчука [60, с. 3]”, з яким пов’язані й інші. Має рацію й А. Кузьменко, коли говорить, що основним предметом зацікавлень автора є відображення інтелектуального життя поета, розкриття „глибини його душі [61, с. 3]”. Друга частина дилогії (роман „Терновий світ”), на думку Н. Шудрі, – „своєрідне літературне просвітлення Кобзарєвої долі на тлі нової доби [63, с. 5]”, що виявилось у вмілому поєднанні реальних фактів з художньою уявою, майстерному, психологічно тонкому відтворенні душевного стану Шевченка. Як кращий твір року (1986) дилогія була поцінована премією імені А. Головка.

У подальших дослідженнях науковці намагалися конкретизувати свої міркування щодо новаторства письменника в концептуальному й композиційному планах. З’ясовуючи питання новизни дилогії в трактуванні образу Кобзаря, Я. Голець [64, с. 7] виокремлює такі моменти: символічність заголовків романів, підкреслення зв’язку поета з народом, злагоджене поєднання документальності з художнім домислом у напрямі дослідження внутрішнього світу Шевченка. Особливу увагу дослідник звертає на спосіб осягнення історичної постаті у творі, в якому „всі події автор подає у сприйнятті лише головного героя”, наближаючи „романну психологію до людської [64, с. 7]”. У контексті дослідження проблеми художнього осмислення постаті Шевченка в біографічних творах за останні 70 рр. розглядається дилогія в аналітичній статті М. Наєнка [65, с. 3]. Науковець, на відміну від перших схвальних рецензій на книгу, більше зосередився на недоліках дилогії, хоча й визнав, що вона стала „помітним явищем художньої шевченкіани [65, с. 3]”. Звертаючись до композиційної організації дилогії, критик відзначив, що прикре враження справляє „сам характер „монтування” різнотипного матеріалу роману та його внутрішня енергія [65, с. 3]”, логічна приблизність напливів на текст окремих спогадів у першій частині дилогії й успішно подоланий їй опір у другій. З останнім твердженням погоджується й О. Галич [66, с. 134 – 135], вважаючи, що організація біографічного матеріалу за асоціативним принципом монтажу є нелегким шляхом осягнення життєтворчості історичної постаті. У такому ж ключі, порівнюючи естетичну якість першої та другої частин романного тексту, М. Наєнко

характеризує авторське трактування образу Кобзаря та другорядних персонажів. Окремі докори критика не знайшли підтримки в дослідженнях О. Галича [67, с. 143] та В. Полтавчука [18, с. 46 – 47]. Мова біографічного твору в тісному зв'язку з його архітектонікою розглядалася в статті В. Русанівського [68].

Особливу вагу для сучасного розуміння внеску В. Шевчука в художню шевченкіану становлять праці О. Галича. У статті „Українська художня шевченкіана” [67] літературознавець розкрив суть новаторського підходу письменника до осмислення життєтворчості Кобзаря (асоціативна побудова роману, психологічне заглиблення у внутрішній світ персонажа), пов'язуючи діалогію з новим етапом розвитку шевченкіани. У монографії „Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспектива” [26] науковець підсумував, що „В. Шевчук зумів, як ніхто інший, наблизитися до справжнього розуміння постаті нашого великого поета [26, с. 79]”. Належне місце відводиться роману й в новітньому підручнику з теорії літератури за ред. О. Галича [69, с. 337].

На матеріалі діалогії в низці дисертацій вивчалися актуальні проблеми художньо-біографічної прози, зокрема проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (Б. Мельничук [25]), особливості жанрової еволюції сучасної художньої біографії (О. Дацюк [70]), трансформація історичної правди в художню (І. Данильченко [71]).

Більше десяти років трилогія „Під вічним небом” (1985), присвячена таким великим мислителям різних епох, як Сократ („Навчитель істини”), Скворода („Осяяння”), Ганді („Велика душа”), чекала свого виходу. Жанрово-стильові прикмети книги аналізує М. Радецька [22]. Зокрема дослідниця наголошує на синтезі документалізму й художності, масштабності зображення образів історичних діячів, аскетизмі побутових реалій [22, с. 169]. Інший ракурс осмислення обирає Н. Околітенко – дослідження повістей як ідейно-тематичної єдності [72, с. 125 – 127].

Одним з останніх прижиттєвих творів В. Шевчука є книга „Прощання з самим собою” (1992). Рецензент книги (В. Омелянчук) відзначив оригінальність побудови першого роману диптиха (сім зваб – сім розділів, в яких відображено конфлікт подій та образу ченця-письменника), художньо-документальну переконливість у зображенні постаті Вишенського „у формі стрімкого, хвилюючого психологічного роману [24, с. 83]”. До художніх здобутків української історико-біографічної прози 60-х – початку 90-х рр. ХХ ст. зараховує роман „Битва...” Б. Мельничук [25].

Написаний ще в 1990 – 1991-х рр. роман „Страсті за Миколаєм” прийшов до читача лише 2007 р. й до інтерпретаційних практик ще мало залучався. У передмові до видання В. Кирейко зазначив, що В. Шевчук подав розгорнуту картину життєпису Лисенка, глибоко проникнувши в болісні душевні переживання свого героя „в умовах самодержавної гнобительської політики щодо української культури й мови [73, с. 4]”. На думку Р. Скорульської, яка підготувала біографічну довідку про композитора, автор роману порушує хронологію життєвих подій історичної постаті, „прагнучи...

створити „біографію душі українського митця [14, с. 578]”. У післяслові до книги дружина письменника Валентина Шевчук у загальних рисах окреслює творчий шлях В. Шевчука в українській літературі, даючи найбільш повний реєстр його поетичних, прозових, драматичних і музичних творів. У контексті осмислення національної ідеї розглядається роман у статті Н. Бойко [74].

Найвагоміше слово щодо особи письменника та значення його творчого доробку для української літератури належить К. Волинському. Маємо дві його біографічно-літературознавчі статті – „Історичні твори Василя Шевчука” (1982) [29] та „Василеві Шевчуку – 60” (1992) [32]. У першій літературознавець подає короткий аналіз майже всіх виданих на той час історичних творів прозаїка, до яких зараховує й власне художньо-біографічні („Вітрила”, „Предтечу”), справедливо стверджуючи, що „ідея митець і народ, творчість і народне життя складає філософсько-естетичне ядро, своєрідний ... сюжетно-композиційний центр [29, с. 9]” більшості історичних творів письменника. Друга стаття присвячена творчій еволюції В. Шевчука, починаючи від поетичних збірок для дітей і закінчуючи диалогією „Син волі”. Значну увагу критик приділяє змінній шкалі літературно-критичних оцінок творчості митця, детермінованої як суспільними обставинами, так і регулятивно-цензурними заходами, які вплинули на якісні параметри сприйняття й поцінування доробку письменника в сучасному літературознавстві.

До систематизації творчого ужитку В. Шевчука передусім як автора історичних творів удається також Я. Голець у статті „На перехрестях історії” [75]. Привідкриваючи завісу до творчої лабораторії митця, дослідник наголошує на вагомості його доробку для української культури й літератури зокрема. Практично в повному обсязі, за винятком трилогії „Під вічним небом” та роману „Страсті за Миколаєм”, поцінований внесок В. Шевчука в розвиток історико-біографічної прози 60 – 90-х рр. ХХ ст. у згадуваній нами монографії Б. Мельничука [25]. З останніх досліджень прози письменника слід назвати розвідку Н. Бойко [76], в якій розглядається творчий шлях В. Шевчука, аналізується змістовно-смісловий рівень окремих художніх творів.

Отже, у науковій рецепції стильові риси письменника окреслювалися лише парціально, на рівні мікропоетики. До аналізу залучались окремі чинники художньої форми, часом безвідносно до жанрового імперативу, що не давало змоги повною мірою схарактеризувати прозу В. Шевчука в жанрово-стильовому аспекті. Художня мова творів практично не залучалася до ґрунтового аналізу. У більшості досліджень, які належать радянській добі, відсутня чітка жанрова диференціація творів автора на історичні та художньо-біографічні, натомість у сучасних розвідках помітна тенденція до уточнення жанрової номінації романів по лінії форми. Найбільш поцінованими в літературно-критичному дискурсі є художні життєписи письменника, дослідження яких велось в напрямі осмислення авторської концепції в трактуванні історичних постатей минулого і їх сюжетно-

композиційного вирішення. Власне, такий підхід виявився продуктивним і уможливив виявлення ознак новаторства письменника в контексті попередніх рецептивних практик

Основна увага в роботі зосереджуватиметься на виявленні стильових особливостей організації формозмісту творів письменника, які пройшли повз увагу дослідників, а також на окресленні жанрових параметрів художніх текстів, відносно яких здійснюється сприйняття й тлумачення властивостей формозмісту.

## **1.2. Жанрово-стильова єдність художнього тексту: аспекти сприйняття**

На сучасному етапі розвитку вітчизняної науки про літературу виникає нагальна потреба в конструктивному переосмисленні, присутній реінтерпретації літературно-художнього досвіду минулого в теоретико-методологічному й практичному планах. Зокрема й стосовно адекватної рецепції прозового доробку В. Шевчука в жанрово-стильовому аспекті.

Внутрішній зміст понять „жанр” і „стиль”, проблема жанрової ідентифікації літературних текстів, виокремлення стильових доміант творчості того чи іншого митця становлять постійний предмет наукового осмислення, позначеного дискусійністю й суперечливістю теоретичних положень.

Початок системних досліджень жанру як літературознавчої категорії пов'язаний з іменами представників російського формалізму (Ю. Тинянова, Б. Томашевського, В. Шкловського та ін.), які розуміли жанр як тип художньої конструкції, який охоплює широкі групи творів і який становить сукупність прийомів, формальну структуру твору; при цьому зміст художнього твору нівелювався. Прибічники ж соціологічного вивчення літератури (Г. Плеханов, В. Кроче, П. Коган), навпаки, за змістом зберігали провідну роль, а форму вважали заданою, сталою рисою. Обидві позиції – співвідношення жанру або з формою або зі змістом – виявили недостатню аргументованість, що й зумовило подальше теоретичне обґрунтування сутності поняття в єдності змісту й форми. Переконаливою в цьому плані видається позиція М. Бахтіна та Г. Поспелова.

Поняття жанру становить постійний предмет осмислення в дослідженнях М. Бахтіна, який співвідносить жанр із внутрішньою діалогічністю твору (зорієнтованість на встановлення діалогу між мовленнєвим суб'єктом, яким є автор, і адресатом-читачем), його формальними (структурними) та змістовими (художні принципи опанування існування людини) аспектами. Жанри, зазначає науковець, це не тільки „форми побудови цілого [77, с. 271]”, але й ціннісне розуміння й зображення світу, тобто змістова форма. До чинників, які формують жанр, М. Бахтін відносить „тип завершення цілого” (відносно стійкі тематичні, композиційні та стилістичні типи висловлювань) і хронотоп.

Спробу систематизувати жанрові явища здійснює Г. Поспелов у праці „Проблеми історичного розвитку літератури” (1972). В основі його концепції – розуміння жанру як типологічного явища, яке виявляє спадкоємність у жанровому розвитку літератури. Розмежовуючи поняття „жанровий зміст” („типологічний, історично повторюваний аспект проблематики творів [78, с. 155]”) та „жанрова форма” („замкнене композиційно-стилістичне ціле [78, с. 156]”), учений найбільше цікавиться першим, оскільки вважає жанровий зміст одним із стилетворчих чинників художнього змісту, а жанрову форму змістовно нейтральною.

Змістово-формальний і змістово-проблемний підходи й сьогодні перебувають в опозиції один до одного, проте в більшості літературознавчих досліджень ХХ ст. жанр трактується як змістова форма. У роботі дотримуємося цього погляду. Вважаємо, що вивчення художнього явища в жанровій площині пов’язане з низкою літературознавчих проблем. Так, Л. Чернець у праці „Літературні жанри (проблеми типології і поетики)” (1982) зазначає, що жанр посідає „вузлове” місце в системі літературознавчих термінів: „У жанрі схрещуються і знаходять вираження найважливіші закономірності літературного процесу: співвідношення змісту і форми, конкретного задуму і вимог традиції, типологічної сутності жанру і його історично-конкретної модифікації [79, с. 43]”.

Жанрове студіювання літературного твору неможливо уявити без урахування таких аспектів, як сталість/змінність, на що свого часу вказував М. Бахтін: ті елементи в понятті жанру, які не вмирають (архаїка), зберігаються завдяки постійному відновленню в процесі історичного та індивідуального функціонування. „Жанр відроджується й оновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури і в кожному індивідуальному творі цього жанру [80, с. 178]”. На цьому наголошує й Б. Іванюк, уводячи в обіг генологічної термінології (ідеться про літературознавчий словник) поняття „жанрова матриця”, яке розуміється як „структурний **інваріант** жанру, генетично зумовлений комплексом найбільш усталених ознак, що залишаються атрибутивними впродовж усього історичного життя жанру [81, с. 199]”.

Для нашого дослідження певний інтерес становить монографія Н. Копистянської „Жанр, жанрова система у просторі літературознавства” (2005), в якій системно розглядаються теоретичні положення про усталене/змінне, постійне/тимчасове, індивідуальне/загальне в понятті жанру. Дослідниця виокремлює чотири сфери, які уможливають досягнення поняття жанру у взаємозумовленості зазначених бінарних опозицій: жанр як поняття загальнотеоретичне; жанр як історичне поняття; жанр як поняття, яке враховує специфіку конкретної національної літератури; конкретизація поняття жанру щодо індивідуальної творчості [82, с. 32 – 33]. Власне, розуміння поняття жанру в останній сфері виводить дослідника до осмислення індивідуального способу організації художнього матеріалу за умови врахування взаємозв’язку, взаємопереходів і взаємозалежності всіх сфер функціонування поняття жанру.

Запропоноване нами об'єднання творів В. Шевчука за двома критеріями – тематичним і жанрово-видовим, жанрово-родовим – дасть змогу в присутніх рисах охарактеризувати жанровий зміст історичних, автобіографічних та художньо-документальних творів письменника, тобто розглянути типологічно повторювані аспекти проблематики конкретних творів в індивідуальному вияві й, таким чином, дослідити чинники, які формують жанр як історичне, національне й індивідуальне-авторське поняття. До формотворчих чинників жанру відносимо хронотоп, співвідношення структури й змісту, типологічної сутності та історично-конкретної модифікації жанру.

У більшості сучасних літературознавчих досліджень наголошується на органічному взаємозв'язку категорій жанру й стилю. Загальний науковий рівень у розумінні останньої сформований різновекторними напрямками вивчення: наукові спроби визначити сферу компетенції поняття (розмежування лінгвістичного й літературознавчого підходів до аналізу художнього тексту); розв'язання проблеми матеріального вираження стилю (основи, за М. Гайдегером); визначення „масштабу” поняття „літературний стиль”, сформованого типологічним та індивідуальним підходами, різнорівневими дослідженнями стилю (окремий твір; творчість митця; доба, напрям, течія). Посутніми для літературознавчого вивчення змістової природи літературного стилю є й окремі аспекти його осмислення в системних зв'язках з художнім цілим та внутрішніми закономірностями руху мистецтва.

Розуміння проблеми стилю, передусім в окреслених нами ракурсах, передбачає залучення до аналізу низки наукових концепцій, теоретичні положення яких сформували сучасне уявлення про категорію літературного стилю.

Починаючи з 20-х рр. ХХ ст. до наукового осмислення суті стилю звертаються як зарубіжні, так і вітчизняні літературознавці. Так, зокрема в роботах Г. Вольфліна „Основні поняття історії мистецтва. Проблема еволюції стилю в новому мистецтві” (1915) та О. Вальцеля „Проблема форми в поезії” (1923) поняття стилю тлумачиться з культурологічного погляду: естетичне мислення певних напрямів, течій, шкіл, епох. Г. Вольфлін, розвиваючи мистецтвознавче розуміння стилю, вважає, що відносно художнього твору як певного організму слід застосовувати поняття *необхідності*. Власне в літературознавчому розумінні (в історичному та індивідуальному аспектах) розглядає категорію стилю В. Жирмунський. Стилістична єдність художнього твору, стверджує вчений у статті „Завдання поетики” (1921), визначається єдністю художнього завдання, якому підпорядковано „внутрішню взаємну обумовленість усіх прийомів, які входять у стильову систему [83, с. 34]”.

У ті ж роки в праці „Теорія літературних стилів” (1927) П. Сакулін намагається розробити цілісну концепцію стилю як явища ієрархічного (індивідуальний стиль; стиль окремого твору; стиль напряму, течії школи, епохи). Дослідник зазначає, що літературний стиль „являє собою не

механічне, а співорганізоване єднання утворюючих його компонентів [84, с. 140]”. Окремий розділ своєї книги вчений присвячує морфології стилю, виокремлюючи тематику, ейдологію (образи), жанри та їх композицію, семантику й композицію поетичної мови.

Суттєво послаблюється інтерес вітчизняних літературознавців до проблем стилю з другої половини 30-х і до кінця 40-х рр., оскільки перші позиції в наукових дослідженнях належали типологічному вивченню літературних явищ із погляду їхніх методів. А вже з кінця 50-х і впродовж 60-х рр. (особливо друга половина) поновлюється теоретична значущість категорії стилю й активно дискутуються різноаспектні питання, пов’язані з осмисленням поняття, зокрема й на рівні індивідуальної творчості.

Як предмет різних наук – мистецтвознавства, літературознавства й мовознавства – категорія стилю розглядається в наукових розвідках Д. Лихачова [85; 86]. Теоретично обґрунтовується трактування стилю з літературознавчої й мовознавчої позицій у дослідженні В. Виноградова „Стилістика. Теорія поетичного мовлення. Поетика” (1963): стилістика художньої літератури, предметом вивчення якої є літературний текст як мистецтво слова, „безпосередньо пов’язана із загальною системою літератури в цілому [87, с. 5]”; лінгвістична стилістика вивчає художній текст „в якості мовно-художнього об’єкта [87, с. 5]”.

Основним предметом осмислення в низці науково-теоретичних робіт постало питання структури художнього твору, вирішення якого сформувало два погляди на сутність поняття стилю.

Перший з них апелює до різних елементів художньої форми. Прибічниками подібних поглядів є, наприклад, В. Дніпров та Я. Ельсберг. Стиль як художню закономірність, „що об’єднує всі елементи форми художнього цілого” і „яка визначається чинниками стилю [88, с. 130]”, розуміє О. Соколов. У праці „Теорія стилю” (1968) в сукупності зумовлень, причетних до стилю, дослідник розрізняє носії стилю (художня мова, сюжет, композиція) й чинники (ідейно-образний зміст, художній метод, жанрово-родові ознаки твору). У дослідженні Г. Поспелова „Проблеми літературного стилю” (1970) також наголошується, що лише художня форма твору володіє властивостями стилю, який розуміється як естетична єдність „предметних, композиційних та мовленнєвих деталей [89, с. 305]”.

Другий погляд, що видається найбільш аргументованим, сформований розумінням стилю як ідейно-естетичного явища, що охоплює зовнішню та внутрішню форми художнього твору й становить їхню художню цілісність. Відтак категорії жанру та стилю перебувають в органічному взаємозв’язку. На єдності змістових і формотворчих начал у понятті „стиль” наголошує В. Жирмунський: „...у поняття стилю літературного твору входять не лише мовні засоби (що є предметом стилістики в точному розумінні), а й теми, образи, композиція твору, його художній зміст, утілений мовними засобами, але не такий, що вичерпується словами [90, с. 29]”. Подібні погляди на категорію стилю висловлюють у своїх дослідженнях В. Ковальов [91], О. Лармін [92], Л. Тимофєєв [93], О. Чичерін [94] та ін.

Ставить під сумнів розуміння стилю як єдності теми, образів, поетичного змісту, композиції, словесних засобів Б. Храпченко в праці „Творча індивідуальність письменника і розвиток літератури” (1970), вважаючи, що „конкретна злитість різних компонентів у творах, що належать тому чи іншому стилю, щоразу інша [95, с. 95]”, а тому, переконаний дослідник, слід вести мову про особливий характер „сплаву” окремих елементів форми та змісту.

Звертаючись до проблеми матеріального вираження стилю, літературознавці також порушують питання обсягів категорії стилю. Так, поняття „індивідуальний стиль” Я. Ельсберг розуміє „як власне стиль [96, с. 34]”, проте зазначає, що його неповторність зумовлена загальнолітературними тенденціями розвитку. Такої ж думки дотримується В. Ковальов, говорячи про стилі та стильові течії. Натомість О. Соколов стверджує, що індивідуальний стиль є вираженням загального стилю, який виступає в різних формах – стиль художника та стиль напряму. Стильова закономірність, на думку дослідника, конкретно втілюється в художньому творі як одиничному явищі, яке „стає самостійним предметом естетичного сприйняття й стильової інтерпретації [97, с. 179]”. Найбільш переконливим видається таке твердження Б. Храпченка: „...стилі народжуються не тільки як втілення образного бачення життя окремими художниками слова, але і як явище більш загального характеру [95, с. 112]”.

До проблеми „стиль – герой – автор” звертається в естетичних дослідженнях М. Бахтін. Учений розуміє форму твору дуалістично (композиційні й архітектонічні форми) і пов’язує з чітким розмежуванням цих форм правильність постановки проблеми художнього стилю, який трактує „як сукупність прийомів формування та завершення людини і її світу [98, с. 179]”, що визначає собою „ставлення до матеріалу, слова, природу якого, звичайно, потрібно знати, щоб зрозуміти це ставлення [98, с. 179]”.

На новому рівні осмислюється поняття стилю в наукових розвідках починаючи з кінця 70-х і впродовж 90-х рр. Так, зокрема В. Курилов вважає, що теми, ідеї, композиція, сюжет є елементами не стилю, а твору, у якому вони утворюють єдність. „Стиль же народжується як результат їх взаємодії [99, с. 53]”. Вивчення стилю – це вивчення художньої форми „з погляду внутрішніх принципів організації цієї форми, які надають їй певну змістовність [99, с. 52]”. Індивідуальний стиль „як спосіб організації словесного матеріалу, котрий, відображаючи художнє бачення автора, створює новий, лише йому притаманний образ світу [100, с. 33]” розглядає І. Підгаєцька. Поняття стилю Г. Степанов тлумачить як таке, що лежить на межі філологічних дисциплін: літературний текст як витвір мистецтва є предметом окремої дисципліни – літературознавчої стилістики [101, с. 140].

У цей же період питомої ваги як у теоретичному, так і в практичному планах набуває вивчення іманентної природи поняття індивідуального стилю. У монографії „Індивідуальний стиль письменника: Генезис, структура, типологія” (1985) [102] О. Кухар-Онишко здійснює спробу досягнути індивідуальний стиль як естетичний феномен через структуру

стилю, розрізняючи стилетвірні чинники, до яких відносить різноплощинні поняття, такі, скажімо, як соціально-історичні умови, традиції й новаторство, творчий метод, родо-жанрові ознаки тощо, та доміанти стилю – композицію, часопростір, особливості творення образу й образ автора, художню мову. На різнорівневому оприявненні поняття стилю (окремих творів, творчість, течія, напрям) наголошується в розвідці Д. Наливайка [103]. Дослідник розуміє стиль як „певний внутрішній закон художньої творчості, що визначає ритм і композицію, характер образотворення й інтонацію, всю своєрідність „художньої мови” творів, котра, як відомо, не зводиться до мовно-стилістичних засобів, а включає й „надмовні” елементи [103, с. 8]”. Продуктивною в теоретичному й практичному аспектах, на нашу думку, є концепція стилю М. Гіршмана, який вважає, що єдність змісту та форми „розкривається і конкретизується в стилі літературного твору [104, с. 71]”, при цьому стиль не ототожнює елемент і ціле, а „проявляє перш за все перетворюючий взаємозв’язок елементів у єдності художнього світу, де все необхідне й незамінне [104, с. 80 – 81]”. Необхідність, своєю чергою, „передбачає не множинність, а єдино можливий спосіб вираження” і є „формою здійснення саме творчої неповторності [104, с. 80 – 81]”. Закономірності взаємодії стилю й художньої концепції людини обґрунтовує В. Марко [105]. На формування стилю, переконаний дослідник, впливають, з одного боку, складники (естетичний ідеал, ставлення автора до персонажа, вибір героїв, принципи їх зображення), риси (ідеологічна якість концепції людини), ідейно-естетичні аспекти (взаємини людини зі світом, часом і собою) й джерела художньої концепції людини, під впливом яких формується творча особистість, а з іншого – елементи форми (композиція або сюжет, форми викладу або жанр, власне словесна форма).

До проблеми змістовності поняття „стиль” звертаються й автори новітніх посібників та підручників з теорії літератури. У навчальному посібнику під редакцією Л. Чернець „Вступ до літературознавства” стиль розглядається як „естетична єдність усіх сторін та елементів художньої форми, що має певну оригінальність і виражає деякий зміст [106, с. 352]”. Поділяють думку більшості літературознавців на стиль як явище цілісне автори підручника з теорії літератури під науковою редакцією О. Галича [69], зараховуючи до носіїв стилю теми, образи, композицію, сюжет, жанр, що пов’язані „зі змістом твору, його ідеєю, проблематикою, письменницьким світоглядом [69, с. 345]”. З урахуванням двох аспектів проблеми – автор і стиль художнього твору, автор і традиція – подається визначення стилю в навчальному посібнику „Теорія літератури” під редакцією Н. Тмарченко [107, с. 456].

Не зовсім з’ясовані в нашому літературознавстві взаємини таких понять, як „стиль ” і „поетика ”. У дослідженнях О. Бровко [108], Г. Клочека [109], М. Кодака [110], В. Смілянської [111], В. Хархун [112] та ін. поетика є фундаментальним теоретичним поняттям, що, однак, як і стиль, найважче піддається дефініціям. На нашу думку, слід розрізняти два значення, закріплених за терміном „поетика”: 1) окремих розділ теорії літератури, що

вивчає „художню форму”, частина цього розділу – теорія стилю; 2) еквівалент понять „художність”, „художня форма”, під якими розуміється системно організована цілісність літературного твору. Г. Ключек зокрема посистемно розмежовує функціональну поетику, яка осягає „художній твір як цілісну функціональну систему” і яка „претендує на розгадку головних „секретів” художності [113, с. 8]”, на окремі складники, одним з яких є поетика окремого письменника. Її вивчення, переконаний дослідник, „повинно проходити у найтіснішому зв’язку із аналізом окремого твору [113, с. 9]”. Індивідуальна поетика описується Ю. Мінераловим у процесуальних категоріях, як „система або комплекс дій – актів створення зображувальних засобів художником у процесі роботи над конкретним твором [114, с. 20]”. На розумінні поетики як цілісної системи базується й концепція М. Кодака [110], який пропонує за допомогою опорних понять структурної поетики (пафос, жанр, психологізм, хронотоп, нарація) аналізувати внутрішню цілісність художнього явища: „системно-структурні рівні пронизуються естетичними ідеями методу, з одного боку, і, з іншого, – мовними факторами стилю; той і другий у цій взаємодії віддають кожен свої ресурси для того, щоб створити *нову* – поетичну, художню, – цілісну реальність... [110, с. 150]”. Більш переконливою, на нашу думку, є позиція автора новітнього підручника „Мистецтво слова” [115] А. Ткаченка, який намагається уникнути термінологічної синонімії, закріплюючи за поетикою функції аналітичні, пасивне начало, відповідно за стилем – функції синтетичні, активні. Розуміючи формозміст як єдність, дослідник розрізняє елементи змісту й форми (з погляду поетики) та чинники (з погляду стилю) – змістові прояви художньої форми й формальні проявники художнього змісту. „Певна річ, – зазначає науковець, – і у визначеннях, і в розумінні *стилю*, надто ж *індивідуального*, природніше іти від окремого до загального [115, с. 420]”, тобто вивчення поетики окремого твору (мікропоетики), що розуміється як спосіб організації „основних чинників художньої форми в її єдності зі змістом, що надає творові цілості, певного тону, колориту, своєрідності [115, с. 44]” передує розглядові формальних проявників художнього змісту (сюжету, композиції, предметній деталізації, художній мові) як найактивніших чинників стилю. Власне, на ці ж чинники стилю (художня мова та композиція, під якою розуміється спосіб стилістичної організації твору, функціонування якої зумовлене предметом оповіді, спрямованої на потенційного адресата, часом і простором, героєм і самою фабулою [116, с. 231, 239]) вказують і польські літературознавці, уводячи поняття композиційної домінанти – панівного чинника композиції, що мислиться як явище ієрархічне (головні, другорядні, більш-менш окреслені) [116, с. 239 – 240].

Цілісний стильовий аналіз вимагає врахування контекстуальних зв’язків твору, що виявляються в стильових домінантах (за термінологією польських дослідників – композиційні домінанти). Окреслена дефініція ще не набула ґрунтового осмислення в сучасному літературознавстві. Дослідниця Л. Кисельова дотримується думки, що стильова домінанта є вираженням

„наказу епохи” в його індивідуально-художньому відкритті, усвідомленні і відображенні [117, с. 302]”. Представники формальної школи висловлюють протилежні погляди на термін „стильова домінанта”: В. Шкловський розглядає твір як „суму” прийомів і домінанту як панівний прийом; В. Жирмунський натомість за твором закріплює значення „системи”, в якій і визначається функція прийому. Удаючись до терміну „домінанта форми”, Б. Ейхенбаум та Ю. Тинянов тлумачать його як основний творчий принцип, органічний для митця. Змістовна зумовленість усіх елементів форми, на думку А. Єсіна, виявляється в наявності організуючих принципів – стильових домінантах, – які дослідник трактує як „найбільш загальні властивості різних сторін художньої форми [118, с. 179]”. Подібні погляди висловлює й С. Маринкевич [119, с. 27]. У дослідженні дотримуємося розуміння *стильових домінант* як найбільш загальних, системоорганізуючих якостей художньої форми (сюжетність, описовість або психологізм, монологізм чи поліфонія, особливості композиційної організації).

Оскільки за кожним художнім явищем стоїть активне авторське начало, що знаходить вираження на різних рівнях цілого твору, стильові особливості прози В. Шевчука пропонуємо досліджувати у взаємозв'язку з категорією „авторська позиція”. Оскільки більшу частину художнього доробку митця становлять художньо-документальні, історичні твори, в яких виявляється спосіб осмислення письменником тієї чи іншої конкретно-історичної чи історичної постаті, авторська позиція утверджується через концепцію особистості й історії, що впливає на якісні ознаки стилю.

Внутрішньотекстову реалізацію автора, як правило, пов'язують з образом автора, який, з одного боку, є витвором читацької рецепції, з іншого – суб'єктом мистецької діяльності. Оскільки в нашому дослідженні цікавить його друга іпостась, варто зробити кілька зауваг щодо форм оприсутнення автора в тексті, що корелюють з формами вираження авторської позиції.

Поняття „образ автора” та „автор” не є тотожними. Слушну думку щодо полісемантичності дефініції „образ автора” висловив О. Мельничук, вважаючи, що в художньому тексті образ автора оприсутнюється у двох своїх виявах – як двійник і як свідомість [120, с. 51 – 52]. Перший репрезентує постать автора біографічного, або „вторинного” (за термінологією М. Бахтіна), який виступає внутрішньотекстовим елементом; другий відображає сутність „автора художнього”. Таким чином, образ автора („двійник”, „вторинний” образ) є елементом художньої системи, і, як і будь-який елемент, сприймається крізь призму авторської свідомості.

У сучасному літературознавстві зміст дефініції „авторська свідомість” тлумачиться неодноково. Скажімо, О. Мельничук вважає, що авторська свідомість є вираженням передусім авторського світогляду в художній реальності [120, с. 52]. Подібне тлумачення, на наш погляд, є надто звуженим. Більш аргументованою видається позиція М. Кодака та російських учених Н. Римаря та В. Скобелева, які описують авторську присутність у художньому тексті в категоріях художньої діяльності суб'єкта творчості.

Визначальним у науковій концепції М. Кодака є дефініція „установка”, що спирається на соціогуманітарне розуміння терміну („унітарна диспозиція”) і тлумачиться як „спрямованість групової або індивідуальної свідомості, якою визначається відношення групи або індивіда до того чи іншого явища дійсності, а також спосіб сприйняття цього явища [121, с. 21]”. Установки проявляються у відповідному типі авторської свідомості (гомо- та гетерогенізуючому), який є окремим випадком творчої діяльності й належить одній творчо-психологічній системі [121, с. 12]. Перейти від гносеологічного осмислення автора як свідомості до його витлумачення як суб’єкта художньої діяльності пропонують Н. Римар та В. Скобелєв [122, с. 107], вважаючи, що орієнтація на художню діяльність дає змогу виявити головне в роботі письменника: проблеми, що є актуальними для автора, дійсність, що стала об’єктом рецесії, авторську позицію, яка визначила напрямок його діяльності як діалогу художника з життям. Отже, наукові концепції дослідників не є опозиційними, вони демонструють різний рівень системного узагальнення експлікованого поняття й цікаві для нашого дослідження передусім тому, що уможливлють досягнення змодельованої письменником картини художньої дійсності за індивідуальним словесно-образним проектом. Якщо описувати авторську присутність у тексті в категоріях діяльності, стає очевидним, що авторська позиція є більш абстрагованим поняттям, ніж образ автора у своїй другій іпостасі (автор художній), але тісно з ним пов’язаним. Таким чином, *авторська позиція* розуміється нами як спрямованість індивідуальної свідомості автора, його творчої активності, якою визначається певне ставлення індивіда (ментальне, аксіологічне) до явищ дійсності, подій та суб’єкта („особистість не може бути об’єктом, ... її потрібно зрозуміти, тобто включити в життя ближчого [123, с. 37]”), а також спосіб їх сприйняття.

Авторська позиція виражається в художньому тексті опосередковано, на чому наголошують більшість літературознавців, проте в системній співвідносності понять „оповідач”, „образ автора”, „авторська позиція” термінологічної чіткості ще не вироблено. Одні дослідники (А. Буланов, А. Домашнєв, І. Роднянська) вважають, що головною формою присутності автора й авторської позиції є оповідь, оповідна перспектива, образ автора-оповідача – персоніфікованого (розповідач, перша особа) та неперсоніфікованого (власне оповідач, третя особа), тобто суб’єкта вислову. Інші дослідники (К. Фролова, М. Брандес, М. Гуменний) наполягають, що авторська позиція виражається всією системою словесно-композиційної організації твору. Найбільш переконливою видається розробка проблеми автора в концепції Б. Кормана, який спирається на філософсько-естетичні ідеї М. Бахтіна. Автор як носій концепції всього твору, на думку дослідника, безпосередньо до тексту не входить: „він завжди опосередкований суб’єктними чи позасуб’єктними формами [124, с. 200]”. До найважливіших суб’єктних форм вираження авторської позиції Б. Корман відносить оповідача, розповідача, розповідача-героя, хронікера тощо, які більшою чи меншою мірою дистанційовані від авторської свідомості [124, с. 200].

Науковець зазначає, що розповідач в епічному творі безпосередньо не є виразником авторської позиції, натомість оповідач такою функцією наділений, оскільки в ньому втілені і момент „душевної біографії”, і авторська точка зору. Оскільки суб'єкт вислову виконує в художньому тексті функцію носія вислову, доречно говорити не про оповідача/розповідача, а про наратора. Позасуб'єктною формою вираження авторської позиції Б. Корман вважає сюжетно-композиційну організацію літературного твору. Погоджуючись з основними положеннями дослідника про форми оприсутнення автора в словесно-образній картині художнього тексту, вважаємо за необхідне доповнити її паратекстом.

Паратекст („рама твору”, „сильні позиції тексту”, „побічний текст”) відносно основного тексту художнього твору є вторинним та виконує допоміжну функцію у сприйнятті та інтерпретації основного тексту, виявляючи високий ступінь авторської присутності. До аналізу паратекстуальних особливостей художніх текстів зверталися А. Ламзіна [125], В. Мільчина [126], Т. Черкашина [127] та ін. У класифікації Ж. Женетта, який запропонував розрізняти типи інтертекстуальності, паратекстуальність трактується як „відношення тексту до власної назви, післямови, епіграфів тощо [128, с. 165]”. Розширену класифікацію інтертекстуальних зв'язків між текстами розробила російська дослідниця Н. Фатеева, яка розмежувала два типи інтертекстуальності – авторської та читацької (дослідницької). З погляду автора, зазначає Н. Фатеева, інтертекстуальність визначається „як спосіб породження власного тексту й утвердження власної творчої індивідуальності через складну систему відносин опозицій, ідентифікацій і маркування з текстами інших авторів [129, с. 25]”. У парадигмі „автор – читач” розглядає паратекстуальні особливості художньо-біографічної прози Т. Черкашина, виокремлюючи наступні складові паратексту: *передтекстовий*, до якого відносить ім'я (псевдонім) автора, заголовки, підзаголовки, присвяту, епіграф до всього твору, передмову; *поміжтекстовий*, що включає в себе епіграфи до частин, книг, розділів; примітки; внутрішні заголовки; *післятекстовий*, що об'єднує післятекстові примітки, епілог, післямову, позначення дати й місця написання твору, коментарі, додатки, зміст тощо [127, с. 7]. Розроблену Т. Черкашиною класифікацію паратексту як триступеневого комплексу, що є складовою художньо-біографічного тексту як системи, вважаємо універсальною, а тому аналіз паратекстуальних особливостей різножанрових епічних текстів В. Шевчука може спиратися на виокремлені дослідницею класифікаційні ознаки.

Таким чином, аналізуючи жанрово-стильові особливості конкретного літературного твору В. Шевчука, послуговуємося розумінням жанру як безпосереднього носія формозмісту, що впливає на стиль опосередковано, але тісно з ним пов'язаний. Сюжет (спосіб опрацювання фабули), композиція, предметна деталізація як складники композиції, а також художня мова є тими чинниками форми, які впливають на стиль безпосередньо. Оскільки оригінальність ідіостилю зумовлюється способом сприйняття

дійсності, подій, суб'єкта індивідуальною свідомістю, доцільно розглядати художні твори В. Шевчука з погляду форм вияву авторської позиції (суб'єктних, позасуб'єктних, паратексту). Дослідження особливостей організації формозмісту основних творів митця дасть змогу визначити змінність ідіостилу в процесі авторської еволюції, досягнути творчість письменника в її зв'язках із загальними закономірностями літературного процесу, і нарешті, – дати узагальнене уявлення про індивідуальний стиль В. Шевчука.

### 1.3. Методи дослідження

Більшість сучасних науковців розглядають художній твір як завершений текст, системно й структурно організовану цілість, виникнення й функціонування якої детерміноване естетичними правилами й законами. А тому базовим для нашого дослідження є цілісно-системний метод. Також спираємось на принцип історизму як фундаментальну основу вивчення творчості письменника в її розвитку, природному становленні, у взаємодії з іншими явищами, що дає можливість визначити реальне місце доробку митця в національному та світовому художньому процесі, духовній культурі суспільства в цілому. Отже, важливим є застосування культурно-історичного методу як часткового.

Оскільки в центрі нашої уваги перебуває внутрішня організація художнього світу літературного твору, ступінь і принципи взаємодії його складових, зумовлених організуючою, конститутивною роллю стильової домінанти, цілісно-системна організація художнього явища виявляється за допомогою функціонального підходу. Цей принцип поєднуємо з історико-типологічним, розглядаючи жанровий зміст художніх творів В. Шевчука та форми вираження в них авторської позиції. В організації художнього твору як системи жанр як її елемент виконує відповідні йому функції й реалізує власні диференціальні ознаки. Водночас категорія жанру здійснюється в жанровій системі. Зберігаючи свої усталені властивості протягом історичного розвитку, жанр набуває нових рис у поезиці окремого письменника, напрямку, течії. Таким чином, розгляд художнього явища в жанровому аспекті вимагає застосування до його вивчення синхронічного та діахронічного підходів, структурного аналізу, який забезпечує розгляд внутрішньої організації тексту. Також вважаємо за доцільне певні рівні структури (сюжетно-композиційний, часопросторовий, наративний) досліджувати стосовно модельованих бінарних опозицій – архітектоніка/композиція, автор/герой, співвідношення кутів зору, сюжетність/психологізм, діалогічність/монологічність тощо.

Як явище естетичне літературний текст відкритий до сприйняття, осмислення й омовлення реципієнтом, тобто до індивідуальної інтерпретації, відтак – і до розширення, поглиблення, розгортання його смислів і значень залежно від естетичних і філософських передумов, які визначають ракурс

сприймання й пізнання художнього явища, розкривають його гносеологічну (пізнавальну), онтологічну (буттєву) та аксіологічну (ціннісну) природу. Герменевтика допомагає дослідникові сягнути рівня авторського тексту й знайти порозуміння з ним, конструюючи смисл тих художніх сутностей явища, які творять значення. Смысловий горизонт, в якому рухається інтерпретатор, має незавершений характер, оскільки нові актуальності в розумінні з'ясовуються в подальшому історичному розвитку, тим самим авторський горизонт очікування залишається відкритим для майбутнього й включеним в історичну практику людської спільноти. Тому в дослідженні послуговуємося герменевтичним методом, спираючись на праці Г. -Г. Гадамера, М. Гайдеггера, В. Дільтея, а також на основні методологічні положення національно-екзистенціальної інтерпретації тексту, запропонованої П. Іванишином [130]. Досліджуючи той чи інший художній твір митця, визначаємо діапазон науково коректних, адекватних інтерпретацій того ж самого явища відповідно до характерних властивостей художнього змісту, який об'єднує всі його конкретні елементи.

Оскільки більшість художніх творів письменника звернена до осмислення життєтворчості конкретних постатей минулого, а також історичних подій та явищ, автор виступає реципієнтом у процесі пізнання об'єктів та суб'єктів дослідження. А отже, історичне передання піддається інтерпретації, ґрунтованій на обопільній взаємодії тексту та інтерпретатора, і є дієво-історичним моментом у рамках герменевтичного досвіду. Рецептивна свідомість читача за такої ситуації актуалізує встановлення комунікативного контакту як з художнім твором як певною завершеною цілісністю, так і з першотекстами (документами, історичними відомостями), вторинними рецепціями, відомими читачеві, для здобуття нового рівня розуміння, формування власного горизонту тлумачення. А тому в роботі керуємося теоретико-методологічними засадами рецептивної естетики (Г. -Р. Яусс, В. Ізер). Детальний аналіз авторської концепції біографічного образу в парадигмі „автор – реципієнт” здійснюємо в третьому розділі дослідження, присутні риси функціонування цієї парадигми висвітлюємо в розділі другому.

З огляду на залучення до аналізу архівних матеріалів, в яких почасти фіксується творча історія конкретного літературного твору в русі від задуму до конкретного втілення, а також текстологічний, хронологічний, інтерпретаційний аспекти його створення, удаємося до творчо-генетичного підходу.

Морально-духовний образ митця, події та враження його життя значною мірою виявляються в автобіографічних творах письменника. Ураховуючи природу автобіографічного тексту, сконцентрованому на особистісному, на розповіді про самого себе, звертаємося до одного з часткових підходів, який зумовлює опосередкування зв'язків між автором та його твором, – біографічного методу.

Оскільки в історичних, художньо-документальних творах ідеться про художнє осмислення феномену історії, екзистенційного сенсу національного буття, то слід вести мову про вираження історіософської позиції автора,

опосередкованої суб'єктними та позасуб'єктними формами. У зв'язку з цим до художніх текстів В. Шевчука слід застосувати аналітичний інструментарій наратології: визначити, чий дискурс, перспектива домінує в художньому тексті; з'ясувати роль наратора відповідно до наративної ситуації (аукторіальна/акторіальна), що формує центр читацької орієнтації (за Ф. Штанцелем); простежити співвідношення епічного, ліричного й драматичних начал оповіді (діалогів, монологів, невласне прямого мовлення, розповіді й показу). Окреслюючи наративну стратегію художніх творів письменника, окрім методологічних здобутків зарубіжних літературознавців (Ж. Женетт, В. Шмід, Ф. Штанцель), ураховуємо також досвід вітчизняних дослідників, зокрема Н. Мафтин [131], М. Ткачука [132], О. Ткачука [133]. Вивчення суб'єктних форм вираження авторської позиції дасть змогу визначити поетикальні, стильові особливості конкретних художніх текстів: співвідношення розповіді й показу, відбору деталей, послідовності викладу подій (хронологічний, логічний, психологічний, причинно-наслідковий, ретроспективний, монтажний принципи), особливості часопростору, взаєморозміщення всіх чинників художньої форми (композицію), функціональне значення позафабульних елементів, предметної деталізації. Також звертаємо увагу на паратекст художніх творів митця. Вивчення особливостей організації формозмісту, які надають творові, а ширше – творчості – певної своєрідності й неповторності, уможливить у підсумку конструювати сенс повідомлення (за Г. -Г. Гадамером) про ідіостиль В. Шевчука.

Отже, різноаспектність досліджуваних явищ вимагає застосування комплексу методологічних прийомів та принципів, серед яких основними є цілісно-системний, функціональний, історико-типологічний. Розуміння чужої індивідуальності (ідіостилю) як певного цілого передбачає розуміння його частин – жанрово-стильових особливостей основних творів митця. Герменевтичний та рецептивний методи дослідження дадуть можливість нам конструювати смисл авторського повідомлення, визначити його інтерпретаційний горизонт розуміння, зокрема і як реципієнта історичного передання. Значну увагу приділяємо творчо-генетичному, біографічному прийомам дослідження художніх текстів письменника, а також спираємося на загальнотеоретичний принцип історизму, синхронічні та діахронічні підходи до вивчення художніх явищ, поєднуючи прийоми аналізу та синтезу.

### **Бібліографічні посилання**

1. Літературознавча рецепція і компаративістський дискурс: моногр. / Терноп. держ. пед. ун-т ім. Володимира Гнатюка, кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства, Міжкафедральна лабораторія славістично-методол. студій ; заг. ред., вступ, висновки Р. Т. Гром'яка. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. – 367 с.

2. Червінська О. В. Рецептивна поетика : історико-методологічні та теоретичні засади : навч. посіб. / О. В. Червінська ; Чернів. нац. ун-т ім. Юрія Федьковича. – Чернівці : Рута, 2001. – 56 с.
3. Шевчук В. А. Предтеча : [роман] / Василь Шевчук // Предтеча : [романи] / Василь Шевчук ; [передм. К. П. Волинського]. – К. : Дніпро, 1982. – С. 17–261.
4. Шевчук В. А. Син волі : [роман] / Василь Шевчук. – К. : Рад. письменник, 1984. – 471 с., іл.
5. Шевчук В. А. Терновий світ : [роман] / Василь Шевчук. – К. : Рад. письменник, 1986. – 574 с., іл.
6. Шевчук В. А. Велесич : [роман] / Василь Шевчук. – К. : Дніпро, 1985. – 251 с.
7. Шевчук В. А. Побратими, або Пригоди двох запорожців на суходолі, в морі та під водою : [роман] / Василь Шевчук // Предтеча : [романи] / Василь Шевчук ; [передм. К. П. Волинського]. – К. : Дніпро, 1982. – С. 263–471.
8. Шевчук В. А. День – як життя : [повість, новели] / Василь Шевчук. – К. : Рад. письменник, 1979. – 197 с.
9. Шевчук В. А. Під вічним небом : [повісті] / Василь Шевчук. – К. : Молодь, 1985. – 200 с., іл.
10. Шевчук В. А. Злам : [роман] / Василь Шевчук. – К. : Рад. письменник, 1982. – 253 с.
11. Шевчук В. А. Фенікс : [роман] / Василь Шевчук. – К. : Рад. письменник, 1988. – 246 с.
12. Шевчук В. А. Прощання з самим собою : [роман] / Василь Шевчук // Прощання з самим собою : [романний диптих] / Василь Шевчук. – К. : Укр. письменник, 1992. – С. 234–447.
13. Шевчук В. А. Битва, або Сім зваб ченця Івана з Вишні : [роман] / Василь Шевчук // Прощання з самим собою : [романний диптих] / Василь Шевчук. – К. : Укр. письменник, 1992. – С. 6–232.
14. Шевчук В. А. Страсті за Миколаєм : Микола Лисенко : [роман] / Василь Шевчук ; [передм. В. Кирейка]. – К. : ПУЛЬСАРИ, 2007. – 608 с.: іл. – (Українці у світовій цивілізації).
15. Андрусів С. Мости між часами (Про типологію історичної прози) / Стефанія Андрусів // Укр. мова і л-ра в шк. – 1987. – № 8. – С. 14–20.
16. Чуб Д. Дослідницький роман / Дмитро Чуб // Вільна думка. – 28.11. – 05.12.82. – С. 4.
17. Ходорківський І. Образ митця. Який він? / Ілля Ходорківський // Літ. Україна. – 1984. – 5 січ. – С. 5.
18. Полтавчук В. Г. Біографічний роман і проблема виховання історією / В. Г. Полтавчук. – К. : Знання, 1989. – 48 с. – (Серія 6. „Література і мистецтво”).
19. Савенко І. Складність авторської позиції в біографічних творах Василя Шевчука / І. Савенко // Документалістика на порозі ХХІ століття :

- проблеми теорії та історії : матеріали Всеукр. наук. конф. , 18 – 19 верес. 2003 р. – Луганськ : Знання, 2003. – С. 165–177.
20. Савенко І. Л. Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 „Теорія літератури” / І. Л. Савенко. – Тернопіль, 2006. – 19 с.
21. Костенко Н. Боян Ігоревого походу / Наталія Костенко // Друг читача. – 1981. – 12 берез. – С. 5.
22. Радецька М. Вічне небо генія / Мирослава Радецька // Вітчизна. – 1986. – № 12. – С. 169–172.
23. Літературознавчий словник-довідник / [ред. Р. Т. Гром'як]. – 2-е вид. , випр. , доп. – К. : Академія, 2007. – 752 с. – (Серія „Nota bene”).
24. Омелянчук В. Диптих Василя Шевчука / Василь Омелянчук // Слово і час. – 1993. – № 10. – С. 83–84.
25. Мельничук Б. І. Повторення парадоксу чи спромога поступу (60-ті – початок 90-х) / Б. І. Мельничук // Випробування істиною. Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (від початків до сьогодення) / Б. І. Мельничук. – К. : Академія, 1996. – Розд. 6. – С. 214–267.
26. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи : моногр. / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2001. – 246 с.
27. Левін Б. Шлях проляже в майбутнє / Борис Левін // Зоря Полтавщини. – 1969. – 19 груд. – С. 4.
28. Шевчук В. Совість, [1985] [друга верстка неопублікованої повісті] / Василь Шевчук // Родинний архів письменника. – С. 127–185.
29. Волинський К. Історичні твори Василя Шевчука / Кость Волинський // Шевчук В. А. Предтеча : [романи] / Василь Шевчук ; [передм. К. П. Волинського]. – К. : Дніпро, 1982. – С. 5–16.
30. Сиротюк М. Й. Живий перегук епох і народів: ідеї інтернаціоналізму в українському радянському історичному романі / М. Й. Сиротюк. – К. : Дніпро, 1981. – 248 с.
31. Ruhen O. Blood brothers, by Vasyl Shevchuk // The Age, Saturday. – 1981. – 24 march. – S. 24.
32. Волинський К. Василеві Шевчуку – 60 / Кость Волинський // Літ. Україна. – 1992. – 18 черв. – С. 4.
33. Філатова О. І. З досвіду радянського історичного роману / О. І. Філатова // Рад. літературознавство. – 1982. – № 4. – С. 22–28.
34. Ільницький М. М. Людина в історії : сучасний український історичний роман / М. М. Ільницький. – К., 1989. – 354 с.
35. Охріменко П. Історична дійсність і художній домисел / Павло Охріменко // Вітчизна. – 1981. – № 6. – С. 208–210.
36. Петінов М. Василь Шевчук. Велесич. – К. : Молодь, 1980 / М. Петінов // Дніпро. – 1982. – № 4. – С. 143–144.

37. Пінчук С. П. Чарівне зерно поезії : літературно-критичний нарис / С. П. Пінчук. – К. : Рад. письменник, 1986. – 317, [2] с.
38. Волинський К. Труди і дні Велесича / Кость Волинський // Літ. Україна. – 1980. – 23 груд. – С. 2.
39. Клочек Г. За що і чим платимо : нотатки про прозу Василя Шевчука / Григорій Клочек // Літ. Україна. – 1983. – 10 лют. – С. 6.
40. Чуб Д. Роман про „Слово о полку Ігоревім” / Дмитро Чуб // Нові дні. – 1982. – листоп. – С. 3.
41. Шевчук Василь. Слово про Ігорів похід / Василь Шевчук // Слово о полку Ігоревім / упоряд., вступ. ст., прим. Л. Махновця ; мал. худож. І. Селіванова. – К. : Дніпро, 1983. – 220 с., іл. – (Шкільна бібліотека).
42. Наєнко М. К. П'ятиліття українського роману : літературно-критичний нарис / М. К. Наєнко. – К. : Рад. письменник, 1985. – 268 с.
43. Історія української літератури ХХ століття : підруч. для студ. гуманіт. спец. вузів : у 2 кн. / за ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1998.  
Кн. 2 : Друга половина ХХ століття. – 1998. – 456 с.
44. Іванишин В. До джерел духовності / Василь Іванишин // Вітчизна. – 1981. – № 1. – С. 207–210.
45. Пепа В. Іван Кравчук та інші / Вадим Пепа // Друг читача. – 1979. – 9 серп. – С. 5.
46. Шевчук В. „Будьмо лицарями істини, а не свого добробуту” : інтерв'ю біля робочого столу / розмову вів Я. Голець // Літ. Україна. – 1988. – 12 трав. – С. 3.
47. Чуб Д. Проблемний роман Василя Шевчука / Дмитро Чуб // Укр. вісті. – 1983. – 17 квіт. – № 16. – С. 3–5.
48. Дончик В. Г. Зупинені миті : статті, спогади, полеміка / В. Г. Дончик. – К. : Рад. письменник, 1989. – 351 с.
49. Лисенко В. Шлях до істини / Василь Лисенко // Жовтень. – 1970. – № 8. – С. 131–133.
50. Оскоцкий В. Историзм и история / В. Оскоцкий // Дружба народов. – 1971. – № 10. – С. 247–259.
51. Голубєва З. Романи і характери / Зінаїда Голубєва // Літ. Україна. – 1980. – 6 берез. – С. 3.
52. Черняк А. М. Образ Григорія Сковороди в художній літературі / А. М. Черняк // Укр. мова і л-ра в шк. – 1981. – № 12. – С. 3–9.
53. Пінчук Т. С. Інтерпретація історичного образу Г. Сковороди в романі Василя Шевчука „Григорій Сковорода” / Т. С. Пінчук // Слобожанщина : літературний вимір : зб. наук. пр. – Луганськ : Альма-матер, 2006. – Вип. 4. – С. 245–250.
54. Кондратюк А. Проблеми жанру / Андрій Кондратюк // Вітчизна. – 1972. – № 5. – С. 136–145.
55. Радецька М. М. Григорій Сковорода в історико-біографічній прозі / М. М. Радецька // Укр. літературознавство. – 1982. – Вип. 39. – С. 77–84.

56. Корнієнко В. На грані прийдешнього / Валентин Корнієнко // Дніпро. – 1970. – № 3. – С. 158 – 159.
57. Пінчук Т. С. Образ Г. Сковороди в українській літературі XIX – XX століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / Т. С. Пінчук. – К., 1993. – 17 с.
58. До нових висот (із республіканської творчої конференції письменників і критиків) // Літ. Україна. – 1981. – 30 січ. – С. 1–2.
59. Брюховецький В. Проникнення у світ генія / В'ячеслав Брюховецький // Молода гвардія. – 1985. – 2 берез. – С. 1–3.
60. Кононович Л. Шляхами його долі / Леонід Кононович // Літ. Україна. – 1985. – 7 берез. – С. 3.
61. Кузьменко А. Новий вклад у шевченкіану / А. Кузьменко // Комсомолец Полтавщини. – 1985. – 30 лип. – С. 3.
62. Полтавець М. Постать Прометея / Микола Полтавець // Друг читача. – 1985. – 14 берез. – С. 5.
63. Шудря Н. Стежками тернової долі / Наталя Шудря // Друг читача. – 1986. – 6 берез. – С. 5.
64. Голець Я. Шляхами Кобзарєвого життя / Ярослав Голець // Україна. – 1987. – № 9. – С. 7.
65. Наєнко М. До висот генія : особливості художнього осмислення постаті Т. Г. Шевченка / Михайло Наєнко // Літ. Україна. – 1987. – 5 берез. – С. 3.
66. Галич А. Художественная биография – взгляд из 80-х / Александр Галич // Радуга. – 1988. – № 5. – С. 130–135.
67. Галич А. Украинская художественная шевченкиана / Александр Галич // Радуга. – 1989. – № 3. – С. 137–145.
68. Русанівський В. М. Мова української біографічної прози / В. М. Ранівський // Мовознавство. – 2004. – № 1. – С. 3–16.
69. Галич О. А. Теорія літератури [текст] : підруч. для студ. філол. спец. вузів / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєва. – 3-е вид., стер. – К. : Либідь, 2006. – 488 с.
70. Дацюк О. О. Особливості жанрової еволюції сучасної художньої біографії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 „Теорія літератури” / О. О. Дацюк. – Рівне, 1997. – 16 с.
71. Данильченко І. Є. Трансформація історичної правди в художню у творах української художньої біографії : дис. ... кандидата філол. наук : 10.01.06 „Теорія літератури” / Данильченко Інєса Євгеніївна. – Рівне, 1996. – 191 с.
72. Околітенко Н. Шлях до істини / Наталя Околітенко // Київ. – 1986. – № 9. – С. 125–127.
73. Кирейко В. Видатний українець / Віталій Кирейко // Шевчук В. А. Страсті за Миколаєм : Микола Лисенко : [роман] / Василь Шевчук ; [передм. В. Кирейка]. – К. : ПУЛЬСАРИ, 2007. – С. 3–4. – (Українці у світовій цивілізації).
74. Бойко Н. Слово в контексті / Ніна Бойко // За українську Україну. – 2007. – 10–16 груд. – № 48. – С. 12.

- 75.Голець Я. На перехрестях історії / Ярослав Голець // Нові дні. – 1992. – квіт. – С. 19–20.
- 76.Бойко Н. Високий дар, благий, нетлінний / Ніна Бойко // Українознавство. – 2008. – № 1. – С. 48–54.
- 77.Бахтин М. М. Проблема речевих жанров / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1986. – С. 250–296.
- 78.Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы : учеб. пособие для пед. ин-тов по специальности № 2101 „Рус. яз. и лит.“ / Г. Н. Поспелов. – М. : Просвещение, 1972. – 271 с.
- 79.Чернец Л. В. Литературные жанры : проблемы типологии и поэтики / Л. В. Чернец. – М. : МГУ, 1982. – 192 с.
- 80.Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – 3-е изд. – М. : Худ. лит., 1972. – 470 с.
- 81.Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова (голова) та ін.] – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
- 82.Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : моногр. / Н. Х. Копистянська. – Л. : ПАІС, 2005. – 368 с.
- 83.Жирмунский В. Задания поэтики / В. Жирмунский // Теория литературы, поэтика, стилистика : избр. тр. / В. Жирмунский; [вступ. ст. Д. С. Лихачева]. – Л. : Наука, 1977. – С. 15–55.
- 84.Сакулин П. Н. Теория литературных стилей / П. Н. Сакулин // Филология и культурология / П. Н. Сакулин ; [вступ. ст., сост. и коммент. Б. И. Минералова]. – М. : Высш. шк., 1990. – 240 с. – (Классика литературной науки).
- 85.Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X – XII веков. Эпохи и стили / Д. С. Лихачев. – Л. : Наука, 1973. – 254 с.
- 86.Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси / Д. С. Лихачев. – 2-е изд. – М. : Наука, 1970. – 180 с.
- 87.Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов. – М. : АН СССР, 1963 – 255 с.
- 88.Соколов А. Н. Теория стиля / А. Н. Соколов. – М. : Искусство, 1968. – 224 с.
- 89.Поспелов Г. Н. Теория литературы : учеб. для студ. филол. спец. ун-тов / Г. Н. Поспелов. – М. : Высш. шк., 1978. – 351 с.
- 90.Жирмунский В. М. Стихотворение Гете и Байрона „Ты знаешь край?..“ : опыт сравнительно-стилистического анализа / В. М. Жирмунский // Тез. докл. межвуз. конф. по стилистике художественной литературы. – М. : МГУ, 1961. – С. 29–31.
- 91.Ковалев В. А. Многообразие стилей в советской литературе / В. А. Ковалев. – М.; Л. : Наука, 1965 . – 140 с.
- 92.Лармин О. В. Художественный метод и стиль / О. В. Лармин. – М. : МГУ, 1964. – 270 с.

93. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы : учеб. пособие для студ. пед. ин-тов / Л. И. Тимофеев. – 5-е изд., испр. и доп. – М. : Просвещение, 1976. – 448 с.
94. Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля : повествовательная проза и лирика / А. В. Чичерин. – 2-е изд., доп. – М. : Худ. лит., 1985. – 447 с.
95. Храпченко М. Б. Творча індивідуальність письменника і розвиток літератури / М. Б. Храпченко ; [пер. з рос. , вступ. ст. І. Дзевєрін]. – К. : Дніпро, 1976. – 376 с.
96. Эльсберг Я. Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения / Я. Эльсберг // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении : стиль, произведение, литературное развитие. – М. : Наука, 1965. – С. 34–59.
97. Соколов А. Н. Теория стиля / А. Н. Соколов. – М. : Искусство, 1968. – 224 с.
98. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1986. – С. 9–191.
99. Курилов В. Проблема стиля в современном советском литературоведении / В. Курилов // Литературные направления и стили / под ред. П. А. Николаева, Е. Г. Рудневой. – М., 1976. – С. 47–54.
100. Подгаецкая И. Границы индивидуального стиля / И. Подгаецкая // Теория литературных стилей: современные аспекты изучения. – М. : Наука, 1982. – С. 32–59.
101. Степанов Г. В. Язык. Литература. Поэтика / Г. В. Степанов ; отв. ред. Д. С. Лихачев. – М. : Наука, 1988. – 383 с.
102. Кухар-Онишко О. С. Індивідуальний стиль письменника : генезис, структура, типологія / О. С. Кухар-Онишко. – К. : Вища шк., 1985. – 174 с.
103. Наливайко Д. С. Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХІХ ст. / Д. С. Наливайко // Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ – початку ХХ ст. : зб. наук. пр. – К. : Наук. думка, 1987. – С. 3–42.
104. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа : учеб. пособие / М. М. Гиршман. – М. : Высш. шк., 1991. – 160 с. – (Б-ка преподавателя).
105. Марко В. П. Художня концепція людини і стиль: закономірності взаємодії : на матеріалі сучасної української прози : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” ; 10.01.06 „Теорія літератури” / В. П. Марко. – К., 1992. – 44 с.
106. Есин А. Б. Стиль / А. Б. Есин // Введение в литературоведение. Литературное произведение : основные понятия и термины : учеб. пособие / [Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.] ; под ред. Л. В. Чернец. – М. : Высш. шк. ; Академия, 1999. – С. 350–363.

107. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. / ред. Натан Давидович Тamarченко. – М. : Академия, 2004. – (Высшее профессиональное образование).
108. Бровко О. О. Лірика Миколи Руденка. Проблеми поетики : дис. ... кандидата філол. наук : 10.01.01 / Бровко Олена Олександрівна. – Луганськ, 2000. – 271 с.
109. Клочек Г. Д. Поетика і психологія / Г. Д. Клочек. – К. : Знання, 1990. – 48 с. – (Сер. 6 „Духовний світ людини”) (Тематичний цикл „Література”).
110. Кодак М. П. Поетика як система : літературно-критичні нариси / М. П. Кодак. – К. : Дніпро, 1988. – 159 с.
111. Смілянська В. С. „Святим, огненным словом...” : Тарас Шевченко : поетика / В. С. Смілянська. – К. : Дніпро, 1990. – 288, [2] с.
112. Хархун В. П. Поетика роману Володимира Винниченка „Записки Кирпатого Мефістофеля” : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / В. П. Хархун. – К., 2000. – 19 с.
113. Клочек Г. Д. Так що ж таке поетика? / Г. Д. Клочек // Поетика / АН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка ; відп. ред. В. С. Брюховецький. – К. : Наук. думка, 1992. – С. 5–16.
114. Минералов Ю. И. Теория художественной словесности: поэтика и индивидуальность : учеб. для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / Ю. И. Минералов. – М. : ВЛАДОС, 1999. – 360 с.
115. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : вступ до літературознавства : підруч. для студ. гуманітарних спец. вищ. навч. закладів / Анатолій Олександрович Ткаченко. – 2-е вид., випр. і допов. – К. : Київ. ун-т, 2003. – 448 с.
116. Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Zarys teorii literatury. – Wydanie drugie, zmienione. – Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1967. – 544 s.
117. Киселева Л. Ф. О стилевой доминанте / Л. Ф. Киселева // Современные аспекты изучения. Теория литературных стилей. – М. : Наука, 1982. – С. 301–309.
118. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : учеб. пособие для студ. и преподавателей филол. фак., учителей-словесников / А. Б. Есин. – 3-е изд. – М. : Флинта; Наука, 2000. – 248 с.
119. Маринкевич С. М. Сильові доміанти поезії Тодося Осьмачки : моногр. / С. М. Маринкевич. – Д. : ДДФА, 2007. – 129 с.
120. Мельничук О. Повествование от первого лица. Интерпретация текста / О. Мельничук. – М. : МГУ, 2002. – 208 с.
121. Кодак М. П. Авторська свідомість і класична поетика / М. П. Кодак ; НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К. : Фоліант, 2006. – 336 с.
122. Рымарь Н. Т. Теория автора и проблема художественной деятельности / Н. Т. Рымарь, В. П. Скобелев ; Сахарский гос. ун-т. – Воронеж : Логос – Траст, 1994. – 264 с.

123. Кримський С. Б. Запити філософських смислів / С. Б. Кримський. – К. : ПАРАПАН, 2003. – 240 с.
124. Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора / Б. О. Корман // Страницы истории русской литературы / Академия наук СССР ; под ред. Д. Ф. Маркова. – М. : Наука, 1971. – С. 199–207.
125. Ламзина А. Заглавие литературного произведения / А. Ламзина // Рус. словесность. – 1997. – № 3. – С. 75–80.
126. Мильчина В. Поэтика примечаний / В. Мильчина // Вопр. лит. – 1978. – № 11. – С. 229–247.
127. Черкашина Т. Ю. Наративні особливості художньо-біографічної прози : автор і читач : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 „Теорія літератури” / Т. Ю. Черкашина. – Тернопіль, 2007. – 20 с.
128. Западное литературоведение XX века : энцикл. / под ред. Е. А. Цургановой. – М. : Intrada, 2004. – 560 с.
129. Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи / Н. А. Фатеева // Известия РАН. – 1998. – Т. 57. – № 5. – С. 25–38. – (Серия литературы и языка).
130. Іванишин П. В. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти) : моногр. / П. В. Іванишин ; НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Дрогобич : Відродження, 2005. – 308 с.
131. Мафтин Н. Становлення наративної стратегії української новелістики / Наталя Мафтин // Слово і час. – 2003. – № 12. – С. 42–49.
132. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства / М. П. Ткачук. – Тернопіль : ТНПУ, Медобори, 2007. – 464 с.
133. Ткачук О. Наративна перспектива та дистанція в модерністичному дискурсі кінця XIX – початку XX століття / Олександр Ткачук // Слово і час. – 2003. – № 11. – С. 17–24.

## РОЗДІЛ 2

# ХУДОЖНІ ПОШУКИ В. ШЕВЧУКА: КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ Й ІСТОРІЇ, ЖАНРОВІ ПАРАМЕТРИ

Розвиток української прози 60 – 80-х рр. ХХ ст., що в найзагальніших рисах вирізняється збагаченням стильових течій (від епічної, лірико-епічної, лірико-романтичної, лірико-психологічної до фольклорно-міфологічної, умовно-алегоричної, які мають свої індивідуально-стильові прояви), новаторством у сфері форми й жанру (дифузія історії й сучасності в романі зв'язку часів, родо-жанрові модифікації роману, істотний вплив публіцистичності на поетику прози), зростанням інтересу до історичної пам'яті, суб'єктивного світу людини, предметно розглядався З. Голубєвою, В. Дончиком, М. Жулинським, М. Ільницьким, В. Марком, М. Наєнком, Л. Новиченком, М. Сиротюком, В. Фащенком, В. Чумаком та ін. У контексті зазначених тенденцій руху літератури розвивалася й творчість В. Шевчука, вагому частину якої становлять історичні романи, що постають у різноманітності своїх жанрових модифікацій, а також твори сучасної тематики, в яких сенс життя особистості, її внутрішній світ осмислюється в контексті морально-етичних, філософських проблем історичного буття нації.

Вироблення нових критеріїв дослідження як класичних, так і сучасних зразків українського письменства, застосування психолінгвістичних, архетипних, міфопоетичних, рецептивних, гендерних методик до аналізу індивідуальних поетик, реінтерпретація творчості митців з позицій сучасної методологічної думки, вивчення поетики жанру становлять основні напрями досліджень у сучасному літературознавстві. Ґрунтовного переосмислення потребує й творчий доробок В. Шевчука, зокрема в плані жанрово-стильовому. Неоднорідні за тематикою, жанровим утіленням, композиційними особливостями твори письменника доцільно аналізувати за критерієм обумовленості жанрової структури авторською концепцією людини й історії, а, отже, диференціювати його твори за родо-жанровими, жанрово-видовими ознаками; принципами сюжетно-композиційної організації, особливостями хронотопу й типу оповіді, які визначають жанровий канон (підрозділ 2.1.); стильовими властивостями форми художнього зображення – композицією сюжету, оповідною структурою, суб'єктною організацією, своєрідністю часо-просторових відношень тощо (підрозділи 2.2, 2.3). Таким чином, це дасть змогу не тільки ідентифікувати конкретні твори В. Шевчука з відповідними жанровими різновидами й розкрити їхній жанровий зміст, але й виявити ідіостилеві особливості організацій й моделювання художньої дійсності.

## 2.1. Художнє втілення авторської концепції людини й історії в жанровій формі роману

Аналіз жанрово-стильових особливостей творів історичної та сучасної тематики В. Шевчука передусім передбачає звернення до набутків сучасного літературознавства в галузі генології, зокрема досліджень М. Бахтіна [1], Н. Бернадської [2], Н. Копистянської [3], Л. Чернець [4]. Будемо дотримуватися чотиріступеневої родо-жанрової класифікації: рід – вид – жанр – різновид. Стосовно ж визначення жанрових різновидів художніх творів вважаємо за доцільне враховувати дві позиції: зміст/форма, діахронія/синхронія, пов'язані з розмежуванням жанрових різновидів за історико-культурними епохами (романтичний, реалістичний, натуралістичний, соцреалістичний, модерністський романи та ін.) та провідною темою (родинний, соціально-побутовий, історичний, інтелектуальний романи тощо).

Не порушуючи хронології публікацій творів В. Шевчука, насамперед звернемося до теоретичного дискурсу історичного роману й спроектуємо його на романи „Побратими...”, „Велесич”, „Фенікс”.

Історичний роман завжди концептуальний, детермінований автентичністю зображення історії й сучасним її прочитанням; вирішальне значення в ньому відводиться авторському підходу до матеріалу минулого. Тому важливим для нашого дослідження є з'ясування авторського горизонту запитування (ті питання, які ставить письменник до історичного передання), який визначає концептуальний погляд письменника на історію й людину. Частково прояснює цю проблему В. Шевчук, стверджуючи, що „історичний роман – це не що інше, як своєрідна форма відтворення сучасності”, „...це чудова школа виховання. І не тільки патріотичного, а й морального [5, с. 3]”.

Тенденціям розвитку історичного роману, особливостям його поетики присвячені монографії З. Голубевої [6], В. Дончика [7], М. Ільницького [8], О. Логвиненко [9], Б. Мельничука [10], М. Наєнка [11], Л. Новиченка [12], М. Сиротюка [13], В. Чумака [14; 15]. Серед досліджень типології історичного роману, продемонстрованих у працях С. Андрусів [16], І. Варфоломеєва [17], В. Оскоцького [18], Д. Пешорди [19] та ін., найпереконливішою, на нашу думку, є класифікація С. Андрусів, оскільки в ній подається розширений типологічний ряд жанрових різновидів історичних творів, основними критеріями для яких є співвідношення документа та домислу (вимислу).

Найдавнішою жанровою модифікацією історичного роману є історико-пригодницький роман, який утвердився в другій половині XIX ст. і пов'язаний з іменами О. Дюма-батька, В. Скотта, Г. Сенкевича, Г. Р. Хаггарда, М. Дрюон. В українській літературі еволюція історичного роману означається XIX – XXI ст. (від романтизму й до постмодернізму). Гносеологічні його корені містяться у фольклорних (народний переказ, легенда, казка, історична пісня й дума) та літературних пам'ятках („Слово о полку Ігоревім”, „Галицько-Волинський літопис”, „Києво-Печерський

патерик” тощо). Явлений П. Кулішем перший історичний роман („Чорна рада”) зазнав суттєвих змін у процесі свого розвитку: романтичне осмислення історичних фактів та особистостей у ХІХ ст., помітне посилення реалістичного начала в кінці ХІХ ст., превалювання просвітницьких тенденцій на початку ХХ ст., і, нарешті, – поява нового типу історичного роману наприкінці 60-х рр. ХХ ст. – філософсько-психологічного. „Позбавлені в умовах застійних процесів можливості здійснювати об’єктивний аналіз суспільних явищ на матеріалі сучасного життя, письменники звернулися до історії, щоб нею, історією, „підсвітити” день нинішній, – справедливо зазначає Г. Насмінчук [20, с. 7]”. Водночас „спалах” історичного роману, що на початок 80-х рр. оформився в чітке жанрово-тематичне утворення й набув кількісних і якісних прирощень, слід пов’язувати із протистоянням ідеологічним настановам антиісторизму. У цьому аспекті слід розглядати й історичні романи В. Шевчука, в яких буття української нації становить основний предмет рецепції, є аксіальною дійсністю, що осмислюється в рамках філософії національної ідеї.

Першим твором історичної тематики у творчій біографії В. Шевчука слід вважати історико-пригодницький роман „Побратими, або Пригоди двох запорожців на суходолі, в морі та під водою” [21]. І хоча поетика історико-пригодницького роману більше тяжіє до традиційних засобів утілення концепції людини й історії, що значною мірою зумовлене сталим набором типових мотивів (помилки, несподівані зустрічі й розминання, викрадення, потрапляння в безвихідні становища тощо), у творі письменника сюжетна динаміка органічно поєднується з дослідженням суб’єктивного світу філософствующого персонажа.

Історико-пригодницький роман, на наш погляд, є синкретичним жанровим різновидом: у ньому поєднано історично правдиве зображення певної епохи чи періоду історії з художнім вимислом, пригодницька ж інтрига є формою естетичного впорядкування матеріалу. Власне, за критерієм домінування вигадки (домислу) над документом С. Андрусів відносить історико-пригодницький роман до історико-художнього жанрового різновиду історичного роману [16, с. 16]. В історико-пригодницькому романі, переконана дослідниця, на першому плані – вигадані герої, реальні історичні особи або зовсім відсутні, або перебувають на другому плані й „служать перепусткою в історичний жанр, підтверджують вірогідність, посилюють інтенсивність зображення [16, с. 16]”. Подібні погляди на питання жанрової модальності історико-пригодницького роману висловлює й Д. Пешорда [19, с. 11]. Вірогідність зображеного, підживлена пригодницькою інтригою, має на меті здивувати, захопити читача, дати йому можливість поринути разом з героями в цікаву мандрівку. Однак, на нашу думку, потрібно розрізняти пригодницькі елементи, які відіграють лише присутню роль у художньому творі (сюжетоформівну, змістовну, смислотвірну), тобто є засобом відтворення подій (і не тільки в історичному романі), і власне пригоду як мету, подію, що покладена в основу ідейно-тематичного центру авантюрного роману. Серед традиційних зразків історико-пригодницького роману варто

виокремити твори Д. Міщенка („Синьоока Тивер”), В. Чумака („Бране поле” та „Великий луг”). Розширення меж і можливостей цього жанру, а точніше зміна способу опрацювання концепції історії (вигадка межує з різними формами умовності або історичною фактографією) при незмінному пригодницькому елементі, продукує нові форми історичного роману, жанрове визначення яких здебільшого залежить від застосованого класифікаційного критерію. Так, скажімо, „межеву позицію” посідає роман-диалогія С. Тельнюка „Грає синє море” (між історико-художніми та художньо-історичними жанровими різновидами, за класифікацією С. Андрусів), поетика пригодницької прози поєднується з фольклорно-міфологічною, публіцистичною в романі О. Ільченка „Козацькому роду нема переводу” тощо. На наш погляд, роман В. Шевчука „Побратими...”, попри превалювання пригодницького початку (головні герої потрапляють до світу пригод волею випадку, овіяного романтичними переживаннями, – визволення з татарського полону коханої дівчини), усе ж виявляє тяжіння до художньо-історичних романів, в яких поряд з вигадкою важливе місце посідає документ. Зокрема фактологічна основа роману ґрунтована на двох подіях: морський похід запорожців на Стамбул (1629) та майже тритижневий бій під проводом гетьмана нереєстрового козацтва Тарасом Федоровичем (Трясиллом) з польською шляхтою навесні 1630 р. До того ж зображення історичних подій у романі спирається на авторські наукові дослідження, на що вказує Я. Голець: „...є немало фактів, які лише тепер підтвердила наука. Наприклад, те, що козаки під час бойових дій та розвідки використовували своєрідні підводні човни [22, с. 20]”.

Історія та пригода, на думку І. Дзюби, „справіку невіддільні одна від одної [23, с. 86]”, особливо ж коли йдеться про козаків, які в читацькій перцепції неодмінно постають активними учасниками творення історії, чие життя іманентно пов’язане з лицарськими, бойовими пригодами. У романі В. Шевчука пригодницько-романтичний струмінь природно поєднується з конкретно-реалістичним: окремих історичний відрізок національного буття осмислюється автором як шлях українського народу до державного самовизначення. Головним персонажем обрано не конкретно-історичну постать, а вигаданого героя (Петра Непрана). У цьому відчутна авторська інтенція: в особі Петра Непрана утверджується думка про роль народу як суб’єкта історичного діяння в національній історії. Іншими словами, художня концепція особистості полягає в історіософському осмисленні феномену духовної присутності людини-творця у світі, у національному бутті. Історіософська позиція автора утверджується також на рівні наскрізної ідеї роману (національне єднання), що подається в тривимірному зрізі: пояснення причин національного розбрату, оцінка й перспектива на майбутнє. Конфлікт між реєстровим та січовим козацтвом – це лише один зріз проблеми національного розбрату. Поглиблюється він епізодами суду над українськими відступниками в особі гетьмана Чорного, фактами зради національних інтересів Тимошем Орендаренком, Іваном Кулагою. Оцінкові судження, суголосні авторським, знаходять вираження в діалогах, у

публічних промовах Петра Непрана, Тараса Трясила, Богдана Хмельницького. Реалістичне зображення подій минулого за допомогою пригодницького мотиву дало змогу письменникові зануритися в аналіз людської психіки, чого не спостерігаємо, наприклад, у тетралогії В. Малика, яка, на нашу думку, є власне пригодницьким (авантюрним) романом.

Порівняно з романом „Побратими...”, витриманим у дусі традиційного реалістичного письма, у романах „Велесич” [24], „Фенікс” [25], „Злам” [26], „Прощання з самим собою” [27] помічаємо риси новаторського підходу автора до предмета художнього осмислення, концепції особистості, що мають неоднакове жанрове вирішення, але побудовані за одним принципом – асоціативно-психологічним, який відкриває нові можливості для моделювання художньої дійсності. Передусім ідеться про організацію часопросторового континууму (хронотопу, за М. Бахтіним), який має сюжетотвірне значення для художнього тексту: „Хронотоп як формально-змістова категорія, – наголошує М. Бахтін, – визначає (значною мірою) й образ людини в літературі; цей образ завжди суттєво хронотопічний [28, с. 235]”.

У найзагальніших, присутніх рисах розвиток українського роману 70 – 80-х рр. ХХ ст. визначався, на думку В. Дончика, трьома тенденціями: „загострений, всепрймаючий моральний пафос, ідейно-естетична концепція зв’язку часів та поглиблення глобальної загальнолюдської проблематики, філософічності [7, с. 416 – 417]”. А отже, відбувався активний пошук письменниками нових засобів утілення художньої концепції особистості, основними з яких вважаємо активне особистісне начало (художнє проникнення у витoki індивідуальної психології персонажа, авторська присутність у тексті); проекція минулого на сучасне, що пов’язано з посиленням філософських, інтелектуальних начал у прозі; актуалізація теми історичної пам’яті. Відтак присутність людини у світі вимірювалася прозаїками не лише її сучасним, але й минулим – особистісним і національним. Тому саме на кінець 60-х – початок 80-х рр. припадає „вибух” історичного роману, покликаною „через уроки історії висвітлити день нинішній, ... через історичні паралелі порушити національні проблеми [20, с. 62]”. Варто тут згадати історичні романи П. Загребельного („Диво”, „Роксолана”, „Первоміст”), Р. Іваничука („Мальви”, „Журавлиний крик”), Р. Федоріва („Жбан вина”, „Отчий світильник”), І. Білика („Меч Арея”), Б. Загорулька („Чорногора”) та ін. Подібні тенденції охопили й твори сучасної тематики, в яких історична, морально-філософська перспектива стала визначальною. Натомість у фольклорно-міфологічній, умовно-алегоричній прозі сучасність посідала другі позиції, головна ж етично-естетична цінність – переосмислений фольклор, філософські узагальнення („хімерна” проза Є. Гуцала, В. Дрозда, В. Земляка, Р. Іваничука, В. Міняйла, Вал. Шевчука, Ю. Щербака). Отже, конститутивною категорією в образній, композиційній структурі роману 60 – 80-х рр. виступала детермінована авторським ракурсом осмислення історії й людини художня концепція часу, яка реалізовувалася в найрізноманітніших виявах і поєднаннях. Значною

мірою це характерно й для романів В. Шевчука „Велесич”, „Фенікс” та „Прощання з самим собою”.

Оцінюючи здобутки українського історичного роману початку 80-х рр., М. Наєнко акцентує, що художнє освоєння в сучасній романістиці теми пам’яті посідає перші позиції. Осібне місце дослідник визначає для історичних романів, в яких осмислюється життя героїв, „котрі належали легенді, народному переказу і до яких ще майже не торкалася рука романістів [29, с. 4]”. Це легендарний засновник Києва („Князь Кий” В. Малика), літописець Нестор („Гнів Перуна” Р. Іванченко, „Довгий шлях до озер” П. Угляренка), невідомий автор „Слова” („Велесич” В. Шевчука), печерний затворник Агапіт („На полі смиренному” Вал. Шевчука), турецька бранка Роксолана й легендарна поетеса Маруся Чурай (однойменні романи П. Загребельного та Ліни Костенко). Раніше спроби інтерпретації життєвих подвигів могутніх героїв легенд здійснювали Г. Косинка („Фавст”), В. Підмогильний („Іван Босий”).

„Слово о полку Ігоревім” становить предмет неодноразових звернень В. Шевчука до осмислення й потрактування образу ймовірного автора найдавнішого писемного передання, виявлення потенційних значень і смислів тексту „Слова”. Власне розуміння тексту пам’ятки письменник демонструє в переспіві „Слово про Ігорів похід” [30], у наукових статтях („Древлянське місто Ушеськ” [31], „Заради грана істини” [32], „Слово мудре і чисте” [33], „Сонячний геній” [34]). У художніх перекладах та переспівах, що виникли на українському ґрунті, інтерпретатори „Слова”, на думку В. Шевчука, „окрім Шевченка, передавали здебільшого зміст пам’ятки й не намагалися проникнути в її систему образну, донести до читача схвильованість поеми-кличу... Вони тією чи тією мірою перекладали точно конструкції окремих образів, шукали навіть ритміку, метричний лад, та все здебільшого виходячи із власних обдарувань, а не з природи автора, не з духу того часу, в якому він творив і жив [32, с. 35]”. Наголошуючи на рухливості горизонту сучасного розуміння писемного передання, дослідник водночас конкретизує нові аспекти її рецепції, зокрема інтерпретації найдавнішої пам’ятки в цілості формозмісту та єдності її з суб’єктом творчості. До речі, саме в такому ракурсі (поєднання художньої творчості з її суб’єктом) розглядається теоретико-методологічне поняття самототожності письменника в монографії „Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства” [35].

Серед можливих авторів „Слова о полку Ігоревім” науковці різних часів називали сіверських князів (Ігоря Святославовича, Святослава Рильського, княгиню Ярославну та ін.), галицького співака Митусу й князя Володимира; київська версія представлена іменами бояр Рагуйла Добринича і його сина Тимофія, Петра Бориславича, Марії Васильківни та ін. Натомість В. Шевчук був переконаний, що в „Слові” ми маємо „значно більше, аніж наймення, бо суть велика генія – в його душі, що увібрала в себе всі страждання й радощі свого народу [32, с. 36]”.

Уже в перших критичних відгуках на роман В. Шевчука „Велесич” науковці намагалися визначити його жанровий модус: „...який це роман? Історичний? Історико-біографічний? Літературознавчий? Сучасний? [36, с. 135]”. Це питання суттєве, оскільки залежно від застосованих жанрових критеріїв і параметрів до художнього тексту сприйняття й тлумачення його властивостей змінюється. З’ясування „статусу” головного персонажа в романі (реальна історична особа чи художній образ), міри і якості художнього вимислу та домислу, ролі документа в сюжетно-композиційній схемі твору уможливить розв’язання окресленої проблеми.

Питання розмежування документально-біографічних та історичних творів тривалий час не ставало предметом наукового осмислення, оскільки традиційно біографічний роман зараховували до різновиду історичної романістики. Проте ряд науковців (Я. Гордін, С. Семанов) наполягли на необхідності розробки теорії літературної біографії, а отже, і виокремлення художньо-біографічних творів як жанрового утворення. Найпереконливішою видається думка, яку обстоює О. Галич у статті „Коли герой – особа реальна” [37]. Реальна історична особа, переконаний дослідник, виступає головним персонажем як у документально-біографічних, так і в історичних творах. Різниця полягає в тому, що в центрі оповіді художньої біографії завжди конкретно-історична постать, зображення якої спирається на документ, справжні факти історії, а „ступінь і якість художнього вимислу та домислу неодмінно обмежені [37, с. 15]”. В історичних жанрових формах реальні та вигадані герої, кількість яких залежить від авторського задуму, зображуються на тлі епохи; художній вимисел і домисел не обіперті на „факти реальності, але відповідають духові зображуваної епохи [37, с. 16]”. Суттєвим для нашого дослідження є наступне зауваження вченого: „...чим далі в часі від нас зображувана історична особа, тим менше надій перевірити справжність фактів і подій її життя, а звідси – неможливість створити книги документально-біографічної прози про осіб давно минулих епох, хоча ... історичний твір, головним героєм якого є така особа, може бути створено [37, с. 15]”. Слід погодитися з думкою М. Ільницького, М. Наєнка, С. Пінчука, що Велесич не є постаттю конкретно історичною. Немає жодного документального підтвердження, бодай згадки про історичне існування Велесича, як і тому, що наукові версії літературознавців про особу автора „Слова” відповідають критерію достовірності факту. Отже, зважаючи на „статус” персонажа (вигаданий герой, узагальнений образ митця – імовірного автора „Слова”), жанровий модус роману ідентифікуємо з *історичним* романом, вважаючи неприйнятними твердження О. Зарицького [38, с. 56], В. Полтавчука [39, с. 8], І. Ходорківського [40, с. 5] про жанрову приналежність роману до власне художньо-біографічних.

До умовно-історичної підгрупи історико-художніх творів зараховує „Велесича” С. Андрусів [16, с. 17], вважаючи, що в подібних творах більше, ніж в інших різновидах історико-художніх романів, посідає вигадка, „а роль документа зводиться до мінімуму, бо переважно охоплюють вони незадокументалізовану, надто віддалену історію [16, с. 17]”. Погоджуємося з

останнім твердженням дослідниці, однак вважаємо, що надто вузьке розуміння терміну „документ” призводить подекуди до некоректних жанрових визначень. У документі безпосередньо втілюються факти (письмові чи усні свідчення), критерієм документальності виступає достовірність факту та документу (див. [41, с. 8]). У романі „Велесич” документом слід вважати сам текст „Слова” („Єдиним художнім документом є і залишається „Слово” [40, с. 5]”), розглянуті письменником наукові концепції стосовно пам’ятки і її ймовірного автора (письмові факти) та історичні джерела (Іпатіївський, Київський, Троїцький літописи, фольклорні твори й етимологічні дослідження). Висунута автором „художня гіпотеза” стосовно автора „Слова”, під якою ми розуміємо найвірогіднішу ймовірність, дала змогу письменникові поєднати науковий аналіз із художньою реконструкцією. На художній гіпотезі, скажімо, ґрунтується роман П. Загребельного „Диво” [42]. Образ Сивоока не є повною вигадкою в тому розумінні, що ймовірним автором мозаїк та фресок Софіївського собору міг бути вихідець із простого народу, що став справжнім митцем. Аналогічні міркування, але вже стосовно образу Велесича, висловив М. Наєнко: „Той, хто звикся з усталеною думкою, що автор той брав участь у поході Ігоря, звичайно, хотів би і в романі „Велесич” бачити його у воїнських обладунках, серед хоробрих русичів, на бранному полі. Але чи було саме так – історія поки що мовчить, і тому В. Шевчук мав повне право на власну художню гіпотезу [11, с. 56]”. Оскільки художня гіпотеза виникає на основі опрацювання історичного матеріалу, слухними є зауваження й А. Гулиги, який вважає, що „з літературного твору іноді можна дізнатися більше, ніж з підручника чи спеціального дослідження [43, с. 61]”, міра гіпотетичності знання в історичній науці більша, ніж будь-де. Таким чином, роман В. Шевчука ґрунтований на документах, які дають можливість авторові здійснювати пошук минулого, реалізовувати авторську концепцію історії (застосування наукових підходів до опрацювання матеріалу), а тому жанровий різновид твору співвідносимо з *романом-пошуком*. Подібно до біографічного роману-пошуку, у романі „Велесич” сюжет спрямований на пошук подробиць і заповнення „білих плям”, побудування гіпотез, унаслідок чого розгортання сюжетних подій відбувається за асоціативно-психологічним типом, зі значними зміщеннями у хронотопі.

По суті, у „Велесичі” представлено дві концепції людини: головним персонажем першої виступає сучасник, поет Макар, який здійснює подорож місцями Ігоревого походу (науково-дослідницька концепція історії); друга пов’язана з митцем Велесичем, про біографію якого дізнаємося з марень та видінь Макара (художня реконструкція історії написання пам’ятки в авторській інтерпретації). Між автором і читачем, таким чином, встановлюється специфічний тип стосунків, суть яких полягає в тому, що предметом читацьких рефлексій, подібно до „філологічного роману” (наприклад, С. Пушкіна „Євгеній Онегін”), як зазначає І. Єгоров, „стає не тільки створений автором художній світ, як у романах звичайного типу, але й сам акт його створення [44, с. 108]”. Тобто художня реконструкція в романі

В. Шевчука сприймається читачами як гра творчої уяви головного персонажа. Доречно тут згадати й книгу В. Малика „Князь Ігор. Слово о полку Ігоревім” (1999) [45], яка складається з двох частин (власне роман про Ігорів похід та переклад, реконструкція давньоруського шедедру) і засвідчує поєднання художнього та науково-дослідницького підходів до історичного минулого. Однак якщо в романі В. Шевчука такий синтез реалізується на сюжетно-композиційному рівні, то у В. Малика скоріше йдеться про архітектонічне поєднання різностильових, різножанрових текстів за спільною тематикою.

Історичне буття української нації в єдності вимірів сучасного й минулого своєрідно осмислюється в романі „Фенікс”. Предметом пильної уваги письменника є внутрішній світ особистості, на який проектується хід історії, відтак набуває гостроти проблема історичної пам’яті, спадкоємності поколінь. З цього приводу А. Кравченко зазначав: „Людина все більше відчуває себе дитиною історії, відчуває відповідальність перед багатьма поколіннями своїх предків [46, с. 192]”. Художньому осмисленню теми історичної пам’яті присвячені, окрім уже названих, романи Р. Іваничука („Черлене вино”, „Четвертий вимір”), П. Загребельного („Смерть у Києві”, „Тисячолітній Миколай”), Ю. Мушкетика („Прийдімо, вклонімося...”, „Морок”), Р. Федоріва („Отчий світильник”, „Єрусалим на горах”), В. Кожелянка („Дефіляда в Москві”, „Конотоп”, „ЛжеNostradamus”) тощо. І навіть заглиблення письменників у день сучасний („Самотній вовк” В. Дрозда, „Заманка” В. Медведя, „День мій суботній” Гр. Тютюнника) тією чи іншою мірою визначалося ретроспективою минулого, віддаленого не кількома століттями, а поколіннями.

У „Феніксі” окреслено сучасний стан колективної історичної пам’яті українців, чинники її формування/деформації, очищення й оновлення в масштабі персоналістичної історіософії (національного самоусвідомлення через зв’язок поколінь) порівняно з індивідуалістичним ракурсом її осмислення (індивідуальної долі народу), продемонстрованим у таких творах, як „Диво” [42] П. Загребельного, „Прийдімо, вклонімося” [47] Ю. Мушкетика, „Єрусалим на горах” [48] Р. Федоріва.

За своїми жанрово-стильовими особливостями роман В. Шевчука „Фенікс” тяжіє до поетики *роману зв’язку часів*, атрибутивні ознаки якого (монтаж різночасових сюжетів, домінування теми історичної пам’яті, наявність наскрізних образів, які виконують роль композиційного стрижня кількох сюжетних ліній) поєднуються з пригодницьким початком (ірреальна пригода, „подорож” у часі; пригодницькі мотиви в сюжетно минулому часі) та елементами роману виховання (становлення особистості у зв’язку з духовним прозрінням).

Вивченню окремих ознак зазначеного жанрового різновиду присвячено наукові розвідки Г. Белої [49], В. Дончика [7], М. Ільницького [8], Б. Оскоцького [50]. Ґрунтовний аналіз складових поетики роману зв’язку часів здійснено в дослідженні М. Кондратюк [51]. Від класичного зразка історичного роману, на думку авторки, роман зв’язку часів відрізняє

передусім „композиційне поєднання сюжетів, що розгортаються в кількох часових пластах [51, с. 15]”. Стрижневою для подібного жанрового різновиду є тема пам’яті й духовної спадкоємності, що реалізується як на рівні сюжету, персонажів, так і в предметних образах історичних пам’яток, які „набувають символічного звучання і постають як жанрово-стильові синоніми історичної пам’яті [51, с. 15]”. Попри першорядну роль категорії часу як рушійної сили в сюжетно-композиційній структурі роману зв’язку часів, важко обминути його ідейно-філософську концептуальність: пошуки людиною духовного коріння. Таким чином, роман зв’язку часів став новаторською жанрово-стильовою формою вияву авторських потенцій у напрямі розширення можливостей історичного роману завдяки наявності як історичної „вертикалі” (минуле), так і „горизонталі” (сучасне). Синонімічним жанровим еквівалентом роману зв’язку часів, очевидно, слід вважати історико-сучасний роман, виокремлений С. Андрусів у типологічному ряді художньо-історичних творів [16, с. 18]. Характерні ознаки цього типу історичних романів – концептуальність історії, дослідницький підхід до фактів і документів, що постають у художньо перетрансформованому варіанті; „провідним елементом романного мислення залишається вигадка (домисел) [16, с. 18]”.

Характерні для літературного процесу 60 – 80-х рр. заклики, „що мали на меті націлити письменників то на освоєння робітничої теми, то на відтворення процесів НТР, то на звернення до політичного роману чи до гостро конфліктної, суворо реалістичної прози [46, с. 196]”, мали регламентаційний характер, що сковувало вияв індивідуально-авторського. Однак поступове освоєння прозаїками так званої міської теми („День мій суботній” Гр. Тютюнника, „Місто” Р. Іваничука, „Південний комфорт” П. Загребельного, „Містечкові історії” А. Дімарова, „Міські мотиви” В. Тарнавського, „Причини і наслідки” Ю. Щербака та ін.) ознаменувало проривний вихід літератури на нові культурні обрії, зокрема в постановці проблеми маргінальної особистості, пристосуванства в житті. Морально-духовний простір сьогодення досліджується й у романі В. Шевчука „Злам”.

Можна погодитися з висновками Г. Клочека [52], який вважав, що в „Зламі” продемонстровано традиційні підходи автора до осмислення теми сучасності. Проте саме в атрибутивних властивостях (жанровій модальності) обраної жанрової форми твору міститься суть традиційності/новаторства, сталості/змінності, у цілому особливостей мікропоетики.

На нашу думку, визначення жанрового різновиду роману „Злам” лише в аспекті тематичному (сучасний/історичний, міська/сільська тема) не дає змоги виявити сутнісні ознаки способу бачення та розуміння письменником дійсності. Змістовність жанрової форми можна охарактеризувати за жанровою домінантою, яка, своєю чергою, пов’язана з проблемою художньої концепції особистості. Головний герой роману – зріла особистість, утілений сенс життя якої розкривається шляхом асоціативних ретроспекцій. Історія становлення персонажа корелює з його зовнішнім світом: формування ціннісних орієнтацій, світоглядної картини світу відповідно до соціальних

норм-очікувань й усвідомлення власного „Я” шляхом зосередження на внутрішньому світі, який зазнав руйнівного впливу оточення. Таким чином, у центрі авторського зображення – процес становлення особистості, її індивідуальна екзистенція, однак названі формотворчі елементи притаманні психологічному, біографічному, автобіографічному роману та іншим романним формам. А отже, необхідно конкретизувати конфігурацію головного персонажа задля визначення жанрового різновиду твору. По-перше, у романі подано не готовий образ, статичний у своїй єдності, а навпаки, його суттєве становлення. По-друге, сюжетотвірна роль відводиться категорії часу. Усвідомлення героєм кінечності свого буття змінює значення всіх його моментів. Модель саморефлексуючої особистості формується планом ретроспективним, який включає цілу мозаїку подій, віднесених до різних моментів біографічного часу персонажа. По-третє, для роману характерне зображення процесу перетворення героя, який шляхом здобуття певного досвіду приходять до розуміння самого себе й світу. Таким чином, жанровий різновид роману В. Шевчука співвідносимо з *романом виховання*, який веде свій родовід від часів античності, але досяг найбільшого злету в добу Просвітництва в німецькій літературі.

Теоретичні основи роману виховання були глибоко досліджені М. Бахтіним [53], який вирізняє п'ять його підтипів: циклічний, становлення людини від юнацького ідеалізму до зрілої тверезості, біографічний (автобіографічний), дидактично-педагогічний, становлення особистості у зв'язку з історичним становленням. Інша класифікація запропонована Д. Затонським, який виокремлює два підтипи залежно від еволюції особистості: негативна еволюція особистості („роман кар'єри”) та позитивна еволюція особистості [54, с. 346]. До першого підтипу дослідник відносить „Місто” В. Підмогильного, „Любий друг” Г. де Мопассана, до другого – „Діти Чумацького шляху” Д. Гуменної, „Девід Копперфілд”, „Великі сподівання” Ч. Діккенса. Окрім згаданих класифікацій роману виховання, у дослідженні С. Притолук „Жанрові особливості роману виховання” (2004) [55] наводиться концепція І. Влодавської, яка вирізняє чотири його типи відповідно до втіленої у творі концепції героя: „герой-шукач” – „посередній” за своїми соціально-психологічними функціями, життя якого трансформує тему „блудного сина”, котрий шукає себе; „герой-художник”, „геній” у сенсі внутрішньо-духовного життя, що бореться за себе, неухильно вірить у своє призначення; „герой-учений” – тип раціоналістичного героя, „наука тут не є засобом протистояння світові, а його перетворення і розвитку [цит. за 55, с. 17]”; герой-„маленька людина”, природна людська суть якого протиставляється неприродним умовам існування. Вважаємо, що подані вище класифікації роману виховання взаємодоповнюють одна одну, розширюють розуміння його атрибутивних властивостей.

Жанровий різновид роману виховання, на думку С. Притолук, „породжений історично зумовленим інтересом до механізму формування характеру людини та його детермінованості у межах певного соціуму, а також пошуками відповідної позитивної програми розвитку повноцінної

особистості [55, с. 20]”. Структура цього жанрового різновиду роману безпосередньо пов’язана з концепцією героя. Досі це питання залишається дискусійним, оскільки підходи науковців до поняття структури роману виховання різні. У дослідженні С. Притолук, наприклад, аналізуються концепції Ельзборн-Крумбігеля, Р. Зельбмана, Г. Майера, Г. Тіфенбахера, Г. Орловського. Підсумовуючи, авторка визначає наступні структурні особливості роману виховання: пошук головним героєм життєстверджуючого зразка орієнтації зображується у вигляді внутрішньої прогресії, яка завершується його самовизначенням; конфлікт роману локалізується навколо центрального персонажа, подієву частину становить формування його індивідуальності. Інтегративним фактором еволюції героя є виховання, виборення власного „Я”. Функціональними корелятами до центрального персонажа виступають другорядні герої. Роль оповідача – дидактична, він „маніфестує гуманістичний ідеал, до якого потрібно прагнути, і який пронизує усю тканину твору [55, с. 42]”. Для роману виховання характерний традиційний тип нарації – неквапливий, хронологічно послідовний.

Тип головного персонажа роману (за класифікацією І. Влодавської) може бути визначений нами з урахуванням проблематики роману й тих перипетій, що становлять його змістову наповненість. На перший погляд, перед нами геній, митець. Це враження виникає завдяки зовнішнім атрибутам його життєтворчості: „В його доробку опери, симфонії, сонати, скерцо, пісні, романси, музика до двох десятків фільмів. І все те мало успіх, його хвалила критика... [26, с. 11]”. Однак у погоні за матеріальними вигодами персонаж утрачає свої юнацькі ілюзії, перетворюється на заробітчанина („Брався за все підряд, писав бігом, на вчора, у будь-якому стилі... [26, с. 181]”). Коли ж Заклунний усвідомлює руйнівну роль оточення, зовнішнього світу для власного „Я”, починається процес переосмислення обраних життєвих орієнтирів і пріоритетів. Мотив ініціації є тією суттєвою складовою в подієвій основі роману, що дає нам змогу визначити домінуючу іпостась персонажа – герой-конформіст. Внутрішній конфлікт особистості, що з найбільшою повнотою виявляється в кризовий час (напередодні п’ятдесятиріччя), полягає в невідповідності між її зовнішніми (митець, геній) та внутрішніми (приспосованець) характеристиками. Відтак розвиток і розв’язання конфліктного вузла зумовлюється конгломератом самоаналізу й рішучих дій, спрямованих на поновлення втраченої внутрішньої гармонії.

Навколо центральної фігури роману групуються інші, другорядні персонажі, які виконують своєрідну функцію: з їхньою допомогою герой відкриває нові грані дійсності; другорядні персонажі відображають сутність його внутрішньої прогресії. На смисловому рівні серед інших персонажів роману можна виокремити „контрастні” й „паралельні” фігури. До перших належить Клим Покотьол, який у творчій діяльності обирає шлях нелегкий – прагнення досконалості без матеріальних винагород – і до якого врешті-решт приходить Заклунний як персонаж становлення. У цьому героєві значною мірою виявляється автобіографічне „Я” письменника: обставини життя

Клима як творця, його погляди на мистецтво суголосні авторським і розраховані на те, що читач помітить і сприйме Клима як алюзійний образ-персонаж. До „паралельних” фігур зараховуємо Степана Моруху, Людмилу Заклунну, Сербина, які є носіями зав’язки, певних перешкод, що їх долає головний герой, аби здобути визнання своєї життєтворчості шляхом пристосування. Одну з ключових позицій у системі персонажів, на думку Г. Клочека, займає Мирослава, про яку автор повідомляє мало. І в цьому літературознавець схильний убачати творчий прорахунок письменника, бо „наближення до її внутрішнього світу не відбулось [52, с. 6]”. Цей персонаж, на наш погляд, виконує функцію „скріплювача” кількох іпостасей головного героя (творчої натури, батька, індивідуальності), які не були реалізовані повною мірою за п’ятдесят років життя. Образ Мирослави – це певна віртуальна можливість реалізації життєвих планів Заклунного, які для роману виховання не є предметом зображення. Погляди та судження другорядних персонажів, виражені експліцитно, з різних точок зору висвітлюють становлення центрального героя, конкретизують систему його цінностей.

Художнє дослідження теми історичної пам’яті продовжено в романі „Прощання з самим собою”. Порушена письменником у „Феніксі” проблема ослаблення генетичного зв’язку сучасного покоління з родом і нацією, перегукується з проблематикою роману „Прощання з самим собою”, зокрема в аспекті каузального. Ідеться передусім про нівеляцію культурно-духовних цінностей у суспільстві, сформовану наслідками панування системи тоталітаризму.

Розділяючи погляди В. Омелянчука [56] на поліжанровість роману, вважаємо за потрібне виокремити його жанрову доміную ( „визначальна жанрова характеристика твору, його жанрова концепція [57, с. 199]”), що уможливить усунення розбіжностей між авторським та читацьким жанровим тлумаченням.

На нашу думку, поза увагою В. Омелянчука залишився суттєвий момент жанрової диференціації: головний персонаж роману співвідносний з автором біографічним, його прототипом, а події, уміщені у фабулі, збігаються з реальними подіями біографії митця й становлять протосюжет роману. Таким чином, у центрі твору – історія біографічного „Я”, образ автора, який має подвійну природу: оповідач, який веде оповідь про зрілого автора, та головний герой (автор у минулому, у процесі формування). А отже, стає недоцільним чітке розмежування розвитку сюжету в часовому відношенні (події минулого і теперішнього), оскільки ретроспективність, подвійне бачення подій, наявність різних часових вимірів є визначальними особливостями мемуаристики, зокрема й автобіографічного твору (див. [58, с. 8]). До того ж авторський домисел спирається не на чужий досвід, відбитий у документах, архівних матеріалах, літописах, щоденниках тощо, як це характерно для творів історичної тематики, а на справжні факти історії, що мали місце, очевидцем яких був сам автор і які співвідносяться з його духовним досвідом. Суб’єктивне осмислення письменником історії формування внутрішнього світу творчої особистості, крізь призму якої

осмислюється історія покоління, уже само по собі передбачає посилення позицій психологізму (тракуємо його тут і надалі як структуру особистісної свідомості, співзалежність її різних граней – морально-етичних, психологічних, світоглядних, і як „спосіб розкриття й оголення внутрішнього світу, який може бути прямим, опосередкованим, сумарним і аналітичним, таємничим і оголеним і т.д. [59, с. 21]”). Власне, зі структурою особистісної свідомості слід пов'язувати й тяжіння роману до філософічності.

Наголосимо, що „найбільший потенціал щодо синтезації малих жанрів властивий жанрам з гнучкою структурою та відкритою тематичною змістовністю, перш за все, роману [57, с. 204]”. В. Фащенко виокремлює два способи, два рівні компонування малих жанрів (новел, оповідань) у структурі роману: циклічний (книги новел з єдиною проблемою, місцем дії, іноді – з одними й тими ж персонажами) та романічний (взаємозумовленість окремих частин роману, які „цементують твір і не можуть існувати поза рамками цілого [60, с. 250]”). Вважаємо, що роман „Прощання з самим собою” близький саме до романічної побудови, оскільки сюжетну лінію твору становить життя автобіографічного героя як цілісність. Оскільки чотири вставні історії об'єднує система персонажів, причинно-часовий зв'язок між подіями, авторська інтенція націлена на відображення життєвої долі головного героя, то можна вести мову про їх внутрішньо-композиційну *циклічність*. Отже, як і в романі „Велесич”, предметом читачьких рефлексій стає не тільки художній світ роману як такого, але й акт його створення, проте це вже не художня реконструкція, а реальність об'єктивна, ґрунтована на документах. Читач у цьому випадку звернений до двох виявів автора біографічного: 1) оповідача („вторинного” образу), який є автором „первинним” стосовно факту створення художніх творів (спогадів) та 2) автора як суб'єкта творчої діяльності, носія художньої цілісності, авторської позиції.

Окремої уваги заслуговує жанрова ідентифікація вставних історій. В. Омелянчук співвідносить їх з „*новелами-спогадами* [56, с. 84]”. Авторське жанрове визначення зафіксоване в підзаголовках жанрових вставок („Билиця про злу та добру долю”, „Билиця про білу хату”, „Билиця про зорепад”, „Билиця про дні судомні”), проте в нотатках письменника [61] – своєрідному підготовчому матеріалі до написання твору – подається два варіанти – „оповідка” й „билиця”. Дефініція „оповідка” за „Літературознавчою енциклопедією” позначає те ж саме, що й оповідання (новела) [54, с. 158] і тим самим близьке до жанрових визначень по лінії форми. У цій же енциклопедії термін „билиця” подається в зіставленні до поняття „бувальщина” за предметом розповідання [62, с. 146]: нарація билиці має ознаки мемората („усна оповідь, в якій наведено спогади наратора про події, очевидцем або учасником яких він був [62, с. 25]”, тобто індивідуальний досвід наратора), натомість бувальщина наділена ознаками фабуляту, який розуміється як „лаконічна, зазвичай одноепізодична усна оповідь, основою якої є реальні події, оформлені в окрему фабулу [54, с. 520]”. У фабулаті відображені „народні вірування у надприродні сили, поєднані з посиленням

на реальних осіб та місце [54, с. 520]”. Очевидно, авторський вибір у називанні жанрів-вставок доречно пов’язувати з вище наведеним значенням слова „билиця”, тобто за критерієм достовірності, адже відтворені в них події відповідають реальним фактам життя автобіографічного героя, на що є текстова вказівка („Билицями” назвав тому єдино, що так *було*, що то не творча вигадка, фантазії легкий політ, а шмат життя – без зміщень і без прикрас [27, с. 434]”). Таким чином, компонент „билиця” в заголовках локалізованих жанрів слід розглядати з погляду змістоформи – суб’єктивне осмислення певних життєвих етапів автобіографічним героєм, спогади, що реалізуються в конкретній жанровій формі (новелі). А тому вважаємо недоречним у визначенні жанрової приналежності вставних історій, як це робить В. Омелянчук, поєднувати поняття різного порядку, хоч і тісно зв’язані, – жанрову форму та атрибутивні ознаки документальної літератури. Не можемо також повністю погодитись і з твердженням дослідника, що всі вставні епізоди роману реалізуються в жанровій формі новели, яка сама по собі має низку спільних рис з іншими малими жанрами, приміром, оповіданням і нарисом. Формозмістова єдність „Билиці про злу та добру долю” та „Билиці про дні судомні” відповідає специфічним жанровим ознакам новели: у центрі письменницької уваги – незвичайні явища, гостре розгортання сюжету, внутрішній світ персонажів виражається через зовнішню дію, розв’язка конфліктного вузла несподівана. „Билиця про білу хату” та „Билиця про зорепад” помітно тяжіють до оповідання, оскільки центр сюжетного розгортання подій переноситься на зовнішній ланцюг учинків, повсякденне життя персонажів, побутові деталі, розвиток дії не вирізняється динамічністю. На нашу думку, з-поміж двох варіантів підзаголовків („оповідка” й „билиця”), перший з яких співвідносний з жанровою формою (як новели, так і оповідання, що ми й намагалися довести), а другий – з документальною основою відтворених подій, авторський вибір припадає на останній, оскільки найбільш точно характеризує концепцію особистості. Стосовно основного заголовку роману, то, по-перше, він, маючи у своєму складі компонент „з самим собою”, опосередковано вказує на автобіографічність, а, по-друге, концентрує в собі сенс мистецького твору на рівні теми, отже, може трактуватися як *заголовок-тема*. У згадуваних нотатках автор подавав два варіанти назви твору („Вечірній дзвін” і „Прощання з самим собою”), поєднував їх („Вечірній дзвін, або Прощання з самим собою”), виводив причинно-наслідкові зв’язки („Прощання з самим собою, тобто тим, ким його зробили, ким був до „осяяння” хатою і землею... А вечірній дзвін – бо пізно ставати іншим, життя прожито” [61]), але залишив варіант „Прощання з самим собою”, який, на наш погляд, окрім чіткої вказівки на автобіографічність, зорієнтований на порозуміння з читачем (у тексті роману неодноразово підкреслюється теза „прощання”). Отже, у заголовку роману, у підзаголовках вставних історій акумулюється як тема твору, так і його жанрова приналежність до автобіографічної літератури.

У сучасному літературознавстві дискусійним є питання жанрової природи автобіографії. Найавторитетнішими вважаємо погляди дослідників О. Галича [63], Л. Гінзбург [64; 65], Д. Затонського [66], які розглядають мемуаристику як один з напрямів документалістики поряд з художньою біографією та художньою публіцистикою, що має власну відпрацьовану жанрову систему: лист, щоденник, записна книжка, нотатки, літературний портрет, автобіографічне оповідання, повість, роман. Окремі питання поетики автобіографічної літератури висвітлювались у дослідженнях О. Галича [63], Л. Бронської [67], Т. Гажі [68], Г. Маслюченко [69], О. Скнаріної [58] та ін. Об'єктом їхніх досліджень стали „Третя рота” В. Сосюри, „Прожити й розповісти” А. Дімарова, „Музей живого письменника...” В. Дрозда, „Номо feriens” І. Жиленко, „Деся на дні мого серця” В. Лопати, „Соло для дівочого голосу” Г. Гордасевич, „Записки каторжанина” Є. Іваничука, „Лозинова труна”, „Чорний ворон” П. Нанііва.

У мемуарах, на думку більшості дослідників (Д. Затонського, Г. Маї, Б. Нойманна), акцент переноситься на зовнішні події, на зображення „людей, з якими оповідача зводила доля [66, с. 23]”. Отже, має місце вияв зовнішніх самопочуттів, натомість автобіографія сконцентрована на особистісному, це розповідь про самого себе, в якій виявляється ставлення оповідача до власного життя. У дослідженні Г. Маслюченко виокремлюються два критерії розрізнення автобіографічної прози: 1) використання відомостей автобіографії для розкриття певної соціальної („історія покоління”) або філософської („історія формування особистості митця”) теми; 2) оповідна манера – двоєдність образу автора (героя та оповідача) [69, с. 4 – 5]. Останній критерій, очевидно, сягає своїми витокami теоретичних досліджень М. Бахтіна, який розглядає смислове ціле героя в автобіографічному тексті. На думку літературознавця, в автобіографії ціннісна позиція іншого (розповідача) авторитетна для біографічного „Я” (головного героя), і це дає можливість оповідачеві стати суб'єктом автобіографічної розповіді („це не я посередництвом іншого, а це сам цінний інший у мені, людина в мені [70, с. 142]”), але оповідач і герой можуть мінятися місцями.

Для автобіографічного тексту особливо актуальними є дві проблеми: проблема факту й проблема автора. У документальній літературі, на відміну від історичних творів та їх жанрових модифікацій, ідеться не стільки про фактичну достовірність, точність, скільки про застосування вимоги достовірності, адже це завжди об'єктивно-суб'єктивне висвітлення автобіографічної інформації. У романі „Прощання з самим собою” відтворені факти в цілому збігаються з фактами життя автора біографічного, проте письменник їх перебудовує, удається до домислу з огляду на ідейно-проблематичний стрижень твору, його художню надмету. У зв'язку з цим постає питання про співвідносність достовірності та творчого переосмислення фактів, що подаються під тим чи іншим кутом зору. По-перше, усі імена персонажів змінені, починаючи з центрального героя, який названий Платоном. Спогади оповідача про дитинство почерпнуті із чужих слів близьких людей для автора біографічного – батька та матері, які є

ціннісною силою (за М. Бахтіним), авторитетною для оповідача. Їхні імена не названі прямо. Узагальнені образи „Батько” й „Мати”, як і образ хати, відносимо до архетипу раю – земного (творці життя) й національного (носії генетичного коду нації). Родовідне ім’я Платона – прізвище – у романі також не знайдемо, оскільки авторська інтенція спрямована на осмислення життєвої долі окремої особистості як частини історичного буття нації. Прізвище митця (Іван Бут), над яким учинено публічну розправу („Билиця про дні судомні”), очевидно, слід пов’язувати з конкретною людиною – письменником Іваном Біликом, з яким автор біографічний був особисто знайомий. Однак вважаємо, що відтворені факти мали узагальнюючий характер (у нотатках письменника, як і в самому творі не вказано, в якій Спільці відбувається паплюження творчості митця), хоч і припускаємо, що пов’язані вони саме зі Спількою письменників (згадаймо організовані в пресі та на різних зборах цькування Р. Іваничука за „Мальви”, Р. Іванченко за „Клятву”, С. Плачинду за „Неопалиму купину”, І. Білика за „Меч Арея”). По-друге, зміст билиць співвідносний з відповідними фактами, що мали місце в житті автора. Їхню справжність підтверджують спогади брата В. Шевчука – Олександра [71]. Обраний автором ракурс осмислення власного життя позначився на відборі відповідних життєвих фрагментів, які є протосюжетом роману й „працюють” на розкриття художньої концепції особистості. Автобіографічні відомості використовуються для розкриття трагічних подій, які хронологічно окреслюють долю цілого покоління (голодомор 1933 року, політичні репресії кінця тридцятих років, атмосферу підозри в п’ятдесяті, тиск офіційної ідеології на творчу інтелігенцію в сімдесятих, і, нарешті, – як наслідок – „роздвоєння душ” (Д. Донцов) у системі влада – особистість – ідеологія наприкінці вісімдесятих). Таким чином, у центрі авторської уваги знаходиться зовнішня історія часу. Її осягнення вже зрілою особистістю розкриває суть внутрішню. По-третє, часопросторові координати історії життя Платона в цілому збігаються з відповідним хронотопом біографічного автора. Місце сюжетної дії роману – Київ та передмістя (Світлогородка) – відповідає топографічним реаліям (Київ та с. Ясногородка Макарівського району Київської області) біографічного простору; у билицях місце дії неточне, проте просторовий образ має певний реальний аналог (поліське село) й авторську вказівку („з півдня підступався до міста степ, а не ліси поліські, з яких був родом [27, с. 234]”), що співвідноситься з батьківщиною В. Шевчука – с. Бараші Житомирської області. Точне датування перипетій романної дії відсутнє, часові координати вгадуються за непрямими ознаками у випадку билиць (їх тематика, а також вказівка на вік головного героя не потребують точного датування), проте в зображенні зрілого характеру автобіографічного героя очевидно є прив’язка до кінця вісімдесятих років, що відповідає часові написання роману (1987 – 1988 рр.) і віковим характеристикам головного персонажа й біографічного автора (приблизно п’ятдесят п’ять років).

Таким чином, жанрові пошуки В. Шевчука по лінії форми коливалися від звернень до традиційних жанрових форм роману (історико-

пригодницький, автобіографічний, роман-виховання) до освоєння новітніх жанрових модифікацій (роман зв'язку часів, роман-пошук), характерних для модерністської літератури. Спосіб мислення письменника в історичних романах („Побратими”, „Велесич”, „Фенікс”) реалізується через документ, науково-пошуковий підхід до освоєння дійсності, осмислення феномену духовної присутності суб'єкта історичного діяння, людини-творця в національному бутті; у романі виховання („Злам”) – через представлення зворотно-оберненої моделі становлення маргінальної особистості; в автобіографічному романі („Прощання з самим собою”) – через суб'єктивне осмислення історії формування внутрішнього світу творчої особистості, крізь призму якої висвітлюється історія покоління. З художнім втіленням авторської концепції людини й історії пов'язані й специфічні особливості сюжетно-композиційної організації жанрових різновидів роману. Зокрема хронологічне розміщення сюжетно завершених відрізків описуваних подій, підживлене пригодницькими елементами, що, своєю чергою, позначається на динаміці дії, характерне для історико-пригодницького роману „Побратими”. В історичному романі зв'язку часів („Велесич”) асоціативно-психологічне розгортання сюжету спрямоване на заповнення „білих плям” шляхом побудови художніх гіпотез, які дали змогу авторові поєднати науковий аналіз з художньою реконструкцією. Рекурсивний рух сюжетної дії, сформований актуалізацією теми історичної пам'яті, хронотопічна мозаїчність, відкритість художнього часу слугують засобом оформлення художньої дійсності в історичному романі зв'язку часів „Фенікс”. Ретроспективність, сегментація часу, відкритість руху сюжетно-композиційної організації, незамкненість життєпису головного персонажа завершують концепцію людини в її ставленні до світу в романі виховання „Злам”. У зв'язку зі специфічними особливостями художнього часу в автобіографічному романі „Прощання з самим собою” (поєднання хронотопу оповідача та хронотопу біографічного героя) асоціативно-психологічне розгортання сюжету на рівні композиції ускладнюється циклом жанрових вставок – билиць.

## **2.2. Сюжетно-композиційне моделювання художньої дійсності**

Виокремлення особливостей організації „тканини оповіді”, обумовлених індивідуальним відбором і системною співвіднесеністю формальних проявів художнього змісту, а також урахування жанрово-видової приналежності конкретного мистецького явища, дає змогу охарактеризувати стильові домінанти творчості автора. А тому сконцентруємо свою увагу на художньому втіленні „ідеї людини”, композиції сюжету, часопросторових відношеннях, частково на суб'єктивній організації, загалом – на структуруванні художніх текстів.

У романі „Побратими...” зображено суб'єкта історичного діяння – Петра Непрана, – що є виразником історіософської позиції автора. Головний

персонаж, як і належить справжньому козаку, наділений рисами винахідливості й ініціативності, мужності й витривалості, відданості своїй справі. Він є героєм у буквальному значенні цього слова. Подібний ракурс художнього осягнення головного персонажа продемонстрований у романі О. Ільченка „Козацькому роду нема переводу...” [72]. У легендарному образі Козака Мамаю узагальнено конститутивні риси козака-характерника – поборника національних інтересів, чаклуна, наділеного надзвичайною силою та гострим розумом. На відміну від реалістично виписаного образу Петра Непрана в „Побратимах...”, козак Мамай мислиться автором як умовно-алегоричний персонаж, чия присутність в історії нації реалізується шляхом трансформації першоеlementів фольклорної семантики: „бо ж він прожив на світі, кажуть люди, не одну-таки сотеньку літ; бо ж обставав Козак за бідних і простих людей, що їм так тяжко та гірко жилося; бо ж не терпів козак солодкого панського духу; бо ж не боявся він ні шляхти, ні татар, ні турків, ні своїх панів, бо ж був собі характерник, ... бо воював Козак Мамай супроти горя людського і найскрутніші для простого люду українського хвилини...[72, с. 60 – 61]”. Проте найбільше зближує „Побратимів...” та „Козацькому роду нема переводу...” художнє осмислення образу людини-творця – Петра Непрана та Омеляна Глека, які фіксують бачене й пережите в пісні. У такий спосіб письменники, з одного боку, досягають достовірності зображення (ідеться про пряме вираження авторської позиції: чи не вперше в українській літературі художньо обґрунтовується наукова гіпотеза про джерела історичної прози), з іншого – підкреслюється нерозривність зв'язку між народною творчістю і його творцем.

Якщо в „Побратимах...” головний герой співвідносний з таким типом, як суб'єкт дії, що рухає сюжет, то різні іпостасі суб'єкта свідомості спостерігаємо у „Велесичі” (сучасник-науковець і ймовірний творець „Слова”, яким небайдужа доля нації та національних артефактів), „Феніксі” (головний персонаж – „жертва урбанізації”, що втрачає зв'язок з родинними й національними цінностями), „Зламі” (герой-конформіст, пристосованець, що в гонитві за матеріальним утрачає духовні орієнтири), „Прощанні з самим собою” (митець в умовах тоталітарного суспільства), чим і обумовлена письменницька увага до внутрішнього світу персонажа. Як бачимо, у „Побратимах” та „Велесичі” авторський „тип світорозуміння” пов'язаний з низкою проблем, що лежать у площині національної філософії. Криза гуманістичних цінностей, зокрема абсолютизація матеріального й нівеляція духовного („Фенікс”, „Злам”), згубний вплив епохи тоталітаризму на особистість, її картину світосприйняття („Прощання з самим собою”) потрапляють до авторського ракурсу розуміння історичної дійсності, спосіб осмислення якої має виразні ознаки, притаманні модерністській літературі.

Конкретний вияв авторської концепції „ідеї людини” має неоднакове сюжетно-композиційне опрацювання. Порівняно з романом „Побратимами...”, для якого характерний хронологічний тип композиції, у „Велесичі”, „Феніксі”, „Зламі”, „Прощанні з самим собою” продемонстровано асоціативно-психологічне розгортання подій, співвідносно

з монтажною формою подієвої композиції. Пригода в „Побратимах...” несе сюжетоформівне навантаження: моделює художню схему роману-подорожі, домінантні складники якого винесені в заголовок: „Побратими, або Пригоди двох запорожців на суходолі, в морі та під водою” (заголовок-тема). Тобто пригодницький первень відіграє підлеглу роль стосовно достовірно зображених подій, дає можливість авторові розкрити сутність національного конфлікту. Тому фабульна дія варіантів подорожей номінально не виокремлюється в сюжетно завершені частини (пригоди на суходолі, пригоди на морі, пригоди під водою), а становить хронологічну послідовність епізодів, сегментування яких позначається на рівні рубрикації внутрішніх заголовків (розділ перший, розділ другий і т.д., усього – тринадцять). Цю сюжетну модель можна співвіднести з таким варіантом подорожі, як одіссея, але в широкому сенсі, – довгий і важкий шлях героїв до Вітчизни. Подібне сюжетне опрацювання характерне й для роману „Козацькому роду нема переводу...” О. Ільченка, проте фабула роману розгортає як схему подорожі (шлях до національного визволення), так і сюжетну модель викриття злочину (зрада українських інтересів гетьманом Гордієм Пихатим), які, власне, випрозорюють авторську концепцію історії, заякорену на праксеологічному осмисленні індивідуальної долі нації, самоаналізі власного історичного досвіду. На відміну від „Побратимів...”, лінійно-хронологічний виклад у „Козацькому роду нема переводу...” часто містить авторські відхилення – історичні відступи, які, як правило, конкретизують обставини описуваних подій, створюючи ефект достовірної оповіді. Традиційне опрацювання сюжетної схеми подорожі, де панівними є мотиви таємничості, пошуку зниклих героїв (князя уличів Чорного Вепра, княгині Цвітанки), характерне й для роману „Князь Кий” В. Малика [73].

За допомогою композиційних прийомів подорожі („Велесич”) та „пошуку минулого” шляхом мандрів у часі („Фенікс”) відбувається композиційне розщеплення сюжетної дії в названих текстах. Так, сюжет „Велесича” розгортається у двох часових планах (сучасному й минулому), які перманентно переплітаються. Застосований автором композиційний прийом подорожі, який становить найзагальнішу сюжетну схему в романі авантюрного, у „Велесичі” носить науково-пошуковий характер і виконує принаймні дві функції. Перша, найбільш очевидна, – пов’язує різночасові площини, що дає змогу письменникові поглянути на минуле під кутом зору інтересів сучасності. Орієнтуючись на задоволення потреб реципієнта в популярних дослідженнях про „Слово”, письменник здійснює спробу логічно поєднати в романі рівень декодування образів та смислів пам’ятки (фактичний матеріал) з репродуктивним рівнем інтерпретації, який передбачає художню реконструкцію. Таким чином, попереднє розуміння інтерпретованого феномена формується сучасною частиною роману, а індивідуальне розуміння, інтерпретація – ретроспективною. Друга функція жанроформівна. Сюжетно-композиційна організація твору спрямована на пошук подробиць (маршрут і мета Ігорового походу), заповнення „білих плям” (трактування письменником заспіву поеми, висловів „земля Трояна”,

„віки Трояні”, „тропа Трояна”, тлумачення слів „дивь”, „Карна и Жля”, рядка „суды рядя до Дунаю”), побудування гіпотез (вік, освіта, соціальне становище, духовний світ митця – можливого автора „Слова о полку Ігоревім”). Подібні риси сюжетного опрацювання фабули – часопросторові зміщення – спостерігаємо у „Феніксі”. „Пошук минулого” концентрується у свідомості головного героя-сучасника. Сюжетні епізоди охоплюють різночасові епохи, співвідносні з минулими подіями, та сучасними, які переплітаються на рівні підсвідомості й уяви персонажа. Змістовність „сплаву” сюжетних ліній сформовано відчуттям історичності часу; прийом „пошуку минулого” – це один із способів часової динаміки розповіді. Зіткнення кількох часових пластів, на думку Нел. Ржевської, „сприяє вираженню динаміки внутрішніх станів персонажа, їх „плинності”, новому ступеню взаємозалежності характеру та обставин, не прямої дії обставин на особистість, а опосередкованої, через цілу систему причин та наслідків [74, с. 34]”. Цим пояснюється наявність у романі двох фабул – зовнішньої, пов’язаної з візією головним персонажем історичного минулого уві сні, і внутрішньої, зорієнтованої на відтворення психології героя, свідомої реанімації історичної пам’яті у зв’язку з ірреальними подорожами в часі. Подібне зчеплення різночасових сюжетів (зовнішньої і внутрішньої фабули) на рівні свідомості/підсвідомості, уяви персонажа спостерігаємо в романі Р. Федоріва „Єрусалим на горах” [48]. Натомість у „Диві” [42] П. Загребельного, „Прийдімо, вклонімося” [47] Ю. Мушкетика домінує зовнішня фабула, авторська/персонажна реконструкція історії, не позбавлена детективної інтриги. Загальна сюжетна схема „Фенікса” відрізняється від вище названих романів зв’язку часів: переживаючи творчу кризу, герой-сучасник прагне відновити втрачену душевну рівновагу; момент ініціації розподілу напою із трав на чотири прийоми продукує розщеплення композиції – перенесення до інших історичних площин, в яких головними персонажами виступають пращури Назара Скалія. Бачене уві сні надихає героя на опрацювання історичних пам’яток, роздуми про сенс свого життя і як наслідок – очищення від намулу безпам’ятства – історичного та родовідного.

Взаємопроникнення історії особистості/історії формування митця й історії покоління в їхньому ретроспективному огляді, сформованого асоціативним зв’язком і перетином миттєвих переживань і образів пам’яті – найхарактерніші особливості монтажу різночасових відрізків у „Зламі” та „Прощанні з самим собою”. Як правило, роман виховання будується на типових моментах будь-якого життєвого шляху – від дитинства через юність і старість до смерті. „Звідси домінування біографічного часу над історичним, його циклічність... [57, с. 493]”. Такій закономірності підпорядкований сюжет роману І. Вільде „Сестри Річинські” [75] – багатоплановий і розгалужений завдяки зосередженню авторки на хронологічно послідовній оповіді про долю сестер Річинських, що однак містить порушення часової послідовності романної нарації – апеляцію до минулого чи сучасного інших персонажів. Таким чином, авторські відступи, текстові аналепсиси у творі розширюють

межі фабули, сприяють масштабному висвітленню життя родоводу Річинських на тлі епохи, що типологічно споріднює цей роман з романом-сімейною хронікою. Натомість сюжет роману „Злам” заснований на чергуванні концептуально зв’язаних між собою картин сучасного та минулого життя головного персонажа („роман одного героя”) – композитора Дмитра Заклунного. Ретроспективний огляд набуває провідної ролі в сюжеті роману, оскільки внутрішнє прозріння Заклунного припадає на період зрілості (напередодні п’ятдесятиріччя), коли герой „вдивляється” у своє минуле, шукає внутрішньої гармонії зі світом і з самим собою. Моменти біографічного минулого головного персонажа не мають чіткої хронології (від дитинства до зрілості). Асоціативно-емоційний зв’язок між ними сформований довільною пам’яттю персонажа, одиничним чи цілим комплексом відчуттів, які колись закріпились у його свідомості, чи тих, що постають у процесі глибинного самоаналізу. Оскільки головний герой – творча особистість, то його асоціативні ретроспекції являють собою не голі факти, а весь спектр обставин, відчуттів і переживань. Аналогічні риси композиційної організації, зокрема характер асоціювань, помічаємо в романі „Прощання з самим собою”. Як правило, хронологічна організація розповіді автобіографічного тексту пов’язана, як зазначає А. Мережинська, або з „достовірною „літописною” оповіддю про минуле, або із задачею охарактеризувати процес становлення особистості автобіографічного героя у всій послідовності та взаємозумовленості етапів [76, с. 117]”. Асоціативний принцип композиційної організації розповіді в романі В. Шевчука сприяє вирішенню таких завдань: досягнення концентрації на окремих епізодах життєвого шляху, що мали виняткове значення для формування індивідуальної картини світобачення особистості; поглиблення соціально-філософських, морально-етичних проблем сучасності крізь призму спогадів минулого. Скріплення епізодів сюжетної дії твору відбувається на основі асоціативно-емоційного зв’язку між спогадами про минуле та роздумами про факти сучасності, що формують зриму проекцію можливого чи неможливого майбутнього. У цьому випадку монтажні та архітектонічні принципи не збігаються, а отже, різночасові сюжети („тепер” і „тоді”) взаємопроникають у межах тексту, на відміну від сепаратної композиції повісті Є. Іваничука „Записки каторжанина” [77], що складається з двох частин – автобіографічних повістей-свідчень та асоціативного поєднання різнорідних спогадів, наближених до власне мемуарів. Сюжетом роману В. Шевчука є „доля думки” – історія пошуку мудрих істин, що відкриваються через прагнення головним персонажем – Платоном – мати хату в широкому смислі цього слова („Хата – як символ рідної землі, духовна твердь, петра” [61]), якої був позбавлений протягом усього життя. Образ хати, на нашу думку, можна розглядати як архетип раю, який В. Даниленко вважає „базовим для з’ясування, що таке національна мрія [78, с. 138]”. У В. Шевчука образ хати – це архетип національного раю, закорінений в історіософський концепт здійснення есхатологічного покликання українського народу, що має компенсувати історичний трагізм нації. Окрім того, історіософську природу

має в романі й інший архетип, антитетичний образу хати, – архетип внутрішнього ворога (духовного яничарства), що є однією з наскрізних проблем як української історії загалом, так і літератури зокрема. Таким чином, архетипні образи є тією призмою, крізь яку заломлюється низка взаємопов'язаних проблем (соціальних, філософських, психологічних) і які створюють довкруг себе сильне асоціативне поле, у центрі якого – осмислення способу буття людини й творця в тоталітарному суспільстві. Відтак автобіографічний герой роману не мислиться поза суспільними й історичними реаліями, що помітно на рівні художньої реалізації тематичного центру „історія Я” та „історія покоління”. Проте якщо в романі „Прощання з самим собою” ці теми слугують меті узагальнення фактів духовного життя суспільства та особистості, то в повісті Є. Іваничука „Записки каторжанина” тематичний центр „історія Я” та „історія суспільства” спрямований на розкриття хронології подій з життя тієї частини суспільства, яка була затаврована найменням „вороги народу”.

Таким чином, спостерігаємо еволюціонування творчості В. Шевчука від традиційних форм опрацювання композиції сюжету („Побратими...”) до модерних проявів формозмісту („Велесич”, „Фенікс”, „Злам”, „Прощання з самим собою”): монтажу різночасових сюжетів на основі асоціативно-психологічного принципу поєднання фабульних ліній, їхньої взаємопроникності. А отже, композиційна структура таких романів може бути визначена як дифузна. Це, своєю чергою, накладає відбиток на особливості сюжетного розгортання фабули.

Так, зважаючи на тип героя, роль пригодницького первня в розгортанні подій у „Побратимах...”, основними ознаками сюжету є напруженість і динамічність, що створюється за допомогою лаконічних, але надзвичайно ємних образних картин, побудованих за принципом градації, як, наприклад: „Ординців, певно, сотня, а може й більше... Гула земля, хропли й іржали коні, свистів у вухах вітер. Ось-ось сміливці вріжуться у лаву ворога, ударять перші постріли, зметнуться шаблі блискавками!.. [21, с. 277]”. В інших випадках сюжетна інтрига підтримується за рахунок фокусування уваги оповідача на конкретному персонажі, дії й рухи якого деталізуються. Посилення емоційної напруги досягається за допомогою ритміко-інтонаційних прийомів: повтор слів („вперед, вперед”, „ще трохи, трошки”), раптові паузи („Хапається за борт, підтягується, перехиляється через мальований, розкішний поручень і... застигає [21, с. 318]”), членування мовлення оповідача на окремі відтинки, що характеризуються тематичним контрастом, звернення до різнотипних синтаксичних конструкцій. Натомість у романі В. Малика „Князь Кий”, попри превалювання пригодницького первня, динаміка сюжету менш інтенсивна, що пов'язано з фокусуванням уваги наратора на детальному описі обставин дії: „Пролунали короткі, різкі накази старійшини – і вої, лаштуючи на ходу луки, тули і списи, побрязкуючи мечами і погрюкуючи круглими, виплетеними з лози і обтягнутими цупкою бичачою шкірою щитами, стали шикуватися в лави [73, с. 128]”. Окремі епізоди вирізняються напруженістю розгортання подій за

рахунок вживання дієслів на позначення швидкоплинності часу („в ту ж мить”, „в наступну хвилину”, „а тим часом”, „та раптом”), звукових образів (тривожний гул „Гунни!”), побудованих за принципом градації („То був гул від тисячі кінських копит. Він поволі наростав, ширився, наближався, сповнюючи серце лихим передчуттям [73, с. 130]”), динамічних об’єктів („Гунський клин вривався на всьому скаку в полянський стрій. Затріщали під кінськими копитами полянські щити, жахно закричали вої, засвистіли списи, задзвякали мечі й шаблі [73, с. 133]”) тощо.

Опосередковано сюжетна динаміка в „Побратимах...” передається через суб’єктивне сприйняття персонажем часової тривалості подій („їх не впускали – вічність”, „час пролетів стрілою”, „то був не тиждень – пісня”), окреслюється в традиційних символах (сонце, хмари), які перебувають в опозиційних відношеннях (воля – неволя): „Немовби ніч, зі степу сунула на козаків орда. Померкло сонце, вітер поніс в обличчя куряву [21, с. 307]”. Пейзаж, що подається переважно з просторової перспективи наратора, окрім ознак лаконічності, перебирає на себе основні риси фольклорного пейзажу – пантеїзму та антропоморфізму – і характеризується як динамічний. Подібні риси відтворення краєвиду помічаємо в романі В. Малика „Князь Кий”, проте в останньому пейзаж є активним учасником дії. Порівняймо: „Над Переяславом і польським табором зависла чорна курява й поволі став густішати важкий грозовий морок. Так ніби бог розгнівався на це велике нищення його людей і погасив у небі сонце й зорі. А трохи згодом усю небесну баню прошила гілляста блискавка і вдарив грім, потрясши стихлу землю. Стемніло геть. Упали краплі, схожі на материнські сльози, і припустив такий рясний, такий добірний травневий дощ, що за хвилину всі вояки були до нитки мокрі [21, с. 431]”. „Злива дужчала. Світ побляк, померк. Стало темно, як пізнього надвечір’я. В небі трахало, грюкало, тріщало, гупало. Розгніваний Перун раз по раз прокочувався по ньому в своїй вогняній колісниці і метав на всі боки божественні стріли. Здригалася, коливалася земля, і, здавалося, цьому буйству й шаленству не буде кінця [73, с. 59].”

Осібне місце відведено в „Побратимах...” зображенню історично достовірних картин життя, звичаїв, мовного етикету козаків на Запорізькій Січі. Проте вони, як і пейзажні замальовки, максимально сконденсовані, „розлиті” в цілому тексті. Авторська настанова – відтворити дух козацтва, причому й тут спостерігаємо ритмізовану оповідь: „Дзвеніли кобзи, гуслі. Подекуди найзаповзятіші пішли в танок, приспівуючи та примовляючи. Сміх, гупіт, гомін. Гуляє вільна воля, немов дитина, лагідна і, наче буря, грізна [21, с. 283]”. Побутові, обрядові картини життя українців, на відміну від „Побратимів...”, у романах „Князь Кий”, „Козацькому роду нема переводу...” виписані детально, аргументовано.

Як ми вже наголошували, у „Велесичі” подано два часові плани, пов’язані з хронотопом Макара та Велесича, відповідно й дві сюжетні лінії, які взаємопроникають на рівні композиції. Переключення оповіді з плану подієвого (сучасного) до ретроспективного (минулого) – художньої

реконструкції історії створення „Слова”, – а також нерівномірність описів різночасових площин зумовлені, з одного боку, хронотопом Макара, який відбирає документи для здійснення пошуку, а з іншого – орієнтацією на сприйняття читача, розпізнавання й розуміння ним художньої мови тексту „Слова”. Декодовані Макаром смислові значення пам’ятки об’єднуються в блоки, які в частині ретроспективній розгортаються в певні образи, художні картини. „Видіння” Макара виконують важливу сюжетно-композиційну функцію: вони дають можливість нараторові вільно рухати сюжет у різночасових площинах, що постійно переплітаються й характеризуються своєю незамкненістю. Чим більше Макар під час подорожі прояснює для себе якісь моменти, пов’язані зі „Словом”, тим частішими й тривалішими стають його видіння, з яких проглядає історичний простір доби, дух часу, живі люди. Таким чином, фокусом суміщень сюжетних ліній сучасного та минулого виступає головний персонаж. Розмежувати їх допомагають читачеві графічні засоби (крапки). Про завершення фрагментів видінь „сигналізує”, як правило, мовлення інших персонажів, що тематично й стилістично контрастує з оповідуваним минулим. Порівняно з сюжетною лінією Макара та Лади, оповідь про яких витримана в хронологічному, психологічному аспектах (подорож Лади та Макара і його видіння), а також у логічному, що пов’язано з уведенням до художнього хронотопу роману документів різного характеру, лінія Велесича розгортається відповідно до часової послідовності історичних подій, які переплітаються з фактами біографії вигаданого персонажа (від народження й до смерті). Отже, ідеться про реалізацію в минулому хронотопі художньої гіпотези.

На відміну від „Велесича”, композиція роману „Фенікс” складається з п’яти автономних сюжетних ліній, чотири з яких належать віддаленим один від одного соціально-історичним періодам національної історії – розгром Києва ордами Батия; часи визвольної боротьби киян під проводом Богдана Хмельницького; перепоховання тіла Тараса Шевченка в Каневі; кілька днів боїв на підступах до Києва 1943 р. (часопросторова площина минулого), і сюжетної лінії, пов’язаної з епохою НТР (часопросторова площина сучасного). У цілому ж сюжет роману зосереджений у межах кризового часу, вирішальних випробувань для головного героя та його давніх пращурів. Як і у „Велесичі”, провідним є хронотоп головного персонажа – Назара Скалія, – який здійснює часові мандри, співвідносні з ретроспективним оглядом історичних подій минулого. Характеризуючи жанротворчу роль ретроспекцій, Н. Копистянська зазначає: „Роман ХХ ст. вільно черпає з різних епох, видів мистецтва, у ньому поєднуються різні жанрові утворення, використовуються вставні жанри, позалітературні елементи, він руйнує і будує, саморуйнується й самовідновлюється [3, с. 182]”. Конкретним виявом подібних поєднань у романі В. Шевчука слід вважати ускладнення жанру роману іншими жанровими формами. Ідеться про сюжетні лінії минулих подій, які з погляду архітекtonіки роману є вставними історіями (внутрішній складник твору) і сприймаються як завершене ціле. Вважаємо за доцільне визначати їх як цикл вставних історій, які характеризуються атрибутивними

ознаками жанру „повість” і які можна віднести до одного з трьох жанрових різновидів творів історичної тематики, послуговуючись класифікацією С. Андрусів [16]. Уведення в художній твір вставних сцен, епізодів (композиційний прийом ретардації), як правило, штучно уповільнює прямий розвиток сюжетної дії, однак у романі зв'язку часів подібний прийом, на нашу думку, може слугувати динамізації сюжету. Особливо в тих творах, де дія фабульного часу спресована в кілька днів, навіть годин, протягом яких шляхом „прокручування” історичного минулого в снах, візіях, видіннях відтворюються глибинні зміни внутрішнього світу особистості, які потенційно впливають на її ціннісну переорієнтацію. Перші три вставні історії (художньо-документальні) ґрунтовані на історичних фактах, але авторськи переосмислених; допоміжним інструментом у їх розробці виступає художній домисел. Сюжетну канву четвертої вставної історії становить повість В. Шевчука „День – як життя” [79], яку відносимо до історико-художнього різновиду історичних творів. Домінантними рисами перших двох історичних візій є сюжетна динаміка, третьої – нарисовість, публіцистичність, останньої – психологізм. До того ж є сенс говорити про реалізацію в сюжетних лініях, співвідносних з подіями минулого, метатекстуальних зв'язків, які проявляються у формі повторів: варіювання ідей (незнищенність духовних цінностей, національне визволення), образів (герої-двійники – представники роду Скаліїв по чоловічій лінії, які є відображенням один одного), словесних висловів, що групуються за тематикою (тема національної єдності та тема волі).

Зв'язок між різночасовими сюжетними лініями – асоціативно-емоційний, однак сюжетні лінії, співвідносні з подіями минулого, групуються за логічно-смісловим зв'язком. На відміну від аналізованих романів зв'язку часів у дослідженні М. Кондратюк, у „Феніксі” однаково чинним є монтаж як горизонтальних зв'язків „раніше – пізніше” (родовідна підсвідома пам'ять), так і вертикальних – „низ – верх” (історична пам'ять і духовна спадкоємність). Функцію композиційного стрижня, що об'єднує різночасові фрагменти, виконують різні елементи: наскрізні образи, сюжетні аналогії (любов Назара й Ніни в теперішньому часі та любов Доброслава й Софії, Назара й Христі, Івана й Марії в часі минулому). Як і в романі „Велесич”, часові трансформації подаються крізь призму свідомості головного персонажа. Характерно, що з кожною історичною візією скорочується оповідь про часові метаморфози, оскільки читач підготований до їх сприйняття й здатен розпізнати маркери ірреального: „Чи довго лежав, чи ні, відчув нараз, що починає діяти... Площини тихо зміщувалися... [25, с. 199]”. До світу реального автор повертає Назара переважно акустичними образами, що варіюють за тоном гучності (телефонний дзвінок, гупання у двері або, навпаки, тиша). Словесно-образне позначення ірреальної подорожі широке: *півсон, химерний сон, химерний спогад, мандри в дні давноминулі, „сеанс зв'язку”* тощо.

Як і в романах П. Загребельного „Диво”, Ю. Мушкетика „Прийдімо, вклонімося...”, Р. Федоріва „Єрусалим на горах”, значення естетично-

стильових синонімів історичної пам'яті набувають історичні артефакти – неживі предмети, наділені властивістю зберігати й передавати історичну інформацію. Об'єднуючим, наскрізним для різночасових відрізків минулого є макрообраз Києва як уособлення колективної національної пам'яті, а також образи-персонажі (у кожній візії – один з представників родоводу Скаліїв). „Пошуки” головним героєм себе й історії в собі зумовлюють уведення в теперішній час неосновних образів-артефактів, які, з одного боку, є джерелом дослідницько-пошукової роботи персонажа, який зіставляє бачене ним (художньо реконструйовані події минулого) з першотекстами, архітектурними пам'ятками, сімейними реліквіями, а з іншого – створюють ефект відкритого часу. У першій історичній візії такими образами є Іпатіївський літопис, „Плач над градом Кия”, у другій – „Історія Києва” та образ фенікса, у третій – пам'ятник Володимирі, у четвертій – сімейний фотоальбом. Як і в романі „Велесич”, прототекст як документ, що фіксує історичні події, зіставляється з реконструкцією історичних фактів у художній формі, але у зворотному напрямі. Відношення між документом і художньою реконструкцією можна охарактеризувати опозиційною парою текст-відповідник (текст-репрезентант) і власний твір. Настанова митця – розширити уявлення читача про першотвір у новій мистецькій структурі, а отже, ідеться про переробку – один з видів рецепції, що не набув у сучасному літературознавстві загально визнаного пояснення. З іншого боку, уведення в сучасну площину тексту цитат із справжніх документів може розглядатися як явище інтертекстуальності, а конкретніше – „безпосередній прояв у тексті його співвідношень з іншими текстами”, які Н. Корабльова називає „текстуальними зв'язками [80, с. 9]”. Функціональність інтертекстуальності в романі визначається двома моментами: вона має значення допоміжного сюжетного мотиву-дії (пошук джерел духовного відродження) і сприяє динамізації процесу становлення особистості.

Відтворенню життя персонажа як цілісного явища присвячено сюжетобудову романів „Злам” та „Прощання з самим собою”. Наголосимо, що характер хронотопічних зсувів у „Велесичі” і „Феніксі” сформований поєднанням різночасових пластів, які не вміщаються в життя і пам'ять одного персонажа, а в „Зламі” та „Прощанні з самим собою” хронотопічне комбінування подій теперішніх і минулих спричиняє розгортання суб'єктивного світу одиничного життя героя. В останніх романах застосований автором прийом „пошуку минулого” виконує різні сюжетні функції: дає змогу реконструювати психологічний зміст особистості за умови звернення до подій її минулого („Злам”) та розкрити зовнішній конфлікт творчої особистості із суспільством, який протягом сюжетної дії поглиблюється, оголюючи внутрішні протиріччя головного героя („Прощання з самим собою”).

У „Зламі” авторові вдається показати необернену, цілеспрямовану, якісно змінну систему двох напрямків, яка співвідноситься з категорією часу: негативна еволюція персонажа, регрес у ретроспективній частині роману доходить до певної точки кризового часу (зламу), яка дає поштовх до

позитивної еволюції героя, прогресу в сучасній частині твору. Внутрішні протиріччя Заклунного є джерелом саморуху, який різноспрямований по суті, і залежно від того, який з елементів виявляє домінуючі позиції (прогрес чи регрес), життя головного персонажа рухається цим напрямком. Обрана модель категорії часу оприявнює не тільки формозміст твору, але й авторську позицію, що знаходить вияв у гетеродієгетичній нарації. Завдяки оповідачеві розкривається протиріччя між свідомістю автора – носія певних морально-етичних та естетичних норм – та свідомістю героя, який від норм відхиляється, але робить спроби в напрямку подолання внутрішньої дисгармонії, викликані невідповідністю між шляхами досягнення життєвої мети та її результатами. Позиція оповідача та головного персонажа втрачають свою протиставність, коли останній досягає внутрішньої гармонії. Рекурсивний рух сюжету роману обумовлений асоціативно-емоційним зв'язком між миттєвими переживаннями й образами пам'яті героя. Натомість у „Прощанні з самим собою” композиція сюжету ускладнюється жанровими вставками у формі билиць, які виконують різні функції. По-перше, мають сюжетотвірне значення. Фабула роману сконцентрована навколо однієї події – прагнення Платона придбати покинуте обійстя край села, решта – роздуми філософського, історіософського, морально-етичного характеру, діалоги, укралення спогадів, які у своїй сукупності становлять внутрішню дію твору й випрозорюють розв'язання конфліктного вузла. „Осяяння” головного героя хатою є початком розвитку дії, билиці – загострюють її, пояснюють причини виникнення в душі Платона такого прагнення й водночас відтворюють етапи формування та становлення особистості, що проходить шлях випробувань на духовну міцність: „Від дня свого народження він був страждальцем, – як весь народ, – був караним хтосна за що. І те, що він уберіг себе, не виродився у робота чи яничара, заслуга його таланту, стійкості, яка виробилася в генах українського народу впродовж століть неоліту й боротьби [56, с. 84]”. Відтак спогади зрілого характеру, позначені пафосом трагічності, слугують допоміжним сюжетним мотивом – мотивом страдництва. По-друге, билиці уповільнюють розповідь про основну подію (композиційний прийом ретардації), а отже, впливають на темпоральну системно-структурну організацію роману. Перехід від сучасних подій до минулих плавний. Експозиція героя у процесі становлення подається не в самих билицях, а в передтексті, яким можемо вважати розповідь оповідача про зрілий характер. Вставні історії мають свою сюжетну організацію, проблемно-тематичний центр, систему персонажів, поетапне розгортання конфлікту в конкретній часопросторовій площині. Сигналами про повернення головного героя до реальної дійсності, у свій час і простір, є авторські ремарки („Платон поставив крапку [27, с. 279]”), акустичні образи (телефонний дзвінок) і характерні для всіх билиць відмежування графічними пропусками. Становлення автобіографічного героя в минулому суттєво не впливає на його характер, скоріше за все билиці – це воскресіння персонажа як особистості, яка на схилі літ хоче повернутися, як біблійний образ вітру, „в свою стихію, виписати своє життєве коло [27,

с. 443]”, і разом з тим – це сповіді-свідчення („В кожній – шматок життя, та правда, яку повинен лишити людям... [27, с. 440]”).

Особливості розгортання фабули у названих нами романах накладають відбиток на часопросторові відношення. Зокрема збіг часу оповідного та подієвого формує хронологічний розвиток подій („Побратими...”), а їхня розбіжність – порушення логіки й послідовності подій („Велесич”, „Фенікс”), рекурсивний рух сюжету, зосередженого на дослідженні внутрішнього світу персонажа („Злам”, „Прощання з самим собою”). Таким чином, можна виокремити три домінантні концепції часу, що можуть виступати в різноманітності поєднань у межах твору: *лінійно-хронологічний* („Побратими...”), *синергетичний* („Велесич”, „Фенікс”), побудований на взаємопроникності різних часових пластів (сюжетно теперішнього та минулого, що конкретизуються в лінійно-хронологічному розгортанні окремо взятих сюжетних ліній, поєднанні історичного, біографічного виявів часу), і *суб’єктивний*, з ознаками лінійно-хронологічного („Злам”, „Прощання з самим собою”) та хронікально-побутового („Прощання з самим собою”).

Формами конкретизації лінійно-хронологічного часу виступають непрямі ознаки, за якими вгадується приблизне датування відображених подій. Це історичні реалії, орієнтири, згадки про події минулого („Побратими...”, „Велесич”); внутрішні заголовки роману, побудовані за принципом рубрикації („Велесич”); релятивні темпоральні маркери – „всю ніч”, „за тиждень”, „після Купала вранці”, „різдвяний вечір” і т.д. („Побратими...”); духовні орієнтири суспільства, що на мовному рівні конкретизуються лексемами на позначення реалій буття епохи НТР – дефіцит, моціон, рок-ансамбль, уїкенд, шик, інгліш, о’кей („Фенікс”). До того ж у „Побратимах...” рух природного часу сюжетної дії – від весни і до весни – стає метафорою сподівань і надій, незважаючи на песимістичне звучання фіналу роману. Часопросторова компетенція наратора в „Зламі” дає змогу охопити різночасові рівні, вільно переходити з часу теперішнього до часу минулого, порушувати хронологічну послідовність подій. Особливістю реалізації художнього часу в романі „Прощання з самим собою” є відсутність у сучасній частині роману подій як таких, а тому динаміку часу можна вважати умовною (хронікально-побутовий час), однак завдяки концентрації оповідача на психологічній сфері персонажа, його суб’єктивний час вирізняється інтенсивністю. Тут і надалі під суб’єктивним часом персонажа розуміємо зображення психологічних процесів героя (переживань, думок, уявних картин, видінь), мова про які піде в наступному підрозділі. Синергетичний час, під яким ми розуміємо час, що характеризується стисненням і руйнуванням історичного часу, посиленням його нелінійності (взаємозв’язку модусів минулого, сучасного і майбутнього), найвиразніше продемонстрований у „Велесичі” та „Феніксі” і дається до спостережень при умовному розмежуванні сюжетного (тривалість та послідовність зображених подій романічної дії) і фабульного часу (часова послідовність та принципи часових зв’язків розповіді про цю дію). Сюжетний час у названих романах,

окрім основної дії, включає хронологічно послідовні „мандри” в часі (композиційний прийом сну, „пошуку минулого”) головного героя. Фабульний час розгортається у двох часопросторових площинах (сучасній і минулій), побудованих за принципом монтажу, відстань між якими вимірюється історичною пам’яттю та пам’яттю родоводу.

Як і художній час, простір у названих вище романах конкретний, але по-різному виявлений. Скажімо, у „Побратимах...” художній простір має прив’язку до топографічних реалій (Хортиця, Очаків, Казікермен, Порта, Канів, Київ, Переяслав), які дають можливість простежити шлях побратимів як у вузькому (конкретний маршрут пригод запорожців), так і в широкому значенні цього слова (дорога до виборення волі для України). Подвоєння художнього простору спостерігаємо в романах „Велесич” та „Фенікс”. Особливість його полягає в тому, що зображуваний хронотоп зв’язується з дійсністю іншої епохи й одержує нове ціннісне вираження. Однак, як і в „Побратимах...”, простір різночасових пластів конкретний. У „Велесичі” сюжетно теперішній час має прив’язку до макрооб’єктів (населені пункти), які окреслюють маршрут Макара та Лади „слідами” „Слова”. Окремі відрізки маршруту персонажів чи то їх зупинка в певному населеному пункті розгортають сюжет роману в художньому часопросторі й дозволяють авторові здійснювати пошук, виводити гіпотези, робити висновки й подавати фактичний матеріал про ймовірного автора давньої пам’ятки, так би мовити, „дозовано”. В епізодах сюжетно минулого часу простір локальний – Київ та його передмістя. Опозиція матеріальних та духовних цінностей своєрідно реалізується в художньому просторі роману „Фенікс”: епізоди, співвідносні з подіями теперішнього часу, вирізняються насиченістю простору предметами матеріальної (кульман, магнітофон, радіо, холодильник) культури, і тільки з воскресінням душі Назара – предметами духовної культури (як правило, це культурно-історичні пам’ятки), а сюжетно минулий час характеризується мінімальним насиченням простору, символізацією макрооб’єкта – Києва – як історично-духовного осердя української нації.

Модель звернення до пам’яті персонажа як внутрішнього простору для розгортання подій характерна для романів „Злам” та „Прощання з самим собою”. Суб’єктивний простір героя конкретний, але у зв’язку з тим, що на екран пам’яті проектується простір цілого людського життя, він набуває ознак локальності, дискретності, як і час. Так, у романі „Прощання з самим собою” простежується тривимірна модель простору сюжетно теперішнього часу, до якого належить персонаж: підвальне приміщення – майстерня, в якій він творить живописні картини, які, за винятком кількох, „ніхто не бачив, окрім друзів [27, с. 392]”; маленька квартира, за робочий кабінет у якій слугує спальня; балкон, на який щодня сусід виливає помій, щоб виказати свою зневагу „як роботяга до паразитів [27, с. 300]”. Ця модель опосередковано характеризує історичний час, а саме 80-ті рр., коли творча інтелігенція у своїх кращих рисах (безкомпромісність, неприйнятність подвійних стандартів стосовно творчості) стала подібною до суспільних відщепенців, гнаних й упосліджених. Реальний, конкретний локус будинку

(мрії Платона) подається з просторової позиції героя, а також в уявних сценах-спогадах, які вводяться за допомогою голосу оповідача, який фіксує рухи, жести персонажа, його місце знаходження, але домінуючим є мовлення персонажа („Ліг на канапу-ліжку. Заплющив очі... Й знову побачив поле, й річечку, й толоку, де так мальовничо паслася людська строката череда... За вербами, на тлі густого бору, білів будинок... [27, с. 284]”). Власне, у подібних сценах обов'язковий елемент – деталі природного оточення – надають ліричного забарвлення, випрозорюють архетип земного раю. Окрім теми будинку, в уявних сценах розвивається й екологічна тема (вибух на ЧАЕС). Натомість спогади героя у жанровій формі билиць характеризуються змінністю просторових локусів, що мають певний реальний аналог, на чому ми вже наголошували.

Виходячи з розуміння того, що домінантна концепція часу впливає на стильові особливості твору, розглянемо специфіку матеріалізації лінійно-хронологічного, синергетичного та суб'єктивного часу і їхніх нашарувань. Дискретність часопросторових координат є основним засобом динамізації сюжету в „Побратимах...”. Наратор відтворює не весь плин часу, а вибирає найбільш суттєві фрагменти, які дають змогу побачити персонажів у дії, при цьому оповідач удається до викладової форми показу (переважно в ситуаціях діалогу). Просторові переміщення здійснюються завдяки оповідачеві, який „стискає” час, коли йдеться про битви козаків з татарами та шляхтою; „розтягує” час в епізодах, які локально „прив'язані” до топографічних реалій українських сіл Лисянки, Хуторів та локусу острова Хортиця; „зупиняє” час, коли його перспектива поєднується з перспективою персонажа, а отже, відбувається розширення внутрішньої фокалізації головного героя. Порівняно з інтенсивністю протікання дії в „Побратимах...” лінійно-хронологічний час „Князя Кия” В. Малика вирізняється поєднанням різних темпоритмів – інтенсивного, що пов'язано з пригодницькими елементами оповіді, та уповільненого – в описових фрагментах тексту (портрети персонажів, просторові об'єкти, місце й ситуація розгортання подій, їхня повторюваність). Модель часу синергетичного (О. Ільченко „Козацькому роду нема переводу...”), що конкретизується в динаміці лінійно-хронологічного (часопросторова дискретність) та застигlosti руху символічного часу (ретардації, переосмислення фольклорних мотивів та образів), порівняно з традиційним часовим опрацюванням сюжету дає можливість виявити нові потенції художнього змісту.

Основна особливість оповіді у „Велесичі”, як і у „Побратимах...”, – дискретність часу, вибір суттєвих для втілення авторської позиції фрагментів. Часові пропуски оформлюються у вигляді еліпсису (темп оповіді, що характеризується повним пропуском деяких фрагментів фабули). Спостерігаємо напластування різних концепцій часу: лінійно-хронологічної, що уможливорює здійснення пошуку слідами „Слова”; історичної та біографічної, за допомогою яких втілюється художня гіпотеза про особистість і історію створення давньої пам'ятки; взаємопроникнення суб'єктивного та синергетичного часу, що актуалізується в анахронізмах,

пов'язаних з внутрішньою сферою персонажа. Порівняно з часовими відрізками, співвідносними із сучасними подіями, де дії як такої не відбувається, у часі минулому (історичному) оповідь розгортається стрімко завдяки насиченості колізіями. Основне завдання автора – відтворити дух епохи, показати внутрішньополітичні протиріччя могутньої колись держави. Рух історичного часу – початок дії припадає на часи боротьби князів (Мстислава та Ізяслава) за київський престол, а кінець охоплює події 1185 р. : розгром русичами на чолі зі Святославом Кончака та велике княже думання („посеред літа в Києві [24, с. 228]”) про новий похід на половців (Ігорів похід не зображується, про нього дізнаємося з розповідей Біловолода Просовича) – природно поєднується з біографічним часом вигаданого персонажа – Велесича.

Складна модель художнього часу представлена у „Феніксі”. Провідна роль надається часу суб'єктивному, що розкриває сюжет внутрішніх переживань персонажа, його присутності у світі реальному (епоха НТР) та ірреальному (хронологічно послідовні мандри в різні історичні епохи). У зв'язку з цим відбувається порушення часопросторових відношень між описуваними подіями. До того ж є сенс говорити про уособлення в індивідуальній долі персонажа ідеї втрати зв'язку часів з подальшим її поновленням, що й вирізняє роман з-поміж інших романів зв'язку часів, в яких акцентовано драматичність української історії. Час минулий і теперішній мають протилежне емоційне забарвлення, що посилюється передовсім опозиціями *духовне – матеріальне, мить – вічність*. Авторська філософія часу реалізується також у потрактуванні традиційних образів, міфологічних та релігійних за походженням. По-перше, це помітно на рівні заголовку, який можемо віднести до *заголовку-символу*. По-друге, авторське підкреслення рецепції традиційного образу фенікса міститься на текстовому рівні: „Міфологічний чарівний птах у фінікійців та єгиптян. Багряний, схожий на орла. Найбільше ж він знаменитий тим, що, проживши аж кілька сотень років, він спалює себе і воскресає з попелу знов молодим! [25, с. 131]”. Характерно, що образ фенікса вперше з'являється в часі минулому у віршованому тексті, а вже в теперішньому осмислюється головним героєм. Інший традиційний образ (блудний син), який має релігійні витoki, семантично близький до міфологічного образу фенікса й характеризує виключно сучасного героя. Ще одним символом оновлення шляхом очищення душі від намулу безпам'ятства та бездуховності можна вважати наскрізний для роману образ дощу. Таким чином, традиційні образи опосередковують діалектичну єдність вічного і плінного, зв'язок часів. Художній час сюжетної лінії Назара Скалія характеризується зниженою інтенсивністю протікання, натомість в епізодах, співвідносних з подіями минулого, часова інтенсивність збільшується. Така часова контрастність впливає на темпоритм оповіді, на суб'єктивне читацьке сприйняття художнього часу. Виняткова роль у сюжетотворенні належить хронотопу *стіни* та його смисловим еквівалентам (*ворота, вал*), які несуть неоднорідне семантичне навантаження: життєва перешкода, безпам'ятство, байдужість,

егоїзм. Причому в часі минулому хронотоп стіни – це завжди перешкода на шляху до національного й духовного визволення, а в теперішньому – широкий спектр смислових значень: творча криза, душевний біль, безпам'ятство, втрата зв'язку з родом.

Розбіжність сюжетного й фабульного часу в романі „Злам” (ретроспективний огляд життя персонажа у фабульному часі триваліший за сюжетний час романної дії) слугує засобом створення внутрішньої часової перспективи оповіді, на відміну від роману І. Вільде, в якому їхній збіг посилює позиції зовнішньої подієвості. Життя Заклунного виповнене напруженою працею за принципом „кар'єра не самоціль, а шлях до музики [26, с. 27]”, звідси виникає у свідомості героя відчуття трагедії змарнованого життя й намагання наповнити змістовно час, який відпущено йому до моменту смерті. Матеріалізується поняття часу в конкретному предметі – годиннику, секундні стрілки якого „останнім часом чомусь поблякли й стали коротші й тонші [26, с. 3]”, а їхній невмолимий хід укорочує життя персонажа, якому залишається замало часу для виправлення помилок молодості. Опосередковано плин часу виражається за допомогою літературного та паралітературного цитування: „Цей світ – як вітер, він усе забуде, // Неси вино! Хай буде те, що буде!.. [26, с. 61]”; „Друзі, я втратив день! [26, с. 130]”; „Чим більше думав, тим більше жив [26, с. 119]”. Авторська концепція часу оприсутнюється у висловлюваннях персонажів та оповідача, у сюжетних епізодах, у розстановці наголосів на вирішенні питань про „вічне – дочасне”, у створенні часової перспективи. Важливе значення в аналізі часових координат роману набуває його завершеність. В. Шевчук удається до створення формально замкненого часу, що має свій початок (моменти, співвідносні з початком негативної еволюції) і кінець, завершення сюжету (головний персонаж руйнує старе життя), однак контури часової відкритості помітні на рівні концепції героя, який у процесі переосмислення життєвих орієнтирів прагне решту життя присвятити повній особистісній реалізації. Однією з форм завершення художнього часу в романі є повернення Заклунного до батьківської хати, до духовної витоків (тема „блудного сина”), причому не в традиційному смисловому полі – повернення до рідної оселі як кінцевий пункт мандрів, – а в новій інтерпретації – повернення й виправлення помилок минулого з майбутньою перспективою: „Дивився на світ довкруг і ніби бачив заново. Раніше і хата, й двір, і навіть усе село для нього були пов'язані з батьками, їхнім баченням людей, речей та явищ, а нині вперше раптом відчув себе мірилом вищих значень цього світу. Є він і світ, віч-на-віч... [26, с. 99]”. Повертається Заклунний не тільки до батьківського порогу, але й до колишнього друга Покотьола, щоб визнати перед ним свою провину. Фінальна сцена зустрічі двох митців виписана автором цікаво, але, як стверджує Г. Ключек, „багато в ній може здатись „лобовим” [52, с. 6]”. Помітно це на рівні інтер'єру, сімейних стосунків, результатів творчості двох персонажів, однак ці зіставлення доречні, вони сприяють реалізації ідейного задуму, вирізняють протиставні життєві позиції героїв.

Наявність часових трансформацій (рекурсивний рух часу, як і у „Злам”) сприяє панорамному баченню життєвого шляху автобіографічного героя в романі „Прощання з самим собою”. Гетеродієгетичному наратору, дистанційованому як від головного героя – зрілої особистості, так і від головного героя у процесі формування, у минулому, належить функція переключати реєстри оповіді із сучасних подій на минулі, рухати час не в хронологічній послідовності, а зі значними порушеннями, зумовленими асоціативно-психологічним мисленням персонажа. Подібні риси характерні й для другої частини повісті Є. Іванчука „Записки каторжанина”, але досягаються вони за рахунок автодієгетичного наративу, функціонування аукторіального дискурсу, коли рецепція читача спрямовується лише оповідачем (зрілим автором твору), який повноправно домінує у художньому світі як голос переконливого очевидця. Події, співвідносні з теперішнім життям Платона (роздуми над своїм буттям, робота в майстерні, прагнення придбати хату в селі), створюють ефект застигlosti часу. Умовність такої часової динаміки уможливує інтенсивність розгортання суб’єктивного часу персонажа, зумовленого психологічним відбором образів пам’яті минулого. Останні являють собою послідовність спогадів про історію формування й становлення біографічного „Я” як частини історії покоління. Часові пропуски між спогадами (билицями) компенсуються резюмованим викладом („Вони таки вернулися у рідний край [27, с. 311]”).

У контексті аналізу особливостей наративу актуальною видається проблема цілеспрямованості оповідних вимірів названих творів В. Шевчука до єдиного стилю чи поєднання, взаємопроникнення або ж автономного існування різностильових дискурсів. Тенденцією до стилістичної монофонії охоплені романи „Злам”, „Прощання з самим собою”, оскільки їхній формозміст не виходить за межі художнього осягнення одиничного життя персонажа. Натомість у „Побратимах...”, „Велесичі” та „Феніксі” спостерігаємо стилістичну поліфонію, що має різну природу. Стилістична однорідність у романі „Фенікс”, незважаючи на часову віддаленість подій, що стали предметом естетичного осягнення письменника, послідовно витримана в трьох фабулах, співвідносних з подіями минулого, і лише в одній – присвяченій перепохованню тіла Тараса Шевченка в Каневі – яскраво виявляються ознаки публіцистичного дискурсу, що пов’язано з характером фактичного матеріалу. У „Побратимах...” переадресування оповідної інстанції іншим персонажам дає змогу авторові уводити різножанрові дискурси до основної тканини твору. Сильова палітра роману „Велесич” проявляється у використанні окремих елементів наукового дискурсу як стрижневих компонентів художньої рецепції. На стилістичній поліфонії останніх двох творів зупинимося детальніше.

У романі „Побратими...” епос і лірика, документальна точність і вигадка взаємопов’язані. Це досягається завдяки уведенню до композиції твору небилець, історичних пісень та дум, що формально є жанрами-вставками („композиційно локалізований жанр в структурі твору [57, с. 198]”), і можуть розглядатися нами і як експліцитно виражені цитати

інтертексту, під яким розуміємо „фрагмент чужого, попереднього тексту, введений в новий, свіжо створений літературний твір [81, с. 343]”. Як правило, за конкретними суб’єктами вислову автор закріплює повноваження цитувати уривки з історичних пісень та дум (Петро Непран) чи композиційно завершених текстів небилиць (дід Щириця), тобто в такий спосіб письменник прагне уникнути контрасту, з одного боку, між стилем мовлення персонажа та стилем інтертексту, а з іншого – між стилем мовлення персонажа та авторським стилем. Фабула небилиць переважно відображає неймовірні пригоди запорожців повчального характеру з елементами вигадки й подробиць із життєвого досвіду суб’єкта вислову. Висміюванню піддаються завойовники українських земель, натомість дотепність, сміливість, уміння запорожців вийти переможцями з будь-якої ситуації гіперболізовані. Діапазон гумористичних ресурсів у творі широкий: обігрування ситуацій, в яких мовна характеристика персонажа, подана іншим героєм, не відповідає особливостям його поведінки (про впертий норів Бодні: „смирненький, немов телятко”); повтор виразів, що індивідуалізують мовлення персонажа („хай тобі весь оселедець вилізе”); невідповідність між прізвиськом і фізичною силою людини (велет Манюня); уживання фразеологізмів („які йому вдягнуть сап’янці, щоб не видні були ні п’яти, ні пальці”) тощо. У романі помітний синкретизм літературного та усно-розмовного стилів, що, власне, індивідуалізує мову кожного персонажа. Натомість у романі „Козацькому роду нема переводу...” О. Ільченка створення більш-менш повної ілюзії живої розповіді про події, опрацювання фактів історичного минулого охоплені єдиною стильовою тенденцією – фольклорно-міфологічною. Окрім того, на відміну від „Побратимів” В. Шевчука та „Князя Кия” В. Малика, в яких домінують позиція гетеродієгетичного наратора, який не бере участі в історії, котру оповідає, однак почасти його ракурс бачення змінюється персонажним, у згаданому вище романі стилістична монофонія забезпечується гомодієгетичним наратором, особа якого виражається виключно мовленнєвою позицією, яка за характером висловлювань, закоріненням у стихію усної народної творчості максимально зближується з позицією персонажів оповідуваних історій.

Автономне існування різностильових дискурсів (наукового й художнього) у романі „Велесич”, як ми вже зазначали, зумовлені жанровою природою тексту, типом героя, крізь призму свідомості якого подається тлумачення (науковий дискурс) й рецепція (художній дискурс) давньої української пам’ятки. Основним засобом представлення мовлення персонажа, який є виразником авторської позиції й виконує функцію інтерпретатора „Слова” та авторського коментаря (хоча слід погодитися з думкою М. Ільницького, що доцільнішою тут була б „роль автора в його прямому вияві [8, с. 58]”, як, наприклад, у романі-есе В. Чивіліхіна „Пам’ять” [82]), є діалог. Естетичний досвід Макара, що має безпосереднє відношення до світу мистецтва (поет) і науки (вивчення пам’ятки протягом п’яти років), а також навички спілкування їхньою мовою, порівняно з естетичним досвідом Лади (обізнаність із пам’яткою на рівні реципієнта), значно ширший. А тому

в діалозі, співвідносному з таким типом, як діалог-переконання, взаємодія голосів Макара та Лади, їхніх свідомостей різниться в аспекті інформативному: вільно оперуючи документами, Макар омовлює своє розуміння у формі тлумачень і гіпотез, натомість Лада, відштовхуючись від відомого, ставить запитання, дискутує і, таким чином, спрямовує рух дослідницької думки (від відомого до нового), забезпечуючи повноту висвітлення проблем, пов'язаних зі „Словом”. Отже, сфера дієгезису (розповідь) є домінантною.

Стиль мовлення Макара індивідуалізований, відповідає атрибутивним властивостям побудови наукового дискурсу: інформативність, логічна послідовність, точність, доказовість, пояснення причинно-наслідкових відношень, висновки. На рівні мовних засобів – абстрактна лексика й терміни („контекст”, „фрагмент-період”, „постійний художній символ народної творчості”, „міжусобні війни”, „припущення”), етимологічні тлумачення („Зловіщі якісь ворони! Бусові... Твердять, що це від слова „бос” чи „босове”, що означає демон, демони; відтак – священні, віщі, оскільки араби свідчать, що у слов'ян ворона вважалася священним птахом... [24, с. 84]”), цитати й посилання, книжність синтаксису („Допустимо, що поняття Сурож, подібно до Посулля, означає землі уздовж річки Сури, і матимемо західну межу половецьких володінь. Тоді виходить – половці держали під своїм мечем і правий берег нижнього Дніпра [24, с. 102]” тощо).

Важливе значення в науковому дискурсі персонажа надається фактам. Різномірні документи уводяться до наративу героя в певній послідовності, уписуючись у логіку побудування доказів: спершу висувається припущення у вигляді робочої гіпотези, що потребує доведення; аргументи добираються або з наявних у розпорядженні автора документів, або внаслідок ревізії наукових концепцій, що піддаються сумніву й залучаються до аналізу. В інших випадках до наративу уводяться вже доведені дослідниками положення в статусі аксіом, які перевіряються шляхом зіставлення з новими фактами, не залученими до наукової інтерпретації. Причому такі факти не завжди зафіксовані в документах, а тому сприймаються як вірогідні, у статусі художніх гіпотез. Таким чином, унаслідок пошуку логічного зв'язку між припущеннями й доказами оформлюються основні положення авторської концепції, яка становить новий горизонт рецепції „Слова”. Проілюструємо це на прикладі ключового в концепції В. Шевчука витлумачення власного імені Трояна. Указуючи на згадку в „Слові” таких рядків, як „*рища в тропу Трояню*”, „*вступив дівою на землю Трояню*”, „*на сьомому віці Трояні*”, Макар звертається за роз'ясненнями до існуючих наукових концепцій, безвідносно до імен їхніх авторів. Характерно, що уведення тез науковців до наративу (передбачається, що вони відомі читачеві) підпорядковане логіці доказовості: від найменш неприйнятних з погляду аргументації до тих, що претендують на істинність висунутих положень. Короткий виклад сутності наукових концепцій, згідно з якими „Троян – це імператор римський, а звідси і віки його, й тропа його [24, с. 46]”, супроводжується коментарем Макара: „Слово” просте і чисте, гранично точне в усіх своїх частинах. І раптом, – немов Пилип

із конопель, – з’являється імператор, та ще й не свій, а римський, що жив тисячу років тому. Хіба це в душі „Слова”? [24, с. 46]”. З коментаря видно, що подібна теза суперечить основному документові – „Слову”, – а тому пошук поновлюється. Версія про те, що „Троян – це бог поганський, земля Трояня – земля слов’янська, руська [24, с. 46]” видається Ладі переконливою, проте Макар захищає іншу гіпотезу, висунуту вченими: Троян – це „державна, троїстий союз племен [24, с. 47]”. Власне, доведення тези, що Троян є прадержавою східних слов’ян, „стає головною сюжетною пружиною роману [83, с. 254]”, з нею пов’язаний основний мотив походу руських князів на половців з метою визволення землі Трояні, яка сягала „від Дону аж до Угорщини, від моря Суразького до моря Білого!.. [24, с. 167]”. Гіпотеза, що захищається автором, почасти підтримана й науковцями (див. [84, с. 7]).

Виявом розуміння пам’ятки є не тільки омовлення значень і смислів у формі тлумачень, але й „дотворення” літературного тексту. Слушну думку з цього приводу висловив М. Ільницький, який наголосив, що Шевчукове тлумачення „Слова” приваблює передусім тим, „що в ньому поєднані науковий підхід до предмета зображення і вдале перевтілення проблеми в художній матеріал, яке відбувається, можна сказати, на очах у читача [8, с. 58]”. Органічне поєднання наукового та художнього підходів до опрацювання фактичного матеріалу вочевидь є новітнім засобом прояву романного мислення митця, який відмовився як від традиційних шляхів опрацювання історичного минулого – його белетризації (П. Угляренко „Довгий шлях до озер”), зосередженні на пригодницькій фабулі (В. Малик „Князь Ігор”, „Князь Кий”), – так і від традиційних нарративних стратегій, зокрема ролі автора в його прямому вияві (В. Чивіліхін „Пам’ять”). Натомість письменник удався до форм зміщення часових площин, полеміки з документом, дослідницького характеру концептуально-естетичної установки, що дає підстави вважати його формозмістові знахідки дотичними до тих, які продемонстровані в „Диві” П. Загребельного, „Прийдімо, вклонімося...” Ю. Мушкетика, „Манускрипти з вулиці Руської” Р. Іванчука, „Отчому світильнику”, „Єрусалимі на горах” Р. Федоріва.

Таким чином, в аналізованих нами романах авторський тип світорозуміння лежить у площині осмислення націософських питань, в акцентуванні на духовних вимірах минулого й сучасного, що, своєю чергою, пов’язано з жанровою концепцією конкретного твору, відбором і внутрішньою системністю індивідуально-стильових засобів організації тканини оповіді. Авторська концепція людини, що реалізується в образах, співвідносних як із суб’єктом дії, так і суб’єктом свідомості, зумовлює відповідний тип композиції – хронологічний („Побратими...”) або монтажний („Велесич”, „Фенікс”, „Злам”, „Прощання з самим собою”). Перший реалізується в сюжетній моделі подорожі, суб’єктом оповіді якої є гетеродієгетичний наратор, з чієї точки зору моделюються фабульні ситуації та часопросторові відношення (лінійно-хронологічний час та конкретний простір). Домінантна особливість сюжетобудови „Побратимів...” – напруженість і динамічність, матеріалізована в дискретності часопростору,

суб'єктивному сприйнятті героєм ситуацій, ритміко-інтонаційних прийомах тощо. Другий тип характеризується розщепленням сюжетної дії за рахунок композиційного прийому подорожі та „пошуку минулого” („Велесич”, „Фенікс”) та асоціативного комбінування оповідуваних подій („Злам”, „Прощання з самим собою”). У названих творах письменник репрезентує кілька концепцій часу (синергетичну, історичну, лінійно-хронологічну, біографічну, суб'єктивну) в різноманітності їхніх поєднань, які зумовлюють просторові трансформації (подвоєння художнього простору, модель звернення до пам'яті персонажа як до внутрішнього простору). Окрім того, помітний рух наративної конструкції від перспективи всезнаючого наратора до поєднання її з персонажною перспективою, цілеспрямованість до стилістичної монофонії, як, наприклад, у романах „Злам”, „Прощання з самим собою” чи стилістичної поліфонії („Побратими...”, „Велесич” та „Фенікс”).

### **2.3. Суб'єктивний світ особистості: засоби психологізації**

Однією з помітних стильових домінант аналізованих нами романів В. Шевчука є психологізм. Система засобів і прийомів, спрямована на глибинне й детальне розкриття суб'єктивного світу персонажа, у кожного письменника індивідуальна. Аналізуючи різні форми психологічного зображення, А. Єсін розмежовує їх на „прямі” (висвітлення характеру героя „зсередини”, через форми представлення внутрішнього мовлення, образи пам'яті та уяви), „непрямі” (зображення психології персонажа через зовнішні симптоми внутрішнього психологічного стану) та „сумарно-позначаючі”, які реалізуються за допомогою „називання, гранично короткого позначення тих процесів, які протікають у внутрішньому світі [85, с. 317]”. Поєднання перших двох, що все ж не в однаковій мірі функціонально значущі для конкретного твору, характерні для романів „Побратими...”, „Велесич”, „Фенікс”, „Злам”, „Прощання з самим собою”.

Оскільки в названих творах тип персонажа корелює із суб'єктом свідомості (окрім роману „Побратими...”), авторська увага переакцентовується з подієвості на його внутрішній світ. Власне цим зумовлена індивідуальна співвіднесеність композиції сюжету, оповідної структури і засобів зображення героя. Найтісніше прийоми психологічного зображення пов'язані з наративною стратегією тексту (аукторіальна/акторіальна наративна ситуація, наративна модальність) та особливостями розгортання суб'єктивного часу персонажа, які є діагностуючими для характеристики ідіостилію письменника.

Як правило, аукторіальна наративна ситуація, що передбачає всезнаючого наратора, характерна для літератури реалізму. Натомість модернізм характеризується іншою концепцією мовлення: поєднанням перспективи наратора та перспективи героя (акторіальна наративна ситуація), наявністю скомплікованих форм нарації. У романах В. Шевчука

спостерігаємо рух від вкрапель мовлення персонажа в мову наратора („Побратими...”), використання елементів персонажної наративної ситуації („Велесич”, „Фенікс”) до оприявнення способу мовлення героя, передачі картини світу його очима („Злам”, „Прощання з самим собою”), зумовлених психологізацією прози ХХ ст. Отже, автор надає перевагу акторіальній наративній моделі, особливості якої й спробуємо дослідити.

Лінійно-хронологічний час у названих творах письменника поєднується із суб’єктивним часом персонажа. Певні контури останнього можна спостерігати в „Побратимах...”. До психологічного прийому активізації уяви й асоціативного мислення героя автор удається у „Велесичі” та „Феніксі”. Це дає змогу актуалізувати у свідомості персонажа часову тяглість культурно-духовних цінностей. Найповніше суб’єктивний час реалізується в „Зламі” та „Прощанні з самим собою”.

Домінантним для романів „Побратими...”, „Велесич”, „Фенікс” є дискурс усезнаючого (гетеродієгетичного) наратора (оповідача, за термінологією вітчизняних літературознавців [86, с. 146]). Знаходячись поза межами зображуваного світу, усезнаючий наратор, як правило, не повністю „прихований”, його „втручання” виявляються у формі „рефлексій” та „коментарів” (див. [87, с. 9]). Зокрема в романі „Злам” втручання оповідача помітні на рівні рефлексій-відступів, які носять характер філософських узагальнень, розміщених практично на початку кожного розділу. Основне їхнє завдання – актуалізувати комунікативну ситуацію „суб’єкт вислову – герой” або „суб’єкт вислову – реципієнт”. Остання форма вияву особи оповідача, наприклад, характерна для розділу п’ятого: „Колись, в „епоху дерева”, був афоризм: якщо зігнеш занадто, дрючок зламається. У наші дні цей вислів звучить по-іншому: закрутиш надто гайку, вона зірветься [26, с. 91]”.

Нараторові належить функція оповідати про часопросторові переміщення персонажів („По окружній минули Київ і за годину були вже майже під Васильковим [24, с. 82]”, „Вже стільки їхали, а ще далеко було до моря й Дону! Безмежний степ, безкрая стрічка траси... [24, с. 105]”), описувати почуття головного героя („Петрові серце тьохнуло”, „Непранові було невесело”) або інших персонажів („В очах черкася кипіла дика лють”), повідомляти про зміст уявних сцен-спогадів. Проте позиція наратора не є всевладною. У зв’язку з представленням читачу не тільки подій і вчинків персонажа, але й способу його мислення відбувається зміна аукторіального наративу акторіальним, що суттєво впливає й на співвідношення використовуваних точок зору (за В. Шмідом, нараторіальна та персональна): перехід на персональну позицію персонажа накладає обмеження на ступінь обізнаності оповідача.

Зображення свідомості персонажа „зсередини”, з позиції наратора, здатного до інтроспекцій, найбільш характерне для роману „Побратими...”. Непран і Бодня є героями в буквальному значенні цього слова, їхня внутрішня статичність протягом фабульної дії компенсується інтенсивною діяльністю, швидкістю й рішучістю. Проте, зображуючи в безперервній дії

головного персонажа, автор намагається наблизити його психологічний портрет до читачів в уявних сценах-спогадах, роздумах, що пов'язано зі зміною наративної стратегії (заміни нульової фокалізації на внутрішню): „Хоча б краєчком ока, хоча б на мить поглянути на те велике чудо, на той народ щасливий, який зірве кайдани з рук і душі [21, с. 315]”. І лише в тих епізодах, в яких персонаж постає творцем мистецьких явищ, автор відтворює світ крізь призму його свідомості: „... торкнувся струн. Вони озвалися до нього журно, лагідно, немов дівоче серце, зарокотали бурею, заквилили, як рідні чайки з Лугу... Далеко ж, доле, ти занесла козацькі буйні голови! Напевне, тут нема і краплі дніпрових вод, напевне, тут ніколи не линула вкраїнська пісня... Ганебно жити в рабстві, а ще страшніше – вірити, що так і мусить бути [21, с. 354]”. Подібна модель третьоособової наративної ситуації, що все ж прямує до розширення внутрішньої фокалізації персонажа, застосовується і в історичних романах В. Малика [88]. Зокрема в романі „Князь Кий” текстова конфігурація внутрішнього дискурсу персонажа репрезентована в основному внутрішнім монологом та діалогом, які надають нарації ознак динамічності: „Кий губився у здогадах. Що там? Чому така тривога? Для чого збирається військо? Може, Чорний Вепр задумав похід на Кам'яний Острів, щоб помститися русам за образу? Чи надійшла звістка про наближення гуннів?.. І де, нарешті Цвітанка? Десь у таємній оселеі серед лісів? Чи Чорний Вепр уночі доправив її на Родень? [73, с. 121]”. Натомість імпліцитний розповідач у романі „Козацькому роду нема переводу...” О. Ільченка дотримується переважно зовнішньої фокалізації, виявляючи свою присутність у вигляді текстуально зафіксованих інстанцій (вказівок та коментарів), які допомагають контролювати читацьке сприйняття змістовно-сміслових частин тексту, залучати реципієнта до роздумів: „Отже, візьми ти мене за лікоть, мій друже критику, порадику і наставнику, і поможи розмірковувати: чому це Козака Мамаю аж така біда спіткала, аж така притуга, що довелося художникові каятися в тім, що необачно випустив у світ свого однокрилого недолюдка? [72, с. 130]”.

Розповідна інстанція всевідаючого гетеродієгетичного наратора, що тяжіє до розширення представлення дискурсу, як правило, одного персонажа характерна для минулої (історичної) часопросторової площини роману „Велесич”. У тих фрагментах хронотопу, де йдеться про роки дитинства Велесича, компетенція наратора є визначальною, а вже сформована особистість вимагає інших засобів її представлення. Про почуття, зміст сновидінь героя, украплення спогадів повідомляється з позиції наратора („Двері тихенько рипнули. Подумав, що то йому здалося, й не озирнувся. Нараз відчув, що вітер влетів у хижу. Глянув і не повірив своїм очам: у дверях, неначе в рамі образ, стояла Яна! [24, с. 159]”). Розширення внутрішньої фокалізації персонажа притаманне епізодам, в яких герой залишається на самоті. Окремі епізоди сюжетного часу автор присвячує роботі Велесича над створенням мистецького шедевру – „Слова о полку Ігоревім”, – які характеризуються поєднанням зовнішньої та внутрішньої фокалізації, авторського мовлення з мовленням персонажа.

Трансформування образних картин, що постають в уяві персонажа, у поетичний текст відбувається за допомогою парафраза, який сучасні дослідники витлумачують як „переказ твору або чужих думок іншими словами, іноді скорочено або розширено, незрідка – *прози поезією* або навпаки [89, с. 293]”. У випадку роману В. Шевчука спостерігаємо подвійний процес: персонаж, уявляючи події, переказує їх зміст, який трансформується в поетичний твір, але не автентичний зразок історичного передання, а переспів „Слова” В. Шевчука. Таким чином, можемо говорити про функціональне використання в художньому тексті іншого твору, відтак авторська позиція утверджується не тільки художньою гіпотезою про ймовірного автора „Слова”, але й самим переспівом пам’ятки.

Виняткове значення надається просторовій та перцептивній позиції персонажа у „Велесичі” та „Феніксі”, оскільки розширення внутрішньої фокалізації героя (об’єкти, звукові образи у його сприйнятті наповнюються вкрапленнями іншої історичної доби) дає змогу уводити інші часопросторові виміри, тобто моделювати кількаярусний хронотоп. У „Велесичі” навіювання головного героя виникають несподівано, виявляючи глибину його переживання, зумовленого естетичними стосунками між текстом пам’ятки (об’єктом) і ним як реципієнтом (суб’єктом). У таких епізодах застосовується персональна позиція персонажа як вторинного наратора, у сприйнятті якого певні об’єкти, звукові образи наповнюються вкрапленнями іншої історичної доби („Спів солов’їв і кінський тупіт зливалися в якусь важку і грізну музику [24, с. 31]”) або асоціюються з конкретними образними картинками („Світ раптом звузився до лопітливих оранжєвих та синіх стін і крони груші, яка виднілася крізь прямокутний отвір, ну геть такий, як двері в старій селянській хаті... [24, с. 50]”). Часові суміщення, що, по суті, є асоціативними ретроспекціями, вимагають застосування персональної наративної ситуації і в романі „Фенікс”: „Дерева, що за вікном, враз піднялись, побільшали. Він бачив уже не крони, а стовбури та нижнє віття. Бачив, мов у тумані... [25, с. 140]”. Іноді, як у другій візії, нові об’єкти, а також звукові образи фіксуються у внутрішньому мовленні персонажа: „Співає Ніна!.. Де вона взялася тут? Ключа ж немає в неї... А може, це хтось інший? Надворі чи за стіною... Стін тут немає, є тільки вал, запущений, у бур’янах... [25, с. 79]”. Автор використовує різні способи „сигналізування” про часові зсуви: образи звичного для Назара речового оточення доповнюються новими (брама, вежа, вал) або набувають зримої ємності. Особливе значення надається акустичним образам (церковні дзвони, мелодія пісні, гуркіт, гул мотора) – трансляторам у світ ірреальний, які створюють ефект інтенсивного темпоритму. Натомість зімкнення різночасових площин у романі Р. Федоріва „Єрусалим на горах” досягається за рахунок зрощення художньої умовності (події подаються крізь призму підсвідомості й уяви персонажа) та гомодієгетичної (автодієгетичної) нарації, що створюють ефект тяглості фабульного часу в межах розділів: „А я вийшов із брами... І я побачив у тисячах вікон тисячі вогників. Був серед них і мій вогник надії? Шибнула мені в голову, коли стояв серед золотистої кам’яної тиші Святого

Духа думка: Чи прийшов би я сюди... чи дали б мені люди в руки скальпель, шкробачку, щітку й попросили б: розчисти оцю фреску, воскреси її, коли б мій „День, який я підглянув” висів у Подолюка на чоловічій стіні? Опісля я багато разів повертався в думках до цих першин хвилин перебування в церкві Святого Духа; що того дня я вийшов з-поміж черченських хрестів інакшим... [48, с. 147 – 148]”.

Оскільки часопросторові візії подаються крізь призму свідомості головного персонажа, його суб’єктивний простір набуває нової цінності. Наприклад, у „Велесичі” головний герой виокремлює об’єкти природного оточення („Річка текла вниз, заплавою, а він стояв на кручі між височених гіллястих сосон і пив очима далеч, що вимальовувалася із підзолоченого туману-марева [24, с. 64]”), удається до зіставлень простору духовного, минулого („...над цим усім казковим світом владарювало Сонце – Даждьбог, Ярило, Хорс [24, с. 99]”) та матеріального, сучасного („То тут, то там стриміли в небо труби, ажурні вежі важко тримали лінії електропередач, снували нивами малі й великі трактори... [24, с. 99]”). У „Феніксі” індивідуалізований простір персонажа розкриває особливості його внутрішнього світу, що зазнає змін. Замкнений простір квартири для Назара зручний, безпечний, оскільки не передбачає тісних контактів з оточуючими, натомість розімкнений простір міста виводить його на рубежі незнані, небезпечні для його технократичного „Я”. Коли ж герой досягає внутрішньої гармонії завдяки проникненню в простір ірреальний (переважно розімкнений), теоретична антонімічність замкнений – розімкнений знімається, домінантним стає простір розімкнений. „Квартира, яка була раніше йому тісна, здавалася тепер просторою. Чи він змалів, чи речі, які її виповнювали, принишкли, втратили колишній смисл [25, с. 127]”. Подібне функціонування суб’єктивного простору (як характеристичний прийом) спостерігаємо й у романі „Прощання з самим собою”. Головний герой, чия просторова перспектива стає домінуючою, виокремлює деталі інтер’єру („У кабінеті тим часом сталися зміни. Тепер була це спальня. Канапи-ліжка заслані, горить настільна лампа... Стеля низька, важка, ряба од тіней... П’ятнадцять метрів – спальня і кабінет [27, с. 304]”), дає їм оцінку („не коридор, а звичайнісінька тобі нора!.. [27, с. 286]”), порівнює локуси квартири, тісного й закритого простору, та будинку в селі – відкритого й просторого („На п’ятачку біля дверей балконних, де стояли меблі, не міг би поміститися і добрий пес... А там, – заплющив очі, – безмежний простір!.. Поле, і ліс, і небо... Жайворонки тремтять у висі піснею... А верби, сад!.. [27, с. 283]”).

Взаємопроникнення подій сучасного та минулого у свідомості героя вимагає застосування його персональної точки зору й у романах „Злам” та „Прощання з самим собою”.

Як відомо, автор і герой в автобіографічному тексті не тотожні, їх двоє, але між ними, як справедливо зазначає М. Бахтін, „немає принципового протиставлення, їх ціннісні контексти однорідні, носій єдності життя – герой і носій єдності форми — автор належать до одного ціннісного світу [70,

с. 152]”. В автобіографії переважає гомодієгетична наративна ситуація: план життєвого досвіду персоніфікує автобіографічний герой, а план його естетичного оформлення, витлумачення – наратор (оповідач). Тобто образ автора, як у повістях Є. Іваничука „Записки каторжанина” [77] та М. Стельмаха „Щедрий вечір” [90], представлений двома іпостасями: головного героя (молодого Євгена, який потрапив до сталінських таборів; малого Михайла, зворушеного пережитими подіями) та оповідача (зрілих авторів творів, досвідчених оповідачів, які підсумовують й оцінюють своє життя з часової дистанції). Натомість у романі „Прощання з самим собою” спостерігаємо ускладнення наративної стратегії, що пов’язано з переадресуванням функцій оповідача героєві-розповідачеві. Оскільки автобіографічний персонаж у романі є письменником, автором билиць, він одночасно не може бути і їхнім автором-головним героєм, тобто потрібна естетична свідомість іншого рівня, яка б організовувала художнє ціле, якими є спогади. А тому в тих епізодах, де йдеться про написання билиць, перцептивна компетенція оповідача обмежується (відповідно персональна точка зору стає домінуючою) задля вияву мовлення героя, способу його мислення як „первинного” автора (саме він і пише назви билиць). „У зошиті ще вистачало місця. І ручка не засохла... Дороги він не пам’ятав, а знав лише із розповідей. І Батько, і Мати згадували її не раз... І весь цей рік... І хату... Не вгледів, як написав і другу назву. Вивів, мов учень, чітко літерами, напевно, втричі більшими від тих, які для нього звичні [27, с. 311]”. Таким чином створюється ілюзорне враження переадресування функцій оповідача головному героєві, але вже в текстовій тканині билиць (спогадів) домінантним є наратив оповідача, який повідомляє про життєві факти автобіографічного героя. Якщо ж розглядати роман з погляду вияву текстової та позатекстової іпостасей автора, то доцільно говорити про подвійне утвердження авторської позиції: самим художнім твором як цілісністю та його частинами – самостійними текстами билиць. З іншого боку, „первинний” автор є позатекстовою реальністю стосовно „вторинного” автора (оповідача) і головного героя, останній з яких перебирає на себе функції „первинного” внутрішньотекстового автора – суб’єкта естетичної діяльності.

Експозиція героя у процесі становлення подається не в самих билицях, а в передтексті, яким можемо назвати розповідь оповідача про зрілий характер: „Старість була весь час далеко, за обрієм його думок та планів, а тут ураз наблизилася, дала про себе знати... То біг і біг, а це пішов повільно [27, с. 234]”. Пунктирно означає події минулого оповідач (вік автобіографічного героя, час дії), якому також належить функція здійснювати інтроспекції у внутрішній світ зрілого характеру, робити потрібні узагальнення, вказувати на джерело інформації („Щось чув від батька й матері, щось від сусідів, родичів. Легенди – ні, билиці, бувальщини! – про ті часи терзали душі довго в них у селі. Їх знали не за книгами, а з власних доль... Ось він живе далеко, а носить їх у серці як давній і глибокий печальний скарб. Фізичний і моральний... [27, с. 263]”).

Здійснений і нездійснений сенс життя персонажа („Женеться він аж за трьома зайцями... В живопису вже наздогнав, наблизився в літературі, а в музиці – ледь бачить хвіст та задні ноги... [27, с. 238]”) проектується на час історичний шляхом уведення в невласне прямий дискурс „голосу” трудящих мас („Митці ж бо – не трудящі, нахлібники і дармоїди [27, с. 238]”), який не є авторитетним для автобіографічного персонажа, а лише опосередковано характеризує методи впливу тоталітарного суспільства на свідомість своїх громадян (трудящі маси „не раз натравлювали на цих розумників, що так і ждуть нагоди підставити прогресу ногу й загальмувати хід до мети [27, с. 239]”). Стислі, але ємні спогади головного героя, що подаються з нараторіальної перспективи оповідача, задають відповідний емоційний тон билицям і ритмізують оповідь. Основний акцент в оповідній техніці билиць робиться на зовнішній дії, а суб’єктивний світ Платона, як і інших персонажів, подається на другому плані, хіба що пряма форма психологічного зображення персонажів виявляється в „Билиці про білу хату” та в „Билиці про зорепад”.

Окрім вкраплення епізодів спогадів, що формують проекцію суб’єктивного часу, у „Прощанні з самим собою” та „Злам” домінуючі позиції персонажної наративної ситуації (внутрішньої фокалізації) окреслюють рух думок героя, що має асоціативний плин: „Проникнення у причинові зв’язки вважалося впродовж років, десятиліть крамолою, ворожим, чорним випадом супроти ладу. Все вже ким треба вивчене і розфасоване – бери й ковтай. Як бусол жабу... Що це за порівняння!.. Чи є бусли в тому селі, на тій зеленій річечці? Повинні бути. Жаби, напевно ж, є. А може, доконала і тих, і тих химерна хімія, яка спочатку сипле, а потім вже вивчає – на користь це а чи на зло [27, с. 284]”. Натомість в автобіографічних повістях Є. Іваничука та М. Стельмаха внутрішня фокалізація пов’язана із застосуванням автодієгетичного наративу, зосередженням оповідача на подіях, які відбувалися з ним і пропускалися через його сприйняття; зовнішня ж фокалізація використовується щодо інших персонажів. Наприклад: „Всього тільки один рік... А мені здається, ніби минуло життя, ніби постарів я на цілі десятиліття, бо не можна вмістити в такий маленький проміжок часу всі події і горе, які випали на мою долю. Пам’ятається усе [77, с. 41]”.

Наративне представлення суті внутрішнього світу персонажа організовано за допомогою внутрішнього („Побратими...”, „Велесич”, „Фенікс”, „Прощання з самим собою”) та діалогізованого монологу („Велесич”, „Фенікс”, „Злам”, „Прощання з самим собою”), які, як правило, взаємодоповнюють один одного. Під діалогізованим монологом розуміємо внутрішній монолог, у структуру якого вплетено уявний діалог. Такий різновид представлення мовлення в романі „Велесич” характеризується застосуванням першоособової наративної форми (Я-форма), що значною мірою сприяє передачі складності протікання психологічних процесів у ситуації життєвого вибору. „Я ж не один, он скільки їх, піснетворців, лише у Києві... А Всеволод, бач, забажав твоєї слави. Певно, твоя смачніша, ліпша...

Він, мабуть, певен, що я не втну, що я пісняр та й годі [24, с. 139]”. Одним із часто вживаних прийомів зображення внутрішнього світу персонажа в „Зламі” – розгорнутий аутодіалог, в якому конкретно означаються глибинні трансформаційні процеси самосвідомості героя. У таких монологіях використовується Ти-нарація, яка допомагає чітко окреслити внутрішній конфлікт персонажа, („Ти впевнений, що сам велика зірка? Ота яскрава, вранішня?.. Всі кажуть так, і відчуваю себе таким!.. Того замало. Кожен себе вважає більшим, ніж насправді є... [26, с. 60]”), що посилюється текстовими варіантними повторами „Заклунний, ти знову граєш! [26, с. 15]”, „Домашній театр Заклунного [26, с. 5]”. Внутрішній діалог Заклунного – це, по суті, зовнішній діалог автора та героя, в якому чітко виражені протиставні позиції суб’єктів мовлення. Наприклад, епізод, в якому головний персонаж апперцептує явище пристосуванства в мистецтві: „Ти хочеш цим сказати, що всі мої діяння, весь мій талант не мають ваги суспільної, а тільки жертва ідолу, офіра власним пристрастям, мистецтво для мистецтва?.. Мистецтво для заробітку, мій дорогий... Це щось нове!.. Старе як світ. Різниця тільки в тому, що ти й тобі подібні соромитеся чи боїтеся признатись щиро в слабості й здіймаєте великий крик довкола громадських цнот своїх творінь... Це наклеп! Я все робив в ім’я ідеї, прагнув помножити славу й силу свого народу й краю!.. Заклунний, будь людиною... [26, с. 48]”. У порівнянні з романом І. Вільде „Сестри Річинські”, в якому зміна зовнішньої фокалізації на внутрішню (у формі транспонованого та вільного прямого дискурсу) має малочастотне використання і не є прерогативою для гетеродієгетичного аукторіального нарративу, що прагне об’єктивувати оповідь, у „Зламі” В. Шевчука активне звернення до персонажної нарративної перспективи витримане послідовно, реалізує авторську інтенцію до переміщення центру тяжіння зі сфери зовнішньої подієвості у сферу свідомості та самосвідомості персонажа.

Для передачі способу мислення персонажа застосовується невласне пряме мовлення (вільний непрямий дискурс). Немедійоване представлення думок, вражень і сприйнятів героя (внутрішня фокалізація) сприяє розкриттю його світовідчуття – історіософського („Побратими...”, „Фенікс”), філософського („Злам”), побудованого за принципом антитетики („Прощання з самим собою”). У „Побратимах...” вербальний акт суб’єкта вислову спрямований на осмислення не так історичних фактів, як індивідуальної долі народу, самоаналіз власного історичного досвіду. Це можна простежити на рівні „історіософських тез”, які фактично належать авторові, але приписуються переважно головному героєві роману („Вже стільки літ лукава шляхта нацьковує одних на одних, у душу влазить гадиною й сичить, що ти – людина, а брат твій – зрадця; нищать твоє минуле й пам’ять, щоб ти позбувся кореня, щоб жив, як віл, соломою і прагнув лиш соломи, а він стоїть, народ-звитяжець, мученик, і раз у раз спалахує великим гнівом помсти [21, с. 407]”). Авторська увага в романі „Фенікс” привернута до рушійних процесів у самосвідомості головного персонажа, оскільки його психологічна сфера зазнає змін у зв’язку з історичними візіями. Завдяки асоціативним

ретроспекціям письменник створює образ пам'яті-пошуку власного „Я” головним героєм. До того ж, як зазначає Н. Копистянська, „у відтворенні динаміки зв'язку часів по-філософськи осмислюється не тільки хід подій, але часто і їх віддалені наслідки, створюється філософія історії [3, с. 178]”. Узагальнення життєвих спостережень персонажа у зв'язку з новим баченням картини світу знаходить відображення в історіософських роздумах: „Минуле вже усталене, нічим нікому вже не загрожує. А втім, чомусь його бояться... Кожен шукає там лиш те, що хочеться йому знайти [25, с. 130]”; „Все, що виходить за рамки звично-всталеного, здорове тільки зверху, а середина в нього порожня, трухлява. Людство відбором виробило свої закони й принципи, скрізь вибираючи найменше зло... [25, с. 79]”. Інше творче завдання ставив перед собою автор роману „Єрусалим на горах” – відтворити глибинні процеси підсвідомості героя у зв'язку з деформацією історичної пам'яті, а тому основними засобами розкриття його внутрішнього світу стали вільний прямий дискурс (внутрішній монолог) та самонарація (діалогізований монолог): „Господи, чим я засвічу бодай одну свічечку? Чим? Криком роздерта моя душа, а серце болить, немовби в ньому теслярі висвердлюють діру, а голова розколюється на дрібні черепки; Господи, я не знаю тайни вогню. Не знаю... не знаю... Колись, може, знав цю тайну, але загубив необачно... А я безпорадний... а я убогий, а я нищий... без вогню, без іскри, збайдужілий – чим маю свічі засвітити? Може, каяттям? (Скільки ми каялися і наново чорно зраджували). Може, кров'ю?... [48, с. 91]”. „Відкрита” позиція головного персонажа як суб'єкта вислову у „Злам” репрезентована в епізодах, які пов'язані з його саморозвитком та пошуком власного „Я”, натомість у спогадах, де герой виявляє себе як пристосуванець, його позиція пасивна, він здебільшого реагує на зовнішні стимули, поступаючись власними світоглядними принципами. Головний герой виробляє в собі індивідуалізоване ставлення до світу, виражене в філософських роздумах, як, наприклад: „Це ж просто так і так прекрасно: кожен роби свою роботу!.. Не метушись, не зазираєш покірно й лячно в очі тому, хто має силу й можливість дати більше чи менше благ, і будеш вільний!.. Жаль, що шляхи до істини такі важкі та довгі і кожен мусить їх сам пройти... Якби моральні цінності засвоювалися у тій же мірі, що й технічні, суспільство вже досягло б вершини своїх чеснот!.. [26, с. 66]”. Тематичний центр внутрішнього мовлення героя в романі „Прощання з самим собою” побудований за принципом антитетики (*життя – смерть, добро – зло, пристосуванство – свобода творчості, пророки – слуги, брехня – правда*), за допомогою якого відкриваються суспільні метаморфози, трагедія духовного поневолення нації, покоління. Такими ж рисами характеризується й діалогічний наратив.

Отже, в аналізованих творах В. Шевчука помітна свідомо авторська настанова на поліфонічність суб'єктної організації тексту, що реалізується в зовнішньому та внутрішньому мовленні героїв, взаємопроникненні дискурсів автора та персонажа. Цим обумовлена увага письменника до внутрішнього життя героя, матеріалізована передусім поєднанням прямих і непрямих форм

психологічного зображення. Останні неоднорідні як за функціями, які вони виконують у сюжетно-композиційній організації конкретного твору, так і за ступенем їх оприявлення. Скажімо, у „Побратимах...” психологізм як стильова риса (зображення свідомості персонажа з нараторіальної позиції, за допомогою уявних сцен, почасти домінування персонажної наративної ситуації) виявляється парціально й слугує відтворенню внутрішнього світу творчої особистості, носія національних цінностей. У „Велесичі” та „Феніксі” завдяки просторовій та перцептивній позиції персонажа забезпечується композиційна єдність різночасових сюжетів та часопросторових площин – реальної та ірреальної/домисленої. Окрім того, крізь призму суб’єктивного світу головного героя заломлюється низка морально-етичних, націософських та власне наукових проблем. У „Зламі” та „Прощанні з самим собою” потенційна зорієнтованість жанрового канону роману виховання та автобіографічного роману на дослідження суб’єктивного світу особистості підсилена асоціативно-композиційним принципом komponування художнього матеріалу. Це дає змогу письменникові зосередитися на психологічній домінанті зрілої, сформованої особистості; її минуле лише поглиблює внутрішній конфлікт. Проблема знеособленої творчої особистості в романах вирішується по-різному: у „Зламі” – це цілеспрямований пошук персонажем власного „Я” через зосередження на внутрішньому світі, у „Прощанні з самим собою” – подолання „роздвоєності душі” через творчість. У цілому ж автор удається переважно до двох технік представлення думок, вражень і сприйнятів персонажа – внутрішній та діалогізований монологи, які рідко функціонують автономно.

### Бібліографічні посилання

1. Бахтин М. М. Проблема речевих жанров / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1986. – С. 250–296.
2. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція : моногр. / Н. І. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 366 с.
3. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : моногр. / Н. Х. Копистянська. – Л. : ПАІС, 2005. – 368 с.
4. Чернец Л. В. Литературные жанры : проблемы типологии и поэтики / Л. В. Чернец. – М. : МГУ, 1982. – 192 с.
5. Шевчук В. „Будьмо лицарями істини, а не свого добробуту” : інтерв’ю біля робочого столу / розмову вів Я. Голець // Літ. Україна. – 1988. – 12 трав. – С. 3.
6. Голубева З. С. Нові грані жанру: сучасний український радянський роман / З. С. Голубева. – К. : Дніпро, 1978. – 279 с.
7. Дончик В. Г. Український радянський роман: рух ідей і форм / В. Г. Дончик. – К. : Дніпро, 1987. – 429 с.

8. Ільницький М. М. Людина в історії : сучасний український історичний роман / М. М. Ільницький. – К., 1989. – 354 с.
9. Логвиненко О. М. Сучасний український роман : еволюція, характери, стиль / О. М. Логвиненко. – К. : Вища шк., 1989. – 174 с.
10. Мельничук Б. І. Повторення парадоксу чи спромога поступу (60-ті – початок 90-х) / Б. І. Мельничук // Випробування істиною. Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (від початків до сьогодення) / Б. І. Мельничук. – К. : Академія, 1996. – Розд. 6. – С. 214–267.
11. Наєнко М. К. П'ятиліття українського роману : літературно-критичний нарис / М. К. Наєнко. – К. : Рад. письменник, 1985. – 268 с.
12. Новиченко Л. М. Український радянський роман : стислий нарис історії жанру / Л. М. Новиченко. – К. : Наук. думка, 1976. – 130 с.
13. Сиротюк М. Й. Живий перегук епох і народів: ідеї інтернаціоналізму в українському радянському історичному романі / М. Й. Сиротюк. – К. : Дніпро, 1981. – 248 с.
14. Чумак В. Г. Далеч віків прозираючи... : проблематика сучасного українського радянського історичного роману / В. Г. Чумак. – К. : Знання, 1985. – 48 с. – (Серія 6. „Література і мистецтво”).
15. Чумак В. Г. Минуле – очима сучасника : літературно-критичний нарис / В. Г. Чумак. – К. : Рад. письменник, 1980. – 184 с.
16. Андрусів С. Мости між часами (Про типологію історичної прози) / Стефанія Андрусів // Укр. мова і л-ра в шк. – 1987. – № 8. – С. 14–20.
17. Варфоломеев И. П. Типологические основы жанров исторической романистики : классификация вида / И. П. Варфоломеев. – Ташкент : Фан, 1979. – 168 с.
18. Оскоцкий В. Д. Связь времен : историческая тема в многонациональной советской прозе наших дней / В. Д. Оскоцкий. – М., 1974. – 159 с.
19. Пешорда Д. Жанрові модифікації сучасного історичного роману : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 „Теорія літератури” / Дамір Пешорда. – Л., 2001. – 19 с.
20. Насмінчук Г. Й. Еволюція українського історичного роману : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закладів / Г. Й. Насмінчук ; Кам'янець-Поділ. держ. ун-т, ред.-вид. від. – Кам'янець-Подільський, 2007. – 136 с.
21. Шевчук В. А. Побратими, або Пригоди двох запорожців на суходолі, в морі та під водою : [роман] / Василь Шевчук // Предтеча : [романи] / Василь Шевчук ; [передм. К. П. Волинського]. – К. : Дніпро, 1982. – С. 263–471.
22. Голець Я. На перехрестях історії / Ярослав Голець // Нові дні. – 1992. – квіт. – С. 19–20.
23. Дзюба І. Несходимі стежки минущини / Іван Дзюба // Київ. – 1986. – № 10. – С. 86–95.
24. Шевчук В. А. Велесич : [роман] / Василь Шевчук. – К. : Дніпро, 1985. – 251 с.

25. Шевчук В. А. Фенікс : [роман] / Василь Шевчук. – К. : Рад. письменник, 1988. – 246 с.
26. Шевчук В. А. Злам : [роман] / Василь Шевчук. – К. : Рад. письменник, 1982. – 253 с.
27. Шевчук В. А. Прощання з самим собою : [роман] / Василь Шевчук // Прощання з самим собою : [романний диптих] / Василь Шевчук. – К. : Укр. письменник, 1992. – С. 234–447.
28. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худ. лит., 1975. – С. 234–407.
29. Наєнко М. У всепоглинаючому контексті / Михайло Наєнко // Літ. Україна. – 1985. – 18 лип. – С. 4–5.
30. Шевчук Василь. Слово про Ігорів похід / Василь Шевчук // Слово о полку Ігоревім / упоряд., вступ. ст., прим. Л. Махновця ; мал. худож. І. Селіванова. – К. : Дніпро, 1983. – 220 с., іл. – (Шкільна бібліотека).
31. Шевчук В. Древлянське місто Ушеськ / Василь Шевчук // Рад. Житомирщина. – 1976. – 11 січ. – С. 4.
32. Шевчук В. Заради грана істини / Василь Шевчук // Рад. літературознавство. – 1985. – № 7. – С. 35–37.
33. Шевчук В. Слово мудре і чисте / Василь Шевчук // Літ. Україна. – 1971. – 19 лют. – С. 5.
34. Шевчук В. Сонячний геній / Василь Шевчук // Дніпро. – 1985. – № 6. – С. 114–117.
35. Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства / НАН України ; Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка ; відп. ред. Г. М. Сивокінь. – К. : Укр. кн., 1999. – 157 с.
36. Пінчук С. Який ти, авторе „Слова”? / Степан Пінчук // Жовтень. – 1981. – № 9. – С. 134–138.
37. Галич О. А. Коли герой – особа реальна / О. А. Галич // Рад. літературознавство. – 1988. – № 11. – С. 12–17.
38. Зарицький О. М. Біографія та історія : чеський біографічний роман 70-х років / О. М. Зарицький ; АН УРСР, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка ; відп. ред. Г. Д. Вервес. – К. : Наук. думка, 1989. – 104 с.
39. Полтавчук В. Г. Біографічний роман і проблема виховання історією / В. Г. Полтавчук. – К. : Знання, 1989. – 48 с. – (Серія 6. „Література і мистецтво”).
40. Ходорківський І. Образ митця. Який він? / Ілля Ходорківський // Літ. Україна. – 1984. – 5 січ. – С. 5.
41. Оляндэр Л. К. Документалистика о Великой Отечественной войне : история развития и поэтика документальной прозы / Л. К. Оляндэр. – Львов : Свит, 1990. – 141, [2] с.
42. Загребельний П. А. Диво : роман / П. А. Загребельний ; худож.-оформлювач І. В. Осипов. – Х. : Фоліо, 2001. – 638 с. – (Література).

43. Гулыга А. В. Принципы эстетики / А. В. Гулыга. – М. : Политиздат, 1987. – 286 с.
44. Егоров И. В. Автор и читатель в „филологическом романе” / И. В. Егоров // Проблема автора : онтологія, типологія, діалог : літературознавчий зб. – Донецьк : ДОН НУ, 2006. – Вип. 25. – С. 108–109.
45. Малик В. К. Князь Ігор. Слово о полку Ігоревім : роман / В. К. Малик. – К. : Укр. Центр духов. культури, 1999. – 416 с. – (Укр. істор. роман).
46. Кравченко А. Є. Еволюція справжня і мнима / А. Є. Кравченко // Діалектика художнього пошуку : літературний процес 60 – 80-х років. – К. : Наук. думка, 1989. – С. 175–207.
47. Мушкетик Ю. Прийдімо, вклонімося... : роман / Юрій Мушкетик // Погоня : роман ; Прийдімо, вклонімося... : роман / Юрій Мушкетик. – К. : Укр. Центр духов. культури, 1997. – С. 247–437. – (Укр. істор. роман).
48. Федорів Р. М. Єрусалим на горах : роман / Роман Федорів. – Львів. : Червона калина, 1993. – 501 с. – (Історична б-ка).
49. Белая Г. А. Литература в зеркале критики : современные проблемы / Г. А. Белая. – М. : Сов. писатель, 1986. – 365, [2] с.
50. Оскоцкий В. Д. Роман и история: традиции и новаторство советского исторического романа / В. Д. Оскоцкий. – М. : Худ. лит., 1980. – 384 с.
51. Кондратюк М. В. Український роман зв'язку часів: проблеми поетики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / М. В. Кондратюк. – Кіровоград, 2007. – 20 с.
52. Клочек Г. За що і чим платимо : нотатки про прозу Василя Шевчука / Григорій Клочек // Літ. Україна. – 1983. – 10 лют. – С. 6.
53. Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1986. – С. 199–249.
54. Літературознавча енциклопедія [Текст] : у 2 т. / [уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : Академія, 2007. – (Енциклопедія ерудита).  
Т. 2 : М (Майдан-Кара) – Я (я-форма). – 624 с.
55. Притолок С. А. Жанрові особливості роману виховання / С. А. Притолок ; Терноп. нац. пед. ун-т ім. Володимира Гнатюка. – Тернопіль : Стародубець, 2004. – 47 с.
56. Омелянчук В. Диптих Василя Шевчука / Василь Омелянчук // Слово і час. – 1993. – № 10. – С. 83–84.
57. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова (голова) та ін.] – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
58. Скаріна О. Ю. Особистісне і документальне в мемуарній і біографічній прозі (на матеріалі української літератури кінця ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 „Теорія літератури” / О. Ю. Скаріна. – Тернопіль, 2007. – 20 с.
59. Эсалнек А. Я. Типология романа : теоретический и историко-литературный аспекты / А. Я. Эсалнек. – М. : МГУ, 1991. – 159 с.

60. Фащенко В. В. Жанрова диференціація та взаємопроникнення / В. В. Фащенко // У глибинах людського буття : літературознавчі студії / В. В. Фащенко ; [вступ. ст. В. Г. Полтавчука ; упоряд. В. Г. Полтавчук]. – Одеса : Маяк, 2005. – Розд. 2. – С. 243–255. – (Бібліотека Шевченківського комітету).
61. Шевчук В. Прощання з самим собою, 6 листоп. 1987 р. [Нотатки до роману] / Василь Шевчук // Родинний архів письменника.
62. Літературознавча енциклопедія [Текст] : у 2 т. / [уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : Академія, 2007. – (Енциклопедія ерудита).  
Т. 1 : А (аба) – Л (лямент). – 608 с.
63. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи : моногр. / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2001. – 246 с.
64. Гинзбург Л. Я. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. – М. : Сов. писатель, 1979. – 222 с.
65. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Худ. лит., 1977. – 443 с.
66. Затонский Д. В. Сцепление жанров: место автобиографии, мемуаров, дневника в становлении и жизни современного романа / Д. В. Затонский // Жанровое разнообразие современной прозы Запада / отв. ред. Д. В. Затонский ; АН УССР, Ин-т литературы им. Т. Г. Шевченко. – Киев : Наук. думка, 1989. – С. 4–59.
67. Бронская Л. И. Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья первой половины XX века (И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев, М. А. Осоргин) / Л. И. Бронская. – Ставрополь : СГУ, 2001. – 120 с.
68. Гажа Т. П. Українська літературна мемуаристика другої половини XX століття : становлення об'єктивного і суб'єктивного типів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / Т. П. Гажа. – Х., 2006. – 19 с.
69. Маслюченко Г. О. Художні мемуари та автобіографічна повість в українській літературі 90-х років XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / Г. О. Маслюченко. – Д., 2004. – 18 с.
70. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1986. – С. 9–191.
71. Шевчук А. Мой самый младший брат / Александр Шевчук. – СПб. : Всемирная лит., 2002. – 13 с.
72. Ільченко О. Твори : в 2 т. / О. Ільченко. – К. : Дніпро, 1979.  
Т. 1 : Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа молодиця : український химерний роман з народних уст. – 1979. – 689 с.
73. Малик В. К. Князь Кий : роман / В. К. Малик // Князь Кий : романи / В. К. Малик. – К. : Дніпро, 1989. – С. 3–230.

74. Ржевская Нел. Ф. Концепция художественного времени в современном романе / Нел. Ф. Ржевская // Филол. науки. – 1970. – № 4. – С. 28–40.
75. Вільде Ірина. Сестри Річинські : роман / Ірина Вільде ; вступ. слово П. А. Загребельного. – К. : Україна, 2004. – (Б-ка Шевченків. ком.). Кн. 1. – 2004. – 696 с.
76. Мережинская А. Ю. Особенности композиции мемуарно-автобиографических произведений / А. Ю. Мережинская // Вопросы русской литературы : республик. межведомств. науч. сб. – Львов, 1988. – Вып. 2 (52). – С. 116–123.
77. Іваничук Є. І. Записки каторжанина : повість-спогад / Євген Іваничук. – К. : Укр. письменник, 1993. – 288 с.
78. Даниленко В. Г. Лісоруб у пустелі : письменник і літературний процес / В. Г. Даниленко. – К. : Академвидав, 2008. – 352 с.
79. Шевчук В. А. День – як життя : [повість, новели] / Василь Шевчук. – К. : Рад. письменник, 1979. – 197 с.
80. Кораблева Н. В. Интертекстуальность литературного произведения : учеб. пособие / Н. В. Кораблева. – Донецк : Кассиопея, 1999. – 28 с.
81. Мітосек З. Теорія літературних досліджень : моногр. / Зофія Мітосек; [пер. з пол. Віктора Гуменюка]. – Сімферополь : Таврія, 2005. – 408 с.
82. Чивилихин В. А. Память : роман-эссе / В. А. Чивилихин. – М. : Современник, 1984. – (Новинки „Современника”). Кн. 1. – 1984. – 640 с., ил.
83. Пінчук С. П. Чарівне зерно поезії : літературно-критичний нарис / С. П. Пінчук. – К. : Рад. письменник, 1986. – 317, [2] с.
84. Беліков В. Шлях до Тмуторокані : про специфіку походу Ігоря Святославовича проти половців у 1185 році / Василь Беліков // Літ. Україна. – 1985. – 23 трав. – С. 7.
85. Есин А. Б. Психологизм / А. Б. Есин // Введение в литературоведение. Литературное произведение : основные понятия и термины : учеб. пособие / [Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.] ; под ред. Л. В. Чернец. – М. : Высш. шк. ; Академия, 1999. – С. 313–328.
86. Галич О. А. Теорія літератури [текст] : підруч. для студ. філол. спец. вузів / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєва. – 3-е вид., стер. – К. : Либідь, 2006. – 488 с.
87. Манн Ю. Автор и повествование / Ю. Манн // Известия АН СССР. – 1991. – № 1. – Т. 50. – С. 3–19. – (Серия литературы и языка).
88. Максименко Г. А. Наративні особливості історичних романів В. Малика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / Г. А. Максименко. – Д., 2010. – 20 с.
89. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : вступ до літературознавства : підруч. для студ. гуманітарних спец. вищ. навч. закладів / Анатолій Олександрович Ткаченко. – 2-е вид., випр. і допов. – К. : Київ. ун-т, 2003. – 448 с.
90. Стельмах М. П. Щедрий вечір / Михайло Стельмах // Вибрані твори / Михайло Стельмах. – К. : Дніпро, 1969. – С. 238–389. – (Шкільна б-ка).

## РОЗДІЛ 3

# СПОСІБ ОСМИСЛЕННЯ БІОГРАФІЧНОЇ ОСОБИСТОСТІ В ХУДОЖНЬО-ДОКУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРАХ В. ШЕВЧУКА

Вивчення теорії й історії художніх життєписів, їхніх соціологічних характеристик наразі становлять пріоритетні напрями теоретико-методологічних досліджень як вітчизняних, так і зарубіжних науковців. Суттєвої реінтерпретації (у методологічному аспекті), на нашу думку, потребує доробок українських літераторів, чий художньо-біографічні твори стали класичними зразками біографіки (під цим терміном розуміємо твори художньо-біографічного спрямування) і в яких виявилися новаторські підходи до опрацювання документального матеріалу та його сюжетно-композиційного втілення, що й зумовило рух змістоформи сучасних художніх життєписів. Частково ця проблема вирішувалась у дослідженнях О. Галича, І. Братуся, І. Данильченко, О. Дацюка, І. Акіншиної, Т. Черкашиної на матеріалі різножанрової біографіки таких майстрів художнього слова, як П. Загребельний, О. Іваненко, Р. Іваничук, Н. Рибак, Л. Смілянський, З. Тулуб, В. Чередниченко, Василь Шевчук та ін.

Попри те, що художньо-біографічна проза В. Шевчука постійно перебувала в полі зору науковців, спеціальних досліджень, які б охоплювали весь ареал художньої біографіки письменника, на сьогодні не маємо. Розгляд авторської концепції біографічного образу в контексті життєписних творів вітчизняних письменників дасть нам можливість визначити риси новаторства митця, відповідно й місце його доробку в потоці художньо-біографічних творів 60 – 90-х рр. ХХ ст. Дослідження авторської позиції і її мовного вираження, а також засобів організації „тканини оповіді” уможливить виявлення стильових домінант художніх життєписів сюжетно-подієвого та асоціативно-психологічного типів, а отже, сформулювати певні узагальнення щодо жанрово-стильових особливостей художньої біографіки письменника.

### **3.1. Авторська концепція біографічного образу: новаторство, жанрове втілення**

Концепція біографічного образу є складовою авторської позиції, якою визначається ставлення індивіда до суб'єкта та спосіб його сприйняття. Художнє пізнання покликане осягати цілісний образ людини, який у художньо-біографічному творі здійснюється в *біографічному образі*.

Оскільки автор як інтерпретатор закорінений у свою історичність (згідно з концепцією Г.-І. Гадамера), смислорозуміння життя реальної особистості позначене знаком доби, актуалізує назрілі запити суспільства.

„Життя біографічного персонажа, – стверджує О. Валєвський, – полісемантичне, у зіткненні зі всякою наступною епохою воно набуває нової ціннісно-сміслової архітекτονіки, нового діапазону самоцінності [1, с. 51]”.

У процесі пізнання суб'єкта дослідження (життєдіяльності реальної особистості) через документи й факти, наукові й художні інтерпретації автор знаходиться на етапі попереднього розуміння – формування концепції біографічного образу. Як попереднє витлумачення *художня концепція біографічного образу* розуміється нами як динамічна структура, акт-потенція, точка зору суб'єкта естетичної діяльності на об'єктивно-реальне (життєвий і духовний досвід конкретно-історичної постаті), потенційно спрямована на іншого суб'єкта – читача.

Як позатекстова реальність автор художньо-біографічного твору реалізує наслідки попереднього розуміння художньої концепції біографічного образу у відповідній формі організації художнього цілого, що є результатом витлумачення, здійсненого в мовному середовищі, і передбачає наявність іншого суб'єкта – постульованого адресата. Як внутрішньотекстова одиниця автор виражає власну концепцію в художній реальності, до якої належить і біографічний образ як інтегруючий елемент естетичної цілісності. Авторська концепція реалізується в сюжеті, композиції, жанровій специфіці, оповідній структурі конкретного літературного твору, тобто охоплює всі рівні формозмісту, проте подається опосередковано. Подібний погляд на автора як суб'єкта свідомості підтримується й у сучасних теоретичних дослідженнях художніх життєписів [2]. Окреслюючи теоретичну модель документально-художнього твору, зокрема й художньо-біографічного, дослідниця О. Скаріна виокремлює серед інших компонентів (документальна домінанта, ретроспективність, подвійне бачення подій, існування різних часових вимірів та асоціативність мислення, зв'язок науки й мистецтва) і такі, як концептуальність, яку розуміє як відображення авторської концепції буття, і, власне, особистісний чинник, який полягає в пропонуванні реципієнту авторського, індивідуально-неповторного бачення славетної історичної постаті [2, с. 8].

З погляду рецептивної естетики читач як активний учасник творчого процесу, реальний соціально-історичний і культурно-психологічний тип залежно від своєї компетентності/некомпетентності осягає запропоновану йому концепцію біографічного образу, актуалізуючи свої смисли, що досить часто знаходить відображення у відгуках, листах тощо.

Сутність художньої концепції біографічного образу пов'язана з поняттям „характер” як сукупністю інтегруючих, домінантних якостей, що забезпечують цілісність розуміння персонажа з естетичного погляду.

Оскільки предметом осмислення в біографії є життєдіяльність і внутрішній світ конкретної постаті минулого, що розуміється як субструктурна одиниця національного буття (див. [3, с. 34]), у коло зацікавлень письменника потрапляє й екзистенційний сенс її історичного діяння, а отже, доцільно аналізувати реалізацію художньої концепції біографічного образу крізь призму історіософського знання. Маємо на увазі

передусім художньо-історіософське осягнення структури біографічного образу в конкретному художньому життєписі. Аналіз концепції біографічного образу пропонуємо поєднувати з аналізом паратекстуальних особливостей художньо-біографічних творів письменника, що даються до спостережень переважно на передтекстовому та поміжтекстовому рівнях. Дослідження вияву авторської позиції в художньо-біографічних текстах В. Шевчука передбачає також визначення жанрової приналежності творів письменника, оскільки „поза жанрами твори літератури не існують [4, с. 202]”, жанр є носієм формозмістової єдності літературного тексту ([5, с. 148]; [6, с. 70]; [7, с. 43]).

Передтекстовий комплекс паратексту художньо-біографічних творів В. Шевчука складається переважно з імені автора, заголовка, підзаголовка, епіграфа до всього твору. Ім'я (псевдонім) автора, як зазначає Т. Черкашина, „встановлює наративний контакт з читачем і формує читацький горизонт очікування [8, с. 7]”. Ім'я митця належить до тих літераторів, які створили ряд художньо-біографічних творів, які стали класичними зразками української художньої біографіки. Вони є передбачуваними в плані організації матеріалу й авторського способу сприйняття конкретної постаті минулого. Назвемо тут низку персоналій, що стали суб'єктами художньої рецепції автора, – Вишенський, Ганді, Лисенко, Сковорода, Сократ, Толстой, Шевченко.

Заголовки художніх життєписів митця класифікуємо за тим, яка ознака в них є домінуючою. До *заголовків-головних персонажів*, які прямо вказують на біографічне спрямування оповіді й пов'язані з ім'ям головного героя, зараховуємо заголовок роману „Григорій Сковорода”. Окремо вирізняємо *заголовки-символи*, які називають біографічного персонажа через лейтмотив сенсу його життя, що вочевидь засвідчує тісний зв'язок між заголовком та авторською концепцією біографічного образу. Подібні заголовки вимагають від читача певної літературної компетенції й активного сприймання. Символ тут тлумачимо не як троп, а „тип художнього образу, в якому конкретно-чуттєва даність предмета зображення, тобто його чуттєвий образ, водночас з власним має значення вказівки на такий предмет, явище або ідею, які безпосередньо в зображуване не входять [9, с. 107]”. Заголовки-символи в письменника, по суті, є універсальною категорією пізнання духовного ества біографічних особистостей. Варто тут назвати заголовки „Предтеча”, „Син волі”, „Терновий світ”, „Страсті за Миколаєм”. Трапляються й *заголовки-фразеологізми*, які не містять прямих вказівок на біографічне спрямування книги, скажімо, заголовок „Під вічним небом”. До *двокомпонентних заголовків* відносимо ті, в яких поєднано непряме називання головного персонажа зі способом його осмислення: „Битва, або Сім зваб ченця Івана з Вишні”.

Вивчаючи розвиток художньо-біографічної літератури 60-х – початку 90-х рр. ХХ ст., Б. Мельничук констатує, що кількісне зростання біографіки супроводжувалося зміною її якості передусім у жанровому відношенні. Науковець відзначає, що „великого поширення набуває есеїстична форма

організації історико-біографічного матеріалу [10, с. 220]”. Серед інших жанрових різновидів, що набули актуальності, Б. Мельничук називає поему-спогад („Повернення в листопад” Л. Скирди, „Незакінчена розмова з Максимом Рильським” М. Сингаївського), повість-спогад („Довга, довга весна” Ю. Мартича, „Добропроходець” Я. Гамайла), роман-спогад („Золота арка” В. Конвісара), роман у новелах („Микола Лисенко” Є. Товстухи), „міні-повісті в усмішках” („Сміялися зорі” М. Гладкого), „драматичну поему-дилогію” („Тарас” Б. Стельмаха) тощо. Жанровий аспект художніх біографій, особливо ж тих, що з’явилися наприкінці ХХ ст. (роман-пошук, повість-есе, епістолярна повість, повість-подорож), є об’єктом наукових досліджень І. Акіншиної [11] та І. Савенко [12].

Художньо-біографічна проза є специфічним різновидом художньо-документальної літератури, що поєднує в собі риси художності й документальності та має свої жанрові форми (новела, оповідання, повість, роман, есе, нарис тощо). Цього погляду дотримуються українські вчені О. Галич, О. Дацюк, І. Акіншина, Г. Грегуль, О. Скаріна, Т. Черкашина, проте частина науковців (Дж. Гарреті, О. Філатова, І. Ходорківський) наполягають на розрізненні художньої (белетризованої) біографії та біографічного роману, повісті, оповідання тощо. Оскільки художня біографія як різновид епічної літератури не є ні видом, ні жанром літератури, однак реалізується в конкретній жанровій формі, у дослідженні дотримуємося триступеневого поділу в такому вигляді: епос – художня біографія – біографічні жанри.

Концептуальне розв’язання образу Сковороди в українській та російській біографіці коливалося, як зазначає М. Радецька, „від містика, аскета, спільника „просвітительки” Катерини II до атеїста, революціонера, бунтівника [13, с. 77]”. У перших художніх життєписах про особистість Сковороди (В. Наріжний „Російський Жилблаз”, І. Срезневський „Майоре, майоре!”) помітна певна тенденційність, подекуди й викривлення фактів, поверховість осягнення образу, овіяного легендами, проте, як один з позитивних моментів трактування (в оповіданні І. Срезневського) – показ органічної роздвоєності персонажа, що осмислюється в площині відомої сквородинівської сентенції „світ ловив мене, та не спіймав”. Як глибоко трагедійний образ людини, яка випередила свій час, трактує постать українського філософа П. Тичина в поемі-симфонії „Сковорода”, створеної на початку 20-х рр. ХХ ст.

До наступного етапу художнього осягнення відомої постаті належить роман В. Поліщука „Григорій Сковорода” (1929). Авторське прагнення висвітлити особистість мислителя на тлі епохи зазнало невдачі, оскільки об’єктивності трактування зашкодило вульгарно-соціологічне нашарування, вузькість тлумачення соціальної та духовної іпостасей персонажа, хоч і зображено його „як людину передову для свого часу, волелюбну, віддану рідному народові [14, с. 6]”.

Новий рівень осягнення постаті Сковороди окреслився в художній біографіці 40-х – 60-х рр. ХХ ст. і пов’язаний з такими тенденціями, як

укрупнення й „випрямлення” образу, тлумачення його як мислителя, просвітителя, земної людини. Ескізністю, ущільненістю характеристики образу вирізняються повісті О. Каштаньєра „Магістр вільної кафедри” (1957) та Л. Ляшенка „Блискавиця темної ночі” (1965). Інший шлях дослідження обирає Г. Вовк – відтворює образ у динаміці внутрішнього розвитку в повісті „Мед з каменю” (1968). Письменник зображує Сковороду у своєму природному становленні, як особистість, земну людину, проте надто категорично підкреслює його протестантство. Таким чином, у названих творах постать Сковороди інтерпретується в парадигмі „особистість – суспільство”. Основною хибою в трактуванні образу, на наш погляд, є відсутність цілісного розуміння сенсу життя філософа, акцентування окремих рис характеру.

Одним із цікавих висвітлень образу Сковороди, переконані К. Волинський, А. Кондратюк, Б. Левін, В. Лисенко, Т. Пінчук, М. Радецька, є роман В. Шевчука „Григорій Сковорода” (1969). На відміну від попередніх художніх практик 60-х рр. ХХ ст., постать українського філософа осмислюється в парадигмі „особистість – суспільство – нація”. Роман характеризується найбільш повною й цілісною концепцією Сковороди-особистості й філософа.

Тезисно художня концепція образу Сковороди викладена В. Шевчуком у радіовиступі, текст якого зберігається в родинному архіві письменника. Як один з рівнів омовлення, а отже, й інтерпретації, текст радіовиступу відображає манеру мислення митця навколо постаті Сковороди, суб’єктивне сприйняття об’єктивної інформації. Ключем до істинного розуміння постаті українського філософа, на думку письменника, може слугувати теза „вчив, як жив, і жив, як вчив [15]”, яка постулює феномен утіленого сенсу життя Сковороди. Філософську сентенцію „світ ловив мене, та не спіймав” дослідник інтерпретує як з позиції філософського вчення Сковороди про подвійність усього суцього (внутрішнє і зовнішнє, видиме і невидиме), так і з історіософського погляду („Світ не спіймав... Яким же був тодішній світ? Імперія, кріпацтво, темрява – ось три кити, які його тримали на чорних спинах”. А далі й логічний риторичний оклик: „Чи міг філософ, син козака, онук волі змиритися з таким нещадним світом! [15]”). Розширює В. Шевчук і смислове поле наріжного каменя сквородинівського вчення про пізнання: „Пізнай себе” у нього було не тільки фразою чи постулатом. Як патріот, як син свого народу, він дав блискучий розвиток цієї мислі: „Пізнай себе в своєму народі, а свій народ в собі [15]”. Підсумовуючи, письменник чітко окреслює домінантні риси інтерпретованого образу, який явився йому „воїном на полі бою правди з брехнею й злом, хранителем свого народу в тяжку годину знищення його останніх вольностей [15]”.

У романі образ Сковороди представлений кількома іпостасями – мислитель, поет, музикант, учений, земна людина, що втілює багато рис національного характеру. Осмислює образ Сковороди письменник через його самовизначення, вибір між добром та злом, гріхом та благодаттю як способами здійснення людської свободи, реалізації власного проекту життя,

тому й сприймається він як сучасник для будь-якої епохи. Сковорода, як справедливо зазначають В. Семенков та М. Рабажаєва, „відходить від практично всіх відпрацьованих у суспільстві життєвих стратегій, вибудовуючи власну [16, с. 98]”. Внутрішній, інтелектуальний світ філософа, в якому уживаються ідеалізм і матеріалізм, атеїзм і пантеїзм, просвітительські ілюзії й заклик до бунту, стає предметом усебічного аналізу письменника. Сенс життя філософа втілюється в пошуці істини, соціальної справедливості, у мрії про козацьку республіку. Сковорода розуміється автором лише предтечею правди та волі – у цьому полягає сенс його життя. Образ предтечі у власному значенні позначає особу, що своєю діяльністю підготувала шлях для діяльності інших (згадаймо біблійний образ Івана Предтечі як передвісника приходу Ісуса Христа). На текстовому рівні автор фіксує свої інтенції в образі речового оточення персонажа (живописне зображення на іконі Предтечі), спонукаючи тим самим читача до розуміння й інших його значень. Зокрема образ-предмет указує на історіософську ідею збереження демократичного індивідуалізму українства, утіленням якої є духовне життя Сковороди, а пізніше – і Шевченка. Перед смертю український мислитель провіщає прихід месії, що „своїми муками спасе народ і волю [17, с. 256]” (прозорий натяк на особу Шевченка). Більшість дослідників відзначали вдало підібраний до роману епіграф („Світ ловив мене, але не спіймав”), який, по-перше, характеризує ракурс осмислення автором усього життєвого шляху мислителя, а по-друге, виконує структурно-організаційну функцію, яка конкретизується в системі внутрішніх заголовків, побудованих за принципом рубрикації. Усього внутрішніх заголовків у романі дванадцять (сакральне число для українців), причому автор удається до порядкової рубрикації, де незмінним компонентом є „сіть” („Сіть перша”, „Сіть друга”... „...І сіть остання”). Сіті – це ті тенета, спокуси, куди світ зтягував філософа, щоб відвернути його від „сродного” його натурі шляху. Окрім внутрішніх заголовків, які належать до поміжтекстових компонентів паратексту, допомагають конкретизувати зміст основного тексту примітки. В основному вони перекладні й уточнюють значення іншомовних слів, словосполучень, ідіоматичних виразів (переважно латиномовних), якими користувався Сковорода у своєму мовленні. В окремих випадках автор подає інформацію про історичних осіб, історичні реалії.

Що ж до конкретизації жанрового різновиду роману по лінії форми, то, на нашу думку, жанрова номінація „роман-діалог [18, с. 4]”, запропонована Б. Левіним, відображає не жанрові ознаки, ширше – жанрову матрицю, – а врівноваженість сфери показу та розповіді. Приналежність твору до жанрового різновиду роману-пошуку теж видається непереконливою, оскільки враховує лише співвідношення перспективи персонажа й автора: „Авторська персоналізація замінюється В. Шевчуком на внутрішній монолог [19, с. 170]”. Найбільш аргументованою є позиція В. Лисенка, який, зважаючи на спосіб осмислення концепції біографічного образу (випробування головного персонажа спокусами) та вибірковість автора в подачі біографічних фактів, потрібних для формування безперервного

ланцюга розуміння того, що світ таки не впіймав мислителя, відзначає його новелістичну архітектуру [20, с. 132]. Доцільність звернення до жанру новели зумовлюється передусім тим, що дає змогу авторові пов'язати незвичайне з типовим, протиставляючи при цьому дві картини світу – трагічну (буття українського народу, конкретної історичної постаті в ситуації бездержав'я, соціального й національного гноблення) та буденно-прозаїчну (вгодоване й безтурботне життя можновладців), останню з яких письменник усіляко розвінчує. Серед інших атрибутивних ознак новели як жанрової матриці в романі „Предтеча” спостерігаємо гостроту сюжетної побудови, відсутність описовості, екстенсивності в показі дійсності. Типовий для новели показ внутрішнього світу персонажа („усе психологічне новела подає об'єктивовано, через дії, через вчинки [21, с. 246]”) у зв'язку з посиленням суб'єктивного начала у творі характеризуються наполегливою інтенцією автора до розкриття психології героя.

Ще раз звернувся художник слова до образу Сковороди в повісті „Осяяння”, що увійшла до трилогії „Під вічним небом” (1985), в якій, окрім життя українського філософа, художньо осмислюються постаті Сократа та Ганді. Цілісності трилогії, переконана Н. Околітенко, надає „внутрішній сюжет, що ґрунтується на духовній близькості трьох розділених часом філософів, – усім їм притаманна жага істини, віднайдені на вершинах добра й гуманізму [22, с. 125]”. Дослідниця Т. Пінчук розглядає художню рецепцію постаті Сковороди в книзі з метадискурсивного погляду: твір має сенс „культурологічний, параметрований потребою введення духовно-філософського надбання України в загальносвітовий контекст [23, с. 249]”. Тому, на нашу думку, доцільно схарактеризувати авторську концепцію біографічного образу Сковороди у взаємозв'язках з іншими біографічними образами книги, а також залучити до аналізу образ Толстого з неопублікованої повісті „Совість” [24], що є невід'ємною частиною авторської концепції.

Враження від прочитаної повісті, що не потрапила до друку, листовно висловив співробітник журналу „Вітчизна” В. Речмедін: „Совість” прочитав з великим інтересом. Мені здається, що цією річчю Ви зробили великий крок у своїй творчості [25]”. Через проявлену „пильність” до В. Шевчука книга „Під вічним небом” чекала свого виходу 10 років, письменникові ж було „рекомендовано” (не без допомоги, так би мовити, компетентного висновку фахівця (див. [26, с. 35]) вилучити з неї повість „Совість” – складову цілісного авторського бачення філософії та етики ненасильства. Доречно тут згадати й чинений опір з боку видавництва та телебачення. Останні не допустили до телефірму уривок із „Совісті”, оскільки, як зізнається Л. Губін, „від нас було зажадано..., щоб про Лева писали „Леви”, або, принаймні, бралися на екран його твори [27]”. Не допустили й до друку переклад книги, здійснений С. Шевченком. Офіційна причина – „дана тематика [мова йде про друк повісті „Навчитель істини” в „Дружбі народів” – С. Н.] на найближчі роки в журналі не планується [28]”.

Життєдіяльність біографічних персонажів книги „Під вічним небом” маркована авторською інтерпретацією філософсько-естетичного принципу неспівробітництва зі злом – складової ідеї ненасильства – як смислової константи духовних устремлінь Сократа, Сквороди, Толстого та Ганді. Етична сутність ідеї активного протистояння злу, як її розуміє автор, найбільш близька до її тлумачення німецькою комунікативною філософією (К. – О. Апель, Ю. Габермас) та „філософією діалогу” (Е. Левінас), що спираються на таку властивість людини, як інтерсуб’єктивність – поняття, котре узагальнено характеризує структури індивідуального досвіду, що забезпечують інтеракцію та взаєморозуміння з Іншим. Таким чином, досягається порозуміння, з одного боку, між читачем та автором, а з іншого – поміж біографічними особистостями, які сповідують один морально-етичний принцип. Ідея неспівробітництва зі злом у художній рефлексії письменника є практичним утіленням як способу життя біографічних постатей, так і їхніх учинків, що пов’язані з особистісним вибором кожної мислячої людини – примирення з насильством або активне йому протистояння.

Соціокультурні виміри принципу неспівробітництва зі злом у книзі В. Шевчука завдяки історіософському осмисленню проблеми як колообігової моделі етико-філософського знання, по-перше, актуалізують найхарактерніші для певного історичного періоду уявлення про людські цінності, символічно втілені в долі конкретних історичних постатей минулого, по-друге, національні феномени історії підносяться до рівня феноменів усесвітнього масштабу. На позачасовість існування ідеї активного протистояння злу вказує заголовок книги – „Під вічним небом”, – який можна віднести до суто авторських новотворів поряд із загальновідомими ідіомами на кшталт вічний вогонь, вічні істини, вічне перо.

Світоглядні уявлення, філософські роздуми героїв повістей, їхня етична позиція, відрефлексована й розвинута до практичного втілення, показані автором крізь призму їхніх стосунків з владою, народом, можновладцями. Крізь усі повісті книги, як справедливо зазначила Н. Околітенко, „проходить ідея наступництва, запалення кожного мислителя від думок попередника [22, с. 127]”. Смісл принципу неспівробітництва зі злом, осягнутий Сократом стихійно („Навчитель істини”), усвідомлюється як метод боротьби Сквородою („Осяяння”), пропагується, „здобувається на мову” Толстим („Совість”), а найвищого злету як практичне втілення досягає в політичній діяльності Ганді („Велика душа”). Посилюється естетичний ефект наступництва на рівні заголовків, які відносно цілої книги є внутрішніми, факультативними, відносно ж окремої повісті – зовнішніми. Ідея неспівробітництва зі злом у внутрішніх заголовках опосередковано вказує на тих біографічних осіб, з якими вона пов’язана („Навчитель істини” – Сократ, „Велика душа” – Ганді), а також на різні етапи її усвідомлення безвідносно до конкретної біографічної особи („Осяяння” – вказує лише на джерело розуміння етико-філософської категорії, „Совість” – виводить на вищий рівень її усвідомлення – моральної відповідальності за свою поведінку перед собою, людьми, суспільством). Оскільки в повістях „Навчитель істини” та

„Велика душа” художньо осягається життя філософів на значному відтинкові часу, до того ж більш розлого, ніж в інших повістях, представлено суспільне тло їхньої діяльності, автор дає численні історичні примітки, стимулюючи читацьку активність у напрямі пізнання.

Багато втратила книга через вилучення з неї постаті Толстого, якого Ганді вважав теоретиком учення непротівлення злу насиллям. „Релігійно-філософські погляди Толстого, його книги – „Царство Боже всередині нас”, „Що таке мистецтво”, „Так що ж нам робити?”, які оцінювалися в цілому як абстрактні дивацтва генія, що не знає спокою, несподівано набули значущості політичних реалій у вченні та діяльності людини, котрій судилося наважитися на буквальне розуміння дивацтв [29, с. 51]”, – зазначає Г. Сілванян. Спорідненими для Толстого були й естетичні погляди Сковороди. Його зацікавила „сковородинівська гармонія життя і вчення, оскільки Толстого постійно переслідувала незлагодна й дисгармонія між реальним життям і його ідеальним образом. Толстой жив в ім’я „звільнення”, якого Сковорода, здавалося, так легко досяг [30, с. 65]”.

Таким чином, авторська концепція біографічних образів у книзі „Під вічним небом” ґрунтована на метадискурсивному осмисленні ідеї неспівробітництва зі злом як домінантною в етико-філософській практиці Сократа, Сковороди, Толстого, Ганді. Порівняно з художньо-біографічними творами, в яких зображувалася доля окремої історичної постаті – Сократа (Й. Томан, М. Томанова „Сократ”, Ю. Фанкін „Засудження Сократа”), Сковороди (до названих уже творів слід додати біографічні повісті І. Драча, С. Кримського, М. Поповича, які вийшли в серії „Уславлені імена”), Толстого (період внутрішнього зламу світосприйняття російського письменника відображено хіба що в науково-художній книзі І. Толстого „Світло Ясної Поляни”) – у парадигмі „особистість – суспільство – нація”, що відносно „вертикалі” пізнання є її „горизонталлю” (інтерпретацією), книга В. Шевчука втілює ще й третю координату – „глибину”, яка реалізується „через вписування знання в соціокультурний контекст пізнання [31, с. 90]”. А тому жанрова приналежність трилогії потребує уточнень.

По-перше, якщо залучати до літературознавчого аналізу, окрім опублікованих, ще й неопублікований твір („Совість”), то їхню єдність можна трактувати як тетралогію. По-друге, художні твори книги є циклом, під яким ми розуміємо сукупність художніх творів одного жанру, об’єднаних авторським задумом в естетичну цілісність; цикл є „безпосереднім, структурно вираженим проявом діалогічності художньої свідомості [32, с. 616]”. Кожен зі складників циклу відповідає атрибутивним ознакам біографічної повісті. На думку Н. Околітенко, повість „Велика душа” за критерієм насиченості точною інформацією „наближається до літератури науково-художньої [22, с. 126]”, з чим ми не можемо погодитися. Науково-художня біографія народжується, вважає Г. Померанцева, „на стику двох типів біографії, фактографічної та художньої [33, с. 311]”, однак фактографія є неодмінною умовою створення будь-якого художньо-біографічного твору, „в самій жанровій природі документально-біографічної прози закладена чітка

регламентація достовірності, зумовлена фактами та подіями життя конкретно-історичної людини [34, с. 19]”. Науковий первень у науково-художньому типі біографічних творів, на нашу думку, слід визначати не за критерієм фактографічності, а за способом оприявлення в тексті науково-дослідницького підходу до біографічного матеріалу, репрезентації власної наукової позиції автора чи загальноприйнятих наукових положень, концепцій, трактувань, зумовлених постановкою наукового завдання і його вирішенням (науковий результат). У повісті „Велика душа” життя Ганді осмислюється в аспекті утвердження й розгортання сатьяграхи (наполегливості в істині) як способу життя біографічної особистості. Ідея неспівробітництва зі злом як практичне втілення моделі життєтворчості конкретно-історичної постаті перебуває в центрі всебічного аналізу письменника, а отже, ідейно-публіцистичний елемент переважає над художньо-образним, що зближує повість з нарисом. Тому переконливою видається думка М. Радецької, яка вважає, що повість про Ганді „відрізняється від інших повістей книжки одвертою публіцистичністю, настановою на нарисовість [35, с. 171]”. Тобто твір належить до власне художньо-біографічних творів нарисового характеру. По-третє, беручи до уваги, що кожен зі складників циклу характеризується відносною самостійністю й водночас створює художню єдність вищого порядку, концептуалізовану, узгоджену з авторським задумом, книга „Під вічним небом” може розглядатися нами як метажанр. Зазначена дефініція в сучасному літературознавстві ще не набула остаточного усвідомлення. Переконливими видаються твердження А. Гурбанської [36, с. 70], Н. Лейдермана [37, с. 137], Р. Співака [32, с. 323], О. Стужук [38, с. 5], що метажанр є структурно вираженим інваріантом моделювання художнього світу, об’єднаного предметом художнього зображення (зовнішній аспект) та способом художнього вираження (внутрішній аспект). Стрижневим елементом такої єдності виступає поняття інтертекстуальності, до якого в різні часи зверталися вітчизняні та зарубіжні теоретики (М. Бахтін, Ю. Крістева, Р. Барт, Ж. Женетт та ін.) і яке в сучасному літературознавстві становить постійний предмет наукового осмислення. Інтертекстуальність як явище, що різниться в конкретних наукових інтерпретаціях, у цілому розуміється дослідниками як взаємодія текстів (цілих або фрагментів у вигляді цитат, алюзій, ремінісценцій тощо), яка дає змогу розкодувати закладений у літературний твір глибинний сенс. Більшість дослідників надають циклові статусу понаджанрового утворення. „Епічний цикл, – зазначає М. Ткачук, – не просто сума творів, а особливий жанровий витвір, що існує за власними законами, проте окремий твір не втрачає своєї самостійності, хоча між ними й існують певні циклотворчі зв’язки [39, с. 11]”. У ролі системної домінанти для всіх компонентів циклу „Під вічним небом” виступають жанр (біографічна повість), предмет художнього осмислення (життєтворчість конкретних постатей минулого), ідейна спрямованість (ідея неспівробітництва зі злом) та авторський світообраз (колоподібна повторюваність універсального змісту процесу пізнання

людиною істини, свого екзистенційного сенсу буття). Метадискурсивне осягнення ідеї ненасильства крізь призму втіленого життєсмислу біографічних особистостей, на нашу думку, є нічим іншим, ніж формально-змістовою єдністю (під формою в цьому випадку розуміємо авторський спосіб осмислення долі суб'єкта історичного діяння), що має свої стрижневі елементи й вирізняється структурою цілісності, тобто є метажанром.

Досліджуючи розвиток української художньої шевченкіани ХХ ст., О. Галич умовно виокремлює три періоди її поступу [40, с. 69 – 83]. Перший – 20 – 30-ті рр. ХХ ст. – пов'язаний з розробкою принципів створення художньої біографії Шевченка (повісті С. Васильченка „У бур'янах”, О. Ільченка „Петербурзька осінь”, перша частина роману О. Іваненко „Тарасові шляхи”). Другий період охоплює повоєнні десятиріччя, головним досягненням якого є „глибоке засвоєння письменниками життя та діяльності Кобзаря, що здійснювалося на широкому соціально-історичному тлі [40, с. 77]”, спроби художнього відтворення внутрішнього світу персонажа. До яскравих зразків художніх життєписів цього періоду слід віднести вже згадуваний роман О. Іваненко, що вийшов у повному обсязі 1961 р., романи Л. Смілянського „Поетова молодість”, З. Тулуб „В степу безкраїм за Уралом”. До третього етапу розвитку шевченкіани, що припадає на 80-ті рр., належать твори Р. Іваничука (роман „Четвертий вимір”), М. Будника (повість „При лихій годині”), А. Костенка (повість „За морями, за горами”), Василя Шевчука (диалогія „Син волі”).

Якщо ж говорити про художнє відображення цілісної картини життєвої й творчої дороги українського генія, то слід назвати роман О. Іваненко та диалогію В. Шевчука, які належать, як бачимо, до різних періодів розвитку художньої шевченкіани в плані художнього освоєння біографічного образу. Завдання біографів також різняться, зважаючи на функціонування пари „адресант – адресат”: у першому випадку документально-біографічне дослідження адресоване школярам, у другому – розраховане на широку читацьку аудиторію. Часова дистанція між „Тарасовими шляхами” та „Син волі” складає більше двадцяти років, таким же тривалим у часовому відношенні був шлях В. Шевчука до художнього осмислення життєвих перипетій і творчої лабораторії великого Кобзаря. Початок покладено виходом повісті „Вітрила” (1964), в якій, як стверджує О. Галич, „накреслився новаторський підхід до художнього дослідження долі поета шляхом психологічного заглиблення у внутрішній світ персонажа [40, с. 78]”. Узагальнення дослідника перегукуються з авторськими судженнями: „Мені хотілося простежити, як формувався малий Тарас як майбутній поет, мислитель, художник. Тому все навкруги – природу, людей, події – я намагався показати через його сприймання, в його оцінці, з його емоціями [41]”. Докорінно переписана повість у новій якості змістових компонентів увійшла до першої частини диалогії „Син волі”. Згодом В. Шевчук написав лібрето до опери на 3 дії, 7 картин з прологом „Гайдамаки”, клавір якої опублікований 2008 р. (композитор – О. Білаш). Художньо узагальнено

науково-мистецькі зусилля автора в книгах „Син волі” та „Терновий світ”, об’єднаних у діалогію.

Авторське осмислення постаті Шевченка проводилось у двох взаємозумовлених напрямках – дослідницько-пошуковому й художньо-естетичному. Наслідки наукових досліджень письменника знайшли відображення в літературознавчих статтях „Чарівний сон чи факт життя?” [42, с. 8 – 9], „Ключ до душі народу” [43, с. 4], які можна віднести до наукового типу інтерпретацій. Перша з названих статей висвітлює один з недосліджених епізодів Шевченкового життя – намір поета одружитися 1846 р. у Києві. Вивчення свідчень О. Афанасьєва-Чужбинського, О. Бодяньського, текстів повістей „Близнець”, „Варнак”, а також трьох акварельних портретів („Портрет невідомої в блакитному вбранні”, „Портрет невідомої в бузковій сукні”, „Портрет купця”) стали основою для авторського припущення про особу нареченої Шевченка.

Друга стаття звернена до нових аспектів рецепції поезії Шевченка – її історіософського осмислення. Хоча автор цим поняттям і не оперує, оскільки, як відомо, за радянських часів цей термін у фаховому дискурсі практично не вживався, набувши наукової легітимності лише після репринтної публікації 1991 р. роботи О. Пріцака „Історіософія Михайла Грушевського”, проте в його зміст укладає засадничі принципи розуміння історіософії, зокрема й художньої.

Окреслюючи коло сучасних інтерпретативних парадигм постаті Шевченка (революційність ідей, непримиренність у боротьбі з кріпацтвом, ворожість до царизму), однією з провідних рис творчості поета дослідник усе ж вважає її *історизм*. Художньо відрефлексована Шевченком проблема пошуку смислу в історії (ця теза доводиться на прикладі таких творів, як „Причинна”, „Тарасова ніч”, „Іван Підкова”) розглядається письменником з погляду часової триєдності минулого, теперішнього й майбутнього буття української нації як певної цілісності. Минуле українського народу („були падіння, злети, роки неволі й волі [43, с. 4]”) В. Шевчук актуалізує в домінуючих вимірах Шевченкової доби („кріпаччина його [народ – С. Н.] притисла у борозні, увєргла в духовний сон [43, с. 4]”) і визначає параметри історіософського трактування особистості поета, який утілює „поклик, звернення до кращих рис народу, тривожний дзвін... Він не лише поет, художник, що жив, творив, а й світоч, що вказав знедоленим шлях із півми до сонця, стяг, за яким пішли невільні люди, усвідомивши себе народом, спільністю [43, с. 4]”. Історіософське осмислення дослідником постаті Шевченка відсилає до іншого біографічного образу в контексті художніх життєписів В. Шевчука – до образу Сковороди. Якщо Сковорода для митця є предтечею правди та волі, то Шевченко – месією, хоча, як зазначає письменник, „немає вагомих свідчень прояву ним месіанства, скорше був надто скромним. Може, це тільки риса вдачі, а може, й та єдина ознака розуміння свого призначення, ознака геніальності [43, с. 4]”. Тому цілком зрозумілими й очікуваними для читача є заголовки романів діалогії про Шевченка – „Син волі” та „Терновий світ”. Слід погодитися з думкою

Я. Гольця, який інтерпретує їх як єдиний символ: „Справді, хто в час Шевченка міг знати про волю більше, ніж той, хто народився для неї, а мав її якихось тринадцять років. Воістину терновий світ... Не лише через терни до зірок ішов геніальний син України, він творив у тому страшному світі... [44, с. 7]”. Цікаво, що життєдіяльність Шевченка в діалогії осмислюється цілісно, а тому не піддається сегментуванню на розділи, підрозділи тощо. Інтуїтивно осягнена письменником наступність розвитку української історіософії, утілена в особах Сковороди, Шевченка, у дослідженні Ю. Барабаша „Тарас Шевченко: імператив України. Історіо- й націософська парадигма” (2004) знаходить своє переконливе підтвердження, пунктирно окреслене такими особистостями, як Г. Сковорода, С. Гамалія; М. Гоголь, кириломефодіївці, Т. Шевченко, П. Юркевич; В. Липинський, Д. Чижевський, В. Барка та ін. [45, с. 53].

Таким чином, історіософське осмислення постаті Шевченка в літературознавчій розвідці автора аж ніяк не вписувалося в канонічну модель поширених на той час трактувань історичних поглядів поета з класових, революційних позицій (див. [45, с. 49]), і є, якщо не першою спробою у вітчизняному літературознавстві потрактування історіософської й націософської концепцій України в поезії Шевченка, то принаймні дотичною до основних засад наукових розвідок Ю. Барабаша [45], П. Іванишина [46], В. Пахаренка [47].

Власне, діалогія В. Шевчука є художньою спробою переглянути усталені погляди на постать Шевченка. Новаторство письменника виявилось передусім у психологічному заглибленні у внутрішній світ геніального поета (як певну тенденцію до психологічного осмислення постаті Шевченка спостерігаємо в художньому життєписі О. Іваненко), в історіософському потрактуванні його постаті (знову ж таки один з аспектів такого розуміння, зокрема невід’ємність історії життя Шевченка від історії України, можна простежити в романі О. Іваненко). На відміну від своїх попередників, які розглядали постать поета як явище виняткове, автор розуміє Шевченка як певну закономірність: „Його народженню передувало накопичення духовних сил народу – і от сталося так, що такий титан не міг не народитися [48, с. 20]”. Геніальний поет, перефразовуючи відому сентенцію Сковороди, „пізнав себе у своєму народі, а свій народ у собі”. У цьому сенсі постать Шевченка велична й неповторна, рівно як і закономірна для процесу націотворення та національно-політичної репрезентації України у світових масштабах. Переносячи акцент із зовнішньо-подієвого на детальне розкриття динамічних проявів внутрішньо-індивідуального, письменник актуалізував у художньо-біографічному образі певні смислові константи світоглядних запитів свого часу, що в цілому характерно для художніх біографій асоціативно-психологічного типу. У статті „Ключ до душі народу” В. Шевчук зокрема наголосив: „Дух антиісторизму, в якому нас виховували аж півстоліття, завдав немало шкоди не тільки літературі, або, скажімо, живопису, а й справі соціалізму, в яку ми вклали стільки даремних жертв. Ідолопоклонство веде лише до рабства. Духовного і соціального. Шевченко

це розумів. А ми, його нащадки, ще й досі дискутуємо на цю просту, елементарну тему [43, с. 4]”. Аналогічні міркування, що мають характер історіософських розмислів, вкладає автор в уста головного персонажа діалогії: „Немає нам дороги іншої, як воскресіння духом і пізнання самих себе – від давнини до сьогодення [49, с. 121]”.

Маючи значний досвід у створенні художніх життєписів, В. Шевчук поповнює „галерею” біографічних образів ще однією постаттю – Вишенським, – до якої звертається в романі „Битва, або Сім зваб ченця Івана з Вишні”. Про життя видатного полеміста маємо незначну кількість документальних матеріалів, оцінка його творчості в історико-філософській літературі неоднозначна, прочитання текстів послань полеміста вимагають контексту історичного. Названі чинники, з одного боку, є певною стримуючою силою в художньому відтворенні цілісної картини життєтворчості відомого полеміста, а з іншого – викликають неослабний інтерес до неординарної постаті, її мікро- та макрокосму.

Біографічний образ Вишенського репрезентований в українському документально-біографічному епосі трьома широкими полотнами – романами Р. Іваничука „Манускрипт з вулиці Руської” (1979), Г. Книша „Магічний кристал” (1989) та В. Шевчука „Битва...” (1992). Епізодично, переважно у сприйнятті інших персонажів (від концепції „дивного чоловіка”, аскета, послідовника духовного ідеалу до концепції духовного наставника), осмислюється постать українського полеміста в оповіданні Вал. Шевчука „Диявол, якого нема” (1981) та в повісті В. Тирси „Несмертельна слава” (Лондон, 1953). Варто згадати тут і поему І. Франка „Іван Вишенський” (1900), в якій біографічний образ постає передусім як людина-патріот, українець, якому не байдужа доля народу.

Відомі біографічні факти про життєтворчість Вишенського в романі „Битва...” подаються по-новому, з позицій сучасності. Новизна лежить у площині філософської наповненості біографічних фактів, апеляції до універсальних аспектів буття, світобудови, сенсу людського життя. Стрижневою в авторській інтерпретації головного персонажа виступає ідея неспівробітництва зі злом, яка прямо не регламентується, проте окреслюється у вчинках, висловлюваннях, внутрішньому мовленні полеміста.

Авторська концепція біографічного образу ґрунтована на філософських узагальненнях Вишенського про двосубстанційну єдність людини: між тілом і духом ведеться постійна боротьба; пізнати істину людина здатна тоді, коли вивільниться від тілесних спокус; „свідомість дає змогу вибирати, а це веде до утвердження в людині тілесного або духовного [50, с. 195]”. Утілений сенс життя свого персонажа письменник бачить глибше, ніж скажімо, у романі Р. Іваничука, в якому Вишенський – апологет східно-православного вибору, речник і послідовник духовних ідеалів. Художня рецепція образу полеміста у В. Шевчука близька до концепції Г. Книша, який осмислює його у двох іпостасях: як ревного хранителя православної віри на протигагу латинникам, уніатам, простим людям, які відцуралися православного Бога, та

як людини, яка не пориває зв'язків із старожитніми богами, відтак і давньою вірою предків, українськими звичаями, які прагнуть чужоземні зайти потоптати. Проте якщо в романі Г. Книша розкриття психології героя є лише тенденцією, то в романі В. Шевчука – це спосіб осягнення феномена цільної особистості, в якій, як справедливо зазначив М. Косів, усе „об'єднувалося й охоплювалося внутрішньою необхідністю служити біля Господнього Престолу, бути відданим науці Христа, а разом служити Україні, рідному народові [51, с. 7]”.

Помічена автором певна спорідненість концепцій внутрішньої людини Вишенського та Сковороди в аспекті уявлень про її подвійну природу (небесна й земна, дух і матерія), що все ж має неоднакове онтологічне розв'язання (у Вишенського – дух і тіло є полем битви Бога і диявола, у Сковороди – тілесне, зовнішнє є оболонкою внутрішньої сутності, до якої людина приходять через самопізнання), має й подібний ракурс художнього осмислення феномена особистості. У романі „Предтеча” – це сіті, якими заманює світ („макрокосм”) Сковороду („мікрокосм”), а той утікає від нього у вічність; у романі „Битва...” – це спокуси (зваби), за допомогою яких розкривається сутність внутрішньої боротьби особистості (між Богом і дияволом, тілом і духом), що екстраполюється на все суще (природу, суспільство, душі людей) і завершується досягненням найвищої мудрості, вираженої у світоглядній концепції Вишенського про „внутрішню філософію” людини. Авторські інтенції фіксуються і в розгорнутому заголовку, який не слід розуміти спрощено. Указуючи в заголовку на біографічну особу, про яку йтиметься в художньому життєписі, письменник осягає її у внутрішній боротьбі. Зазвичай Вишенський підписувався під своїми посланнями „Иоан инок з Вишнь” або „Иоанн русин, речений Вышенский”, „Иоани мних Вышенский”, проте автор з усіх варіантів вибирає той, в якому підкреслено його національне походження, відтак і кривий зв'язок з рідною землею і її народом, а також релігійний статус, що зобов'язує до аскетичного способу життя, – чернець Іван з Вишні. Ці складові однієї іпостасі біографічного образу й породжують внутрішню боротьбу або битву: між ченцем, що „прагне миру своїй душі й спасіння їй на небесах [52, с. 33]”, і людиною, що словом біла тих, „хто напосівся знищити його народ, улити в чужу ріку його духовні сили і розчинити навіки в ній [52, с. 95]”.

Паралель можна провести також між способом осягнення біографічного образу полум'яного публіциста з образами Сократа – Сковороди – Толстого – Ганді в аспекті сповіданого ними принципу ненасильства.

Таким чином, постать Вишенського мислиться автором роману двоєдино: як виразник і послідовник духовного ідеалу (світоглядна концепція Вишенського про буття трансцендентне, божественне, суть „внутрішньої філософії” людини) і як „земна”, грішна людина (уявлення Вишенського про буття посейбічне, тимчасове, суть „зовнішньої філософії” людини). Як і в романі „Предтеча”, діалогії „Син волі”, новаторство автора

виявилось в заглибленні у внутрішній світ персонажа, осягненні філософії його особистості в тісних зв'язках зі своїм народом і нацією. Тим самим письменник дає однозначну відповідь на аксіологічне питання, яке порушується в історико-філософській літературі – вважати Вишенського мислителем демократичного спрямування чи звинувачувати його в конформізмі, байдужості до свого народу. Біографічний матеріал твору організований, подібно до роману „Предтеча”, за романічним принципом поєднання частин у ціле. Принагідно зазначимо, що жанровий різновид роману „Битва...”, трактований нами як роман-пошук (див. [53]), потребує теоретичного переосмислення. У праці І. Савенко [12] встановлено, що біографічний роман-пошук з-поміж інших жанрових різновидів сучасного біографічного роману (роман-репортаж, роман-есе, роман-монтаж, роман-мозаїка тощо) вирізняється такими специфічними ознаками: тяжіння до наукового осмислення біографічного матеріалу; асоціативно-психологічне розгортання сюжетних подій, де основне композиційне навантаження несе на собі документ; поєднання в художньому просторі авторського хронотопу, часопростору документа й біографічного часу особистості; важливою складовою художнього часу виступає авторський коментар, який „вільно входить до оповіді, переключаючи її із плану подієвого до ретроспективного [12, с. 10]”. Роман „Битва...” лише частково перебирає на себе жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку, а саме: асоціативно-психологічний принцип організації біографічного матеріалу, наявність авторського коментаря, який засвідчує рівень присутності автора в тексті, використання ретроспекцій, що сегментують час. Подібні ознаки можуть характеризувати й класичні зразки художніх біографій асоціативно-психологічного типу. Тому жанровий різновид роману слід визначати за лінією форми, де головною класифікаційною ознакою виступає форма оповіді (новели), яка відображає спосіб осмислення життя історичної особистості письменником. Отже, жанровий різновид роману „Битва...” трактуємо як біографічний роман у новелах.

Плеяду духовних світочей української культури, які постали в художній рецепції В. Шевчука, замикає біографічний образ Лисенка з роману „Страсті за Миколаєм” (2007). Рецепція життя й творчості Лисенка репрезентована переважно дослідженнями музикознавців та композиторів, варто згадати принаймні такі імена, як Т. Булат, М. Грінченко, М. Гордійчук, О. Козаченко, О. Лисенко, Л. Рахімов, Д. Ревуцький. Проте, як зауважує В. Грабовський, „в стосунку до М. Лисенка доцільною буде „поміч” суміжних царин: націології, соціології, ба навіть публіцистики [54, с. 130]”. До названих царин слід додати й документалістику.

Уперше в художньо-біографічній літературі до рецепції постаті Лисенка звернувся Є. Товстуха в романі „Микола Лисенко” (1970) та однойменних оповідях про композитора (1988). Його бачення біографічного образу дещо прямолінійне, факти біографії подаються без достатнього психологічного вмотивування: автор більше зосереджується на тому, що робить і переживає Лисенко, ніж на тому, як він це робить і переживає.

Остання обставина, переконаний В. Винокур, є надзвичайно важливою для художньої біографії (див. [33, с. 33]). Намагання Є. Товстухи балансувати між ідеологічно нав'язаними штампами (теза про зворушливі зв'язки між Лисенком та великоросійськими митцями) та власним баченням митця як непересічної для української культури особистості, на наш погляд, призвело до викривленого розуміння його феномена. Натомість у романі „Страсті за Миколаєм” авторський горизонт тлумачення конкретизує історичну вагомість життєдіяльності Лисенка для національної культури, заповнюючи тим самим прогалини у висвітленні його громадсько-політичної, державотворчої діяльності, не оминаючи й приватного життя видатної постаті.

Заголовок роману відсилає до релігійної символіки. „Страсті” у своєму первинному значенні – це вечірнє богослужіння у страсний (чистий, світлий, великий, живний) вечір напередодні Великодня. Особливо велику силу в цей вечір „має свічка, що горіла дванадцять Страстей – з року в рік [цит. за 55, с. 250]” як символ оберегу хати від усього злого. Отже, заголовок „Страсті за Миколаєм” виводить читача до розуміння сенсу життя Лисенка як хранителя національної ідеї. Можна погодитися і з тим, як інтерпретує компонент „страсті” Н. Бойко: „...муки творчості й заклик пам'ятати подвижника і діяти так, як те робив він [56, с. 49]”. Конкретизується зовнішній заголовок роману в назвах дванадцяти розділів, що орієнтують на сприйняття інформації про душевні переживання персонажа (особистісні, національні) – „Біль відкриття”, „Біль пізнання”, „Біль відстані” і т.д.

Нова актуальність у розумінні постаті українського митця досягається завдяки авторській концепції, яка, по суті, зводиться до твердження, що „М. Лисенко став більше ніж музикант: він виріс у Громадянина, виразника надій та сподівань українського народу. У цьому він закономірно порівнюється з Т. Шевченком та І. Франком [54, с. 128]”. Із цього приводу упорядник книги „Страсті за Миколаєм”, дружина письменника, Валентина Шевчук, зазначає: „Коли писав роман про Кобзаря і вивчав другу половину позаминулого століття, спостеріг, що найбільше розуміння, що без народу, свідомого своєї долі, не може бути успіху в національному відродженні, мав саме Микола Віталійович Лисенко [57, с. 576]”. Таким чином, головним „нервом” художньої біографії В. Шевчука є дослідження процесу формування національної самосвідомості головного персонажа, тому в романі спостерігаємо різну силу „звучання” національної ідеї – від „піанісимо” на початку твору й до „фортисимо” наприкінці.

Лисенко в рецепції письменника постає людиною неординарною, свідомою своєї справи, надзвичайно діяльною й працьовитою. Він – щирий друг, люблячий батько, світоч національної ідеї, який „будить” мовою української музики приспані душі, принижені й упосліджені. Мúзика й високий громадянський обов'язок становлять єдиносуть митця, який продовжив справу Великого Кобзаря. Сенс життя Лисенка усвідомлюється через його внутрішній світ, „біографію душі”, сповненої болю і страждань. Осмислюючи постать українського митця в історіософських вимірах,

письменник водночас актуалізував рух історичного досвіду українського народу, національних ідей, при цьому шукаючи причин сучасних нещастя нації й оцінюючи її перспективи. За формою оповіді роман більше тяжіє до повістєвої структури. Більшість літературознавців відзначають, що відмінність жанру повісті та роману дедалі більше зводиться до суто обсягової, трактованої А. Ткаченком як творення локального художнього світу, „обмеженого в часі й просторі долею, історією душі, пригодами одного або кількох персонажів [5, с. 87]”. Тому провідним жанром сучасної документально-художньої прози О. Галич називає повість – „наймобільніший жанр для зображення життєвого та творчого шляху однієї реальної особи [58, с. 17]”. Для визначення жанрового параметру твору „Страсті за Миколаєм” слід звернутися до системи його внутрішніх заголовків, які, окрім конкретизації основного заголовку, виконують й іншу функцію – виступають дескриптивними індикаторами змісту (до такого терміну вдається Т. Черкашина [59, с. 210]) та не є автономними структурно-смысловими одиницями. Тобто йдеться лише про сегментування романного тексту на окремі періоди життєпису видатної особистості за тематикою, що дорівнює повістєвій структурі.

Отже, новаторство письменника в осмисленні конкретних постатей минулого виявилось передусім у відтворенні розвитку душевного життя особистості як цілісного процесу, в якому окреслюється екзистенційний сенс її буття у світі. Розкриваючи ті чи інші грані духовного життя біографічних образів через проблему вибору („Предтеча”, „Битва...”), принцип неспівробітництва зі злом („Під вічним небом”), самоаналіз (диалогія „Син волі”), страждання („Страсті за Миколаєм”), В. Шевчук осягає суб’єктів історичного діяння з історіософської позиції. Домінуючою для художніх життєписів письменника є інтерпретація феномена особистості, її смислу життя в парадигмі „особистість – суспільство – нація”, що є вертикаллю пізнання „біографії душі” історичної постаті (горизонталі), яка в окремих випадках (книга „Під вічним небом”) розкривається глобально, у метадискурсивному ракурсі.

Спосіб осмислення конкретної особистості минулого диктує авторові відповідну жанрову форму: художнє відтворення суцільного плину життєтворчості видатної особистості реалізується в романі; діалектика внутрішнього світу персонажа, гострота конфлікту між суспільством та особистістю вимагає звернення до жанрового різновиду роману в новелах; метадискурсивний ракурс осягнення сенсу життя (цілого або окремого періоду) біографічної особи зумовлює звернення до такого наджанрового утворення, як метажанр.

## **3.2. Сильові доміанти художніх життєписів сюжетно-подієвого та асоціативно-психологічного типів**

### **3.2.1. Особливості сюжетобудови та художнього часопростору**

Характеризуючи організацію біографічного матеріалу в конкретному художньому життєписі, звертаємося до типології, розробленої О. Галичем, який виокремлює традиційний (сюжетно-подієвий) та асоціативно-психологічний типи біографічних творів [60, с. 10 – 11]. Спільність принципів реалізації суб'єктних форм вираження авторської позиції як у творах історичної та сучасної тематики, так і в художньо-біографічних текстах В. Шевчука, дає змогу застосувати єдину методикку аналізу наративних стратегій.

У структурному плані художньо-біографічні твори В. Шевчука поділяються на два типи: засновані на принципі чіткої причинно-часової послідовності, „у яких роль авторського домислу мінімальна, а головний акцент робиться на художньому аналізі документально засвідчених подій життя та вчинків героя [60, с. 10]”, та ті, що тяжіють до умовно-асоціативної організації біографічного матеріалу (побудовані „на авторському домислі, у яких домінує художнє дослідження психології, внутрішнього світу героя [60, с. 11]”). До перших слід віднести романи „Предтеча” [17], „Страсті за Миколаєм” [61], повісті „Осяяння” [62], „Велика душа” [63] із циклу „Під вічним небом” [64]. Другий тип художньо-біографічних творів митця представлений дилогією „Син волі” [49, 65], романом „Битва...” [52] та повістями „Навчитель істини” [66], „Совість” [24] (із циклу „Під вічним небом”). Прямування від сюжетно-подієвих до асоціативно-психологічних структур (за спостереженнями Б. Мельничука, О. Галича) є загальною тенденцією розвитку художньої біографіки, а тому є сенс керуватися подібною логікою й стосовно дослідження художніх життєписів В. Шевчука.

Звернемося до сюжетобудови, хронотопу художніх біографій В. Шевчука першого типу, які мають чимало спільного в способі осягнення життєтворчості відомих осіб минулого. Повісті „Осяяння”, „Велика душа”, як і інші, що входять до циклу „Під вічним небом”, незважаючи на різні композиційні способи їхньої організації, об'єднує метадискурсивне осмислення життєтворчості конкретно-історичних постатей минулого. Натомість романи „Предтеча” та „Страсті за Миколаєм” зближують використання образів Сковороди та Лисенка в алегоричній функції. Уперше до такого аспекту потрактування образів, зокрема українського філософа, звернулася Т. Пінчук. Дослідниця вважає, що відтворення біографії Сковороди не становить для письменника першочергового завдання, „навпаки, саме ця біографічна підоснова слугує ідейно-психологічному висвітленню свого часу [23, с. 246]”, його морально-етичних проблем. Власне

цим утверджується думка про історіософське осягнення біографічного образу письменником, який зіставляє героя та події із сучасними ситуаціями, тим самим демонструючи в особі Сковороди часову тяглисть історичного процесу, актуалізуючи в його життєвій долі сучасні історіософські проблеми, які знаходять вираження на рівні тексту та підтексту. Подібний ракурс осмислення біографічного персонажа характерний і для роману „Страсті за Миколаєм”. Сприйняття та розуміння В. Шевчуком життя й творчості видатного співвітчизника слугує вираженню власної позиції на сучасне йому життя. Ідеться зокрема про асоціативну паралель в осягненні наслідків довготривалих втручань з боку Росії/партійно-державної верхівки Радянського Союзу в культурне й суспільно-політичне життя України, про шлях українців до суверенної держави.

Оповідь у художніх життєписах В. Шевчука сюжетно-подієвого типу витримана у двох аспектах – хронологічному та психологічному, які перманентно переплітаються. Проте, зважаючи на авторський спосіб осягнення життєтворчості біографічних героїв, першому надається перевага в повісті „Велика душа”, з чим пов’язаний її нарисовий характер, а другому – у романі „Страсті за Миколаєм”, оскільки письменник, подекуди відходячи від хронології подій з життя реальної особистості, створює „біографію душі”, виявляючи інтерес до розкриття психології персонажа, його внутрішнього світу. Натомість у романі в новелах Є. Товстухи „Микола Лисенко” [67] домінує художнє осмислення документально засвідчених подій з життя видатної особистості, що зводить до мінімуму авторський домисел. Про взаємообумовленість подієвої та психологічної сфер осягнення письменником життєдіяльності біографічних персонажів можна говорити стосовно „Предтечі” та „Осяяння”, чого не спостерігаємо в романізованій біографії І. Пільгука „Григорій Сковорода” [68], в якій автор вдається переважно до засобів белетризації оповіді про особу митця, та в однойменному науковому нарисі І. Драча, С. Кримського, М. Поповича [69], що вирізняється описовістю, безсюжетністю, зосередженістю на культурно-освітніх, історичних передумовах формування й становлення особистості мандрівного філософа й письменника. Таким чином, художній зміст біографічних творів В. Шевчука першого типу ґрунтований на дослідженні хронології подій життя конкретної постаті минулого, які є підосною розкриття її психології, внутрішніх переживань у художньому часопросторі.

Основні стадії розгортання сюжету (подієвої основи життєтворчості конкретної постаті минулого) в художньо-біографічному творі завжди марковані авторським ракурсом осмислення цілого чи окремого періоду життя біографічного персонажа. Так, у романі „Предтеча” охоплено події від часу повернення Сковороди з Петербургу й до моменту його смерті. З цілого життя головного персонажа обираються окремі його епізоди, які сконденсовано втілюють концепцію біографічної особистості і створюють внутрішню напругу сюжету. Різноманітні ситуації, в яких герой бере участь, є тими зовнішніми принадами (у кожній „сіті” конкретна спокуса: багатство, почесні, особисте щастя, вигода тощо), якими світ заманує його у свої

тенета. Перебування Сковороди в придворній капелі, подане в „Предтечі” у формі ретроспекцій, в „Осяянні” становить основний предмет авторського осмислення. Навколо цієї події концентруються дії, що так чи інакше виявляють й увиразнюють внутрішню боротьбу героя щодо вибору двох шляхів: боротися, мов Кожум’яка, чи піти геть від „несродного” йому життя. На шлях „сродної” праці наштовхує біографічного персонажа трагічна доля придворного співака Кості, життя камергера її величності Олексія Розумовського й придворного бандуриста-сліпця Григорія Любистка, „собаче” життя, на „задніх лапах” камер-фур’ера імператорського двору Ігната Полтавцева, невільницьке життя „химерного” діда. Життєві долі Костя, Розумовського, Полтавцева розкривають сутність внутрішнього світу людини, яка виконує невластиву їй суспільну роль, зваблену світлом влади чи причетності до неї; Любисток та сторож уособлюють долю людей, що насильно були вирвані з рідного середовища й привезені в Петербург для потреб царського двору. У подібному концептуальному ракурсі розглядає цей епізод життєтворчості Сковороди І. Пільгук, проте йому не вдається досягти художньої переконливості у відтворенні внутрішньої боротьби персонажа через відсутність живих образних картин та надмір „лобових” тез і узагальнень.

Як і в „Предтечі”, у романі „Страсті за Миколаєм” охоплено життєве ціле біографічного персонажа (від років навчання в приватному пансіоні Гедуена й практично до кінця його життя). Поєднуючи документальну точність із художнім домислом, митець творить яскравий художньо-біографічний образ, осмислює його багатогранно. Порівняно з книгою Є. Товстухи „Микола Лисенко”, в якій головний персонаж показаний передусім як громадський діяч і композитор, у романі В. Шевчука зображення громадсько-культурної, просвітницької та театральної діяльності Лисенка органічно поєднані з епізодами його родинного життя та інтимних переживань. Чималу увагу приділяє письменник оточенню персонажа: побіжно зупиняється на подвижницькій праці аматорських театральних гуртків, більш детально розповідає про невтомну працю М. Старицького на літературній і театральній нивах, окремі епізоди присвячує незабутнім зустрічам Лисенка з В. Антоновичем, О. Вересаєм, П. Кулішем, М. Костомаровим, О. Кониським, Лесею Українкою та іншими культурними діячами.

Об’єктом художнього зображення в повісті „Велика душа” стали тридцять останніх років життя філософа й політика Ганді. Ухвалення програми ненасильницького неспівробітництва з колоніальною адміністрацією, „соляний похід”, індусько-мусульманська різанина, голодування Ганді – низка подій, що сприяють загостренню конфлікту повісті. Суттєвим моментом в авторській концепції біографічної постаті є історичний вихід за рамки одиничного життя завдяки представленим у повісті поколінням однодумців Ганді – Джавахарлала й Мотилала Неру, Абула Азада, Ранджендра Прасада, Валлабхайя Пателя.

У документально-біографічних творах В. Шевчука першого типу зав'язка співвідноситься не так з народженням конкретної постаті минулого, як зі значущими моментами її життя, які дали поштовх для розвитку особистості та її здібностей („Страсті за Миколаєм”) або ж вплинули на її світосприйняття й світорозуміння („Осяяння”, „Велика душа”). Розвиток дії, залежно від превалювання хронологічної чи психологічної складових послідовної оповіді, знаходить вираження як у різноманітних ситуаціях та зовнішніх конфліктах („Велика душа”), так і у внутрішніх конфліктах, взаємостосунках між персонажами („Страсті за Миколаєм”). Взаємопереплетення конфліктів і колізій, їх спалахування, загострення та згасання спостерігаємо в „Предтечі” та „Осяянні”. Кульмінаційні моменти у названих творах або переносяться в площину внутрішніх переживань героя („Предтеча”, „Страсті за Миколаєм”), або поєднуються із зовнішніми перипетіями („Осяяння”, „Велика душа”). Розв'язка конфлікту у „Предтечі”, „Страстях за Миколаєм”, „Великій душі” формально ототожнюється зі смертю персонажа – традиційною завершальною стадією розвитку конфлікту в документально-біографічних творах. Однак оскільки художній конфлікт в аналізованих творах стосується не стільки зовнішньої дії, скільки внутрішніх колізій, то його розв'язання, як правило, пов'язане зі сферою внутрішніх переживань персонажа, його світоглядних переконань. Так, найвищим напруженням сюжету у повісті „Велика душа”, в якому чітко окреслено взаємопроникнення, взаємозв'язаність історичного та біографічного часу, – здобуття Індією незалежності, перемога ненасильства над насильством – має подвійний аспект розв'язання конфлікту: протиборчі сили (конкретно – індуси та мусульмани) тимчасово примирилися завдяки втручанням Ганді (тенденційна розв'язка), проте стали причиною зародження нового конфлікту (Ганді було вбито одним з індуських релігійних фанатиків), винесеного за межі твору (проблемна розв'язка). Суто психологічна розв'язка сюжету продемонстрована в повісті „Осяяння”. Розв'язання конфлікту переноситься у сферу внутрішнього світу персонажа (Сковороди), вербалізації його думок. Самоаналіз плавно перетікає в молитву-монолог (допоміжний сюжетний мотив-мовлення). Усвідомлення біографічним героєм своєї зайвості „у цій безжурній розкоші, між цих людей, цих трутнів, що живляться чужим трудом... [62, с 126]”, стає завершальним моментом відродження мікрокосму Сковороди, його свідомості й серця, моментом осяяння думкою про неспівробітництво зі злом. Розв'язка повісті подається у формі внутрішнього мовлення персонажа: „Не буде він, син степів і волі, вплітати й свій веселий голос у спів тупих хвалителів, не підіпре своїм плечем ні трону, ні злої сили панства, ні будь-якого гніту [62, с. 127]”. Власне, витримані в психологічному аспекті окремі складові сюжетобудови названих художньо-біографічних творів В. Шевчука вирізняють їх з-поміж біографіки традиційного опрацювання стадій сюжету, зокрема романізованої біографії І. Пільгука „Григорій Сковорода”, роману в новелах Є. Товстухи „Микола Лисенко”.

Названі художні життєписи В. Шевчука об'єднують і нарративні особливості, зокрема дистанційованість від дійових осіб та головного персонажа гетеродієгетичного наратора, чия перспектива, ракурс бачення є визначальним. Проте його присутність виявляється у формі рефлексій, які мають різне спрямування, їхнє композиційне розташування в кожній з названих біографій функціонально вмотивоване. Так, у романі „Предтеча” втручання наратора найчастіше подаються на початку „сітей” (сіть третя, сіть сьома, сіть дев'ята, сіть десята). Уперше на структурну побудову „сітей” звернула увагу А. Черняк: „Починаються вони ніби заспівами, що, як правило, містять у собі глибокі філософські роздуми про суть життя, а кінчаються висновками з поясненнями, чому Сковорода вислизнув з них [14, с. 7]”. Те, що дослідниця називає заспівами, є необхідною структурною частиною (усталеним початком) фольклорних творів (билин, дум), на відміну від ліро-епічних та епічних творів, в яких заспіви виконують функцію ліричного відступу, тобто є позафабульним чинником композиції. Тому стосовно епічних творів доцільніше вдаватися до дефініції „авторський відступ” (ліричний, історичний, філософський, публіцистичний, проблемний тощо [5, с. 183]). У романі переважають філософські рефлексії-відступи, що надають глибинної екзистенційної значущості подальшій оповіді. Натомість у романі „Страсті за Миколаєм” історіософські та філософські рефлексії сегментують оповідь на конкретні епізоди з життя біографічної постаті і виконують антиципаційну функцію, готують читача до сприйняття подальших подій („Немає щастя повного. На кожному лежить печать чийогось горя... [61, с. 76]”). Окрім того, у названих творах наратор, апелюючи до компетенції читача, спрямовує свої рефлексії й на історичну ситуацію, зокрема в узагальненнях („Страсті за Миколаєм”) актуалізує екзистенційний смисл історичних явищ, тим самим спрямовуючи реципієнта до самоусвідомлення власного історичного досвіду, минулого, сучасного й майбутнього своєї нації: „Зневіра та байдужість давно вже стали рисою хоч не всього народу, та більшої його частини. Століття несвободи, приниження дали плоди. Щоб не козацька вольниця та не повстання, уже давно не знали б українці, хто й що вони, погасли б, ставши попелом для Польщі чи Росії [61, с. 92 – 93]”. Рефлексії наратора можуть бути спрямовані й на внутрішній світ головного персонажа („Предтеча”) чи інших героїв („Страсті за Миколаєм”). Окрім рефлексій (філософських відступів), які психологічно готують реципієнта до сприйняття фабули новел у романі „Предтеча”, іншим способом передачі інформації про перебіг подій, що передують власне розповіді, виступає резюме (або панорама), яке може дорівнювати абзацу або кільком реченням. Оскільки до новел входить не одна подія, а їхній ланцюг, резюме розташовується переважно на початку новел та між ситуаціями, служачи тлом для їхнього розгортання.

Порівняно з романом „Предтеча”, де втручання наратора у формі рефлексій є більш або менш помітними й виконують композиційну функцію, прямо виражають авторську позицію, у повісті „Осяяння” вияв особи оповідача зводиться до мінімуму: за допомогою коментаря вводяться епізоди

усамітнення Сковороди. Інший наративний тип продемонстровано в художньому життєписі „Григорій Сковорода” І. Драча, С. Кримського, М. Поповича [69]: автор не є учасником дієгезису, проте активно впливає на дослідницьку діяльність читачів у вигляді авторських коментарів та вказівок („Але про це пізніше. Зараз-бо йдеться про юнака, який тільки опановує київські книгозбірні [69, с. 27]”, „Пильніше ж пригляньмося до того світу, що розкинув був свої тенета на нашого любомудра, уважніше простежимо, з якої каторги житейських обставин виборсалось його чисте серце [69, с. 120]” „Це не значить, що Сковорода зовсім відкидає бога чи критикує його на зразок Вольтера. Він шанує власного, нецерковного бога, бога-людину, а не надприродну істоту [69, с. 83]”), що видається доречним, зважаючи на науково-нарисовий характер біографії. Нечастими є втручання наратора й у повісті „Велика душа”. Вони подаються переважно у формі розгорнутих відступів-рефлексій публіцистичного характеру, спрямованих або на головного персонажа („Влада – підступна річ. Скільки б її не мав, все хочеться ще мати більше... Мало хто в силі витримати випробування владою. Ще менше тих, хто б зрікся її на користь іншого, переконавшись, що той послужить краще народу й краю рідному” [63, с. 190]), або на невизначено узагальненого суб’єкта („Не кожен знайде в собі рішучість і силу волі здолати звички всього життя! Жертвувати найлегше словом, теоретично. На ділі ж...” [63, с. 156]). Останній тип рефлексій (спрямованих на потенційного читача) характерний для роману „Страсті за Миколаєм”. Як правило, подібні відступи, що носять проблемний, філософський, історіософський характер і оприявнюють авторську позицію, супроводжують конкретний епізод сюжетної дії і є тим містком, який пов’язує життєві факти з внутрішнім світом головного персонажа.

Основним способом характеристики конкретних постатей минулого у названих творах є показ їх у дії, причому зовнішні прояви дії (вчинки, монологічні та діалогічні форми висловлювання) суголосні внутрішнім (мислення, спостереження, самоаналіз тощо). Так, провідне місце в побудові ситуацій у романі „Предтеча” посідає діалог, який є найпридатнішою формою вираження світоглядної й філософської позиції головного персонажа, його характеру. Причому домінантним типом є діалог-диспут, який „являє собою словесну суперечку, змагання, де обидва співбесідники переконують один одного в істинності своїх думок, пристрастей, поглядів і мають для цього докази, факти, спостереження [70, с. 118]”. У діалоговій формі чітко окреслюються позиції суб’єктів мовлення щодо тієї чи іншої проблеми, власне, у діалозі зароджується конфлікт (між зовнішнім світом людини, уособленням якого є певний персонаж, та внутрішнім, цільним, в особі Сковороди), який розгортається в конкретних діях головного героя, у його свідомому виборі між добром і злом, людиною зовнішньою та внутрішньою. Таким чином, квазідраматургічний наратив у романі переважає над епічним (розповідь про події): незначні проміжки сюжетного часу й простору (кілька годин, діб) розчленовано на епізоди, в яких конкретизуються події і дії персонажа, його пряме мовлення превалює або

включається до діалогової форми. Частими є ремарки автора „Сковорода замислився...”, які спрямовують читацьку увагу на сприйняття перебігу думок персонажа, предмет його роздумів. Інтелектуальний світ героя, його філософське мислення розкривається в романі динамічно. Коли авторові потрібно показати безкомпромісність Сковороди у відстоюванні своїх поглядів, філософських узагальнень, застосовується цитований дискурс. Пряме авторське ставлення до героя висловлюється у формі транспонованого дискурсу, що завершується рефлексіями наратора, які щоразу розширюють ракурс бачення персонажа: „Нехай спочине, вгамує серце-рану цей вічний страдник, мученик. Йому болять усі жалі, печалі, сльози, якими щедро обдарувала доля колись могутнє й веселе плем'я русів [17, с. 147 – 148]”. Частими є рефлексії-відступи наратора, спрямовані на уявного читача: „Владики світу люблять, щоб їм корилися беззастережно, мовчки... Для них розумний – смирний, друг – раболіпний і недостойний, ворог – хто сумнівається, шукає, думає [17, с. 48]”. Поширеною у творі є характеристика персонажа іншими героями, які поділяються на тих, хто розуміє його істинне призначення, і тих, хто хоче увібгати його в рамки зовнішнього світу. Таким чином, сюжетний час і простір у романі показується за рахунок прямого мовлення персонажа, у діалоговій формі.

Основне заняття біографічного персонажа у повісті „Осяяння” (служба в придворній капелі) подане досить компактно. Домінантним для твору є прийом контрасту, який виявляється на різних рівнях тексту. Якщо в „Предтечі” образи-символи утворюють опозиційні пари в позафабульних чинниках композиції (про що мова піде далі), то в „Осяянні” опозиційні відношення встановлюються переважно між образами-персонажами. Безпосереднім виявом семантики контрасту є опозиція суб'єктів свідомості двох персонажів – Кості та Григорія. Чітке авторське окреслення світоглядних позицій літературних героїв поглиблює їхній життєвий дуалізм. Показуючи Костя й Григорія в дії, проникаючи у сферу їхнього внутрішнього мовлення (і це вже стосовно Сковороди), наратор інформує читача про суть людини зовнішньої – Костя, який переймається задоволенням матеріальних, тілесних потреб, та суть людини внутрішньої – Григорія, який усі свої зусилля спрямовує на збагачення духовного світу. Опосередковано виражається контраст у контекстуальних образах-символах: солов'ї України (півчі, Розумовський, Любисток, Полтавцев, Кость), потрапивши в царську неволю (сільці), згодом „перетворюються” на „собак”: „Щодня на задніх лапках. В очах – „чого бажаєте?”, а на душі – ніч горобина!.. [62, с. 96]”. Уже на початку повісті за допомогою композиційного прийому прямої антиципації наратор інформує читача про передбачення Сковородою майбутніх подій. Усі наступні дії й роздуми біографічного героя спрямовані на те, аби не потрапити в сільці, не стати учасником театрального дійства, на яке схоже придворне життя столиці. З перспективи наратора подаються епізоди, в яких персонаж показаний у процесі пізнання власного „Я”, пошуку істини. Важливу роль тут відіграє зображення Сковороди або в ролі споглядача, який за видимою натурою людини, як, наприклад, за

Розумовським, прагне збагнути її душу, „пробитися через луску до зерняти”, або як безпосереднього учасника дії. Вислизаючи з розставлених „сільців”, під якими слід розуміти неістинні цінності, примарний світ зовнішнього (сите життя придворних півчих, задоволення тілесних потреб, успішна кар’єра музиканта), Сковорода доходить до прихованої внутрішньої суті, перероджується в істинну людину, здатну відрізнити добро від зла. У такий спосіб утілюється теза Сковороди про подвійну суть людини: „Внутрішня людина захована в тілі, як заховане зерно в лушпинні. Зовнішнє тіло не є власне людина, а скоріше дім невидимої людини. Ці дві людини є в кожній людині [71, с. 17]”. Антитетика Сковороди, що йде від неоплатоніків, Отців Церкви, німецьких містиків („добро – зло”, „правда – брехня”, „істинне – неістинне”, „видиме – невидиме”), знаходить найбільш повне відображення в епізоді коронації Єлизавети, виводячи читача до розуміння суті сквородинівського образу „світ-театр”. Головний герой спостерігає за дійством, дає оцінку його учасникам, зриваючи маски, іронізуючи над учорашніми блудницями (Наталією Федорівною та Євою), сонмом єпископів, отців, які „молять благословити на трон дочку Петрову, який зробив щасливим і свій народ, і всі народи, котрим послала доля його в сусіди... [62, с. 110]”. Іронія переходить у сарказм, коли персонаж намагається уявити, про що розмовляють з Богом власники кріпацьких душ: „Пошли мені душ з тисячу, а потім вже й спасіння моїй душі!.. Зроби, о Боже, щоб віце-канцлер скоріше врізав дуба і щоб мене призначено було на цей високий і прибутковий вельми державний пост!.. [62, с. 110]”.

Задушлива атмосфера Санкт-Петербурзького життя спонукає Сковороду до осмислення своєї життєвої мети шляхом сумнівів і пошуку істини, у чому неабияку роль відіграла самоосвіта (знайомство з філософськими працями Анаксагора, Платона, Арістотеля), спостереження, самоаналіз. Роздуми філософа стосуються переважно одного питання, але актуального в усі часи: чому сила перемагає мудрість? Шукаючи відповіді, Сковорода звертається до текстів „Діалогів” Платона та „Спогадів про Сократа” Ксенофонта. До композиції повісті цитовані уривки з вище названих книг уводяться за допомогою „коментаря” наратора. По суті, оповідь про останні дні життя Сократа та діалог Сократа з Крітобулом є вставними історіями, жанрами-вставками, які опосередковують текстуальні зв’язки інтертекстуальних відношень (текстуальні „включення” у вигляді експліцитних цитат, за класифікацією Н. Корабльової [72, с. 10]). Вставні історії мають сюжетотвірне значення: наближають до читача внутрішній світ Сковороди, сприяють уповільненню розгортання сюжетної дії. Проте основна їхня функція метадискурсивна. Одиначне життя біографічного персонажа (Сковороди) подано у зв’язках зі світоглядними та філософськими поглядами представника іншої суспільно-історичної доби (Сократа), а отже, суттєвим моментом зображення стає зіткнення різночасових життів біографічних персонажів, їхніх філософських поглядів. На думку Н. Корабльової, метадискурсивні зв’язки в художньому тексті проявляються „як форми повторів, що різноманітно варіюють обмежений набір і цикл залежностей і

продукують уявлення про деякий онтологічний варіант [72, с. 13]”. Такими повторами, якщо розглядати книгу „Під вічним небом” як метажанр, є варіювання ідеї неспівробітництва зі злом. Текстуальне цитування супроводжується коментарями наратора про зміст уривків. Сковорода як реципієнт писемного тексту прямо висловлює свої оцінкові судження („Оце людина!”; „О скорпіони, які в надмірній люті вбивають самі себе!”), дофантазує прочитане в уяві, мислить. Показуючи усамітнення Сковороди з книгами, автор розкриває внутрішній світ персонажа, який не наслідує Сократа, а намагається проникнути в суть учення філософа, тим самим шукаючи істину шляхом сумнівів і роздумів. Один їхній вектор спрямований на особу Сократа („Чому ж ... мудрець Сократ не прагнув до боротьби, а навпаки, скрізь уникав достатків, влади, величі... А може, він боровся так за перемогу розуму над глупотою, добра над злом і вічного над тимчасовим? [62, с. 116 – 117]”), інший, що подається у формі „Ти-нараці”, – на головного персонажа („Хто ти, Григорію Сковородо? Слуга, придворний півчий чи вільна птаха степу? Мислитель чи споживач чужих думок? [62, с. 115]”). Філософське вчення Сократа стає настільки близьким для персонажа, що його свідомість продукує уявні сцени, які характеризуються зміщеннями в часопросторі. „Сократ ішов по Січі – в самих штанах, при шаблі – й розповідав січовим славним братчикам якісь повчальні смішні бувальщини... Чи на Подолі в Києві серед юрби студентів, цікавих, завжди жадібних на щось нове, нечуване. Тут він з’являвся непосидючим мандрованим дяком чи старчиком... [62, с. 117]”.

В аспекті способів характеристики Сковороди В. Шевчук пішов далі, ніж його попередники (І. Пільгук) та й наступники (І. Драч, С. Кримський, М. Попович), які вдавалися переважно до зображення персонажа не стільки в дії, скільки в контексті історико-культурного розвитку українського суспільства, з позиції експліцитного наратора, який пропонує читачеві непорушну істину про репрезентований світ. Автори названих художніх життєписів залучають й аналізують різні наукові джерела аби подати власне бачення філософії й світоглядної позиції мислителя, почасти вдаються до цитування його творів для демонстрації вже готових узагальнень про життєсмысл Сковороди. Натомість В. Шевчук прагне подати образ живої людини, яка пізнається у вчинках, діях, у процесі самопізнання, через внутрішні переживання, самоаналіз тощо.

Сутність життєтворчості Ганді розкривається за допомогою широкого спектру засобів зображення, що створюють ефект стереоскопічності. Насамперед біографічний герой показаний у дії: бере активну участь у політичній боротьбі з колонізаторами, переконує, помиляється, жертвує собою, виступає з промовами й статтями, працює над самовдосконаленням, мандрує пішки по Індії. Переважно емоційний стан Ганді, його відчуття, спогади, хід думок і визрівання рішень фіксує оповідач. Визначальними в авторській інтерпретації є релігійно-філософські погляди біографічного персонажа, що переплітаються з давніми народними джерелами, такими, скажімо, як „Махабхарата”, „Рамаяна”, які включаються до повісті у формі

цитат і оприсутнюють інтертекстуальні відношення між текстами. Авторське підкреслення тісного зв'язку поглядів Толстого та Ганді на принцип непотворення злу насильям здійснюється опосередковано, через повідомлення про листування, причому коротка оцінка діяльності Толстого дається з персональної перспективи героя: „На жаль, помер мудрець, сміливець, що кинув виклик насильству, владі темряви та нетерпимості. Великий був сатяграх!.. [63, с. 133]”. Таким чином окреслюються метатекстуальні зв'язки інтертекстуальних відношень, які встановлюються між текстами книги „Під вічним небом”. У цьому випадку на рівні біографічних образів, які сповідують той самий принцип неспівробітництва зі злом. Нечасті екскурси в минуле героя не дають докладних відомостей про визрівання його світоглядних та морально-етичних принципів, скоріше ретроспективні контури слугують формуванню цілісної концепції біографічної особистості: Ганді не відокремлює себе від народу (важлива риса ідеї ненасильства – „частина (людина) не менша за ціле (суспільство) і є не менш цінною, ніж людство загалом [88, с. 57]”) і разом з тим стоїть понад ним як політичний лідер, який спромігся запалити в серцях багатомільйонної нації дух свободи.

Допоміжний сюжетний мотив твору – майбутнє індійців після здобуття свободи – реалізується в композиційно локалізованому жанрі-вставці – молитві, що є засобом вираження внутрішнього мовлення персонажа. Мотив-мовлення у формі уявного діалогу характеризується динамічністю, оскільки пов'язаний з мотивом-дією: „Індія моєї мрії, господи, це вільний край, в якому щонайбідніші люди відчують себе господарями. У цій, майбутній Індії, не буде вищого і нижчого класу людей і всі общини житимуть у повній злагоді. У ній не буде місця для недоторканності, для алкоголю і наркотиків. Жінки в майбутній Індії повинні бути рівні з чоловіками і мати такі ж права. Це не багато, господи, але достатньо для волі й щастя мого народу... [63, с. 157]”. Разом з тим у молитві біографічний герой безпосередньо висловлює своє життєве й загальнонаціональне кредо: „Не зичу зла ні друзі, ні супротивникові, бажаю, аби і ті, і ті збагнули у повній мірі, що люди не можуть жити насильством, злобою, що шлях один до істини – любов, служіння ближньому [63, с. 157]”.

У романі „Страсті за Миколаєм” В. Шевчук наділяє художньо-біографічний образ багатьма рисами запорозького козацтва, акцентуючи увагу реципієнта на тому факті, що Лисенко походив зі старовинного козацького старшинського роду. Його побратим – Михайло Старицький, – як і „коло побратимства” (О. Кониський, М. Костомаров, М. Драгоманов, Олена Пчілка, Леся Українка, І. Франко та ін.), сповідують волелюбні ідеї українського козацтва. Художнє асоціювання відомих діячів української літератури та мистецтва з козацькою громадою посилює низка сюжетних епізодів: розповіді дядька про Запорізьку Січ, подорож Лисенка на Запоріжжя у складі експедиції М. Беренштама, регулярні „учти” в Лисенків – імпровізовані засідання, на яких відбувалися прем'єри музичних та літературних творів, лунали виступи прогресивних діячів культури,

обговорювалися гострі проблеми сучасності. Подібний ракурс зображення біографічного персонажа обирає й Є. Товстуха. Для обох авторів характерне відтворення життя видатної особистості в дії, за допомогою діалогічного наративу, характеристики іншими персонажами, що робить його образ живим і енергійним, порівняно з художніми біографіями нарисового характеру. Проте в романі В. Шевчука зовнішня подієвість не є самоціллю, вона підпорядкована вияву почуттів і переживань головного героя, процесу його мислення й самоаналізу.

Репліки персонажів, діалогічний і монологічний форми представлення їхнього внутрішнього мовлення виявляють позицію автора. Як справедливо відзначила Н. Бойко, основний спосіб зображення письменником своїх персонажів – не описовість, а діалог: „Читаючи, ми чуємо живих людей. Бачимо їх у дії. Пізнаємо щонайменші нюанси їхніх характерів, навіть зовнішні риси [56, с. 53]”. Порівняно із „Предтечею”, в якому превалює діалог-диспут, у „Страстях за Миколаєм” домінантними є такі типи діалогу, як діалог-переконання, діалог-взаємодоповнення, що зумовлено авторською концепцією біографічного образу. Предмет обговорення персонажів стосується переважно національного питання. У внутрішньому монологі біографічний герой висловлює думки, близькі авторським, проте не є його двійником: „Добро і зло стикалося на цій землі постійно, із року в рік і, на жаль, перемагало щоразу зло. Були, звичайно, зблиски ясного сонця, щастя, та не тривалі. Хто зна, чи є народ трагічніший від українців... А що немає другого, який в таких стражданнях зберіг би стільки віри та доброти, то це незаперечно! [61, с. 157]”. Причинно-наслідкові зв'язки між враженнями, думками, переживаннями Лисенка розкриваються за допомогою введення до художньої структури тексту уривків із щоденників та листів.

Специфічним засобом зображення біографічного образу є висвітлення його творчої діяльності. Як зазначає О. Галич, найскладніше у творах про письменників (і не тільки) – це „проникнути в їх творчу лабораторію [73, с. 141]”. Такі епізоди в документально-біографічному творі підпорядковані авторському способу осмислення біографічного образу, його концептуальній установці, яка диктує відповідні засоби зображення творчої лабораторії героя. У повісті „Велика душа” головна справа Ганді, окрім показу його в дії, опосередковано розкривається через здатність персонажа виголошувати промови, переконувати конкретними прикладами, проводити на рівні зовнішньо- й внутрішньополітичних зносин конструктивний діалог. Документальні матеріали публіцистичного характеру (тексти промов, статей, письмових виступів) розширюють спектр засобів зображення персонажа, за допомогою яких оповідь набуває ознак нарисовості. Водночас цитовані уривки з документів, відповідаючи ознакам публіцистичного твору (висвітлення актуальних питань суспільного життя людей, пропагандистський характер, на мовному рівні – суспільно-політична лексика, політичні гасла тощо), несуть на собі відбиток індивідуального стилю персонажа: уживання контекстуальних антитез (насильство – ненасильство, люди – звірі, сила – міцність), такої стилістичної фігури, як

анафора („Я не фантазер. Я вважаю себе практичним ідеалістом [63, с. 143]”). Перевага надається чергуванню простих та складних синтаксичних конструкцій („Милосердя прикрашає солдата. Однак утримування від насильства є прощенням лише тоді, якщо є сила для покарання [63, с. 143]”) тощо. Одним із способів показу суперечок навколо ідеї принципу неспівробітництва зі злом є розгорнутий діалог, в якому підкреслено наполегливість Ганді в обороні істини. Так само, як у „Великій душі”, значне місце в „Предтечі” відводиться творчій лабораторії мислителя й музиканта. Художньо переконливо й з достатньою психологічною мотивацією показано в романі написання Сквородою „сатири на людоморів” „Всякому городу нрав і права”. Значна увага в цьому епізоді відводиться внутрішньому мовленню персонажа (вільний прямий дискурс), такій формі умовності, як уявна сцена, що подаються в оточенні мовлення наратора. Уявна сцена майбутнього життя Сквороди з Мар’яною також супроводжує народження музичних творів.

Завдання біографа ускладнюється, коли об’єктом художньої рецепції виступає постать, яка мислить музичними образами. У повісті „Осяяння” подається такий вірогідний факт із життєвої біографії Сквороди, як написання ним мелодії до пасхальної пісні „Христос воскрес”. Письменник не просто констатує цей факт, як І. Пільгук [68, с. 43], І. Драч, С. Кримський, М. Попович [69, с. 59], а намагається реконструювати душевний стан біографічного героя – творця духовної культури. З перспективи наратора відтворюються „муки творчості” біографічної особи: „Впадав у відчай, знову шептав благання богам і – знову падав із високості ангельської на брук міської вулиці [62, с. 104]”. Замкнений простір вулиці не дає польоту фантазії. Лише тоді, коли Скворода опиняється поблизу річки і з його просторової перспективи відкривається незамкнений простір, співвідносний з „рідним” (верба, над якою гудуть бджоли, осоки, ластівки), його душа готова до народження пісні („вирізьблюючись із тла весняних звуків, врочисто й ніжно зринула його жадана музика [62, с. 104]”).

У романі „Страсті за Миколаєм ” В. Шевчук концентрує свою увагу на творчому процесі „народження” опер „Чорноморці”, „Тарас Бульба”, кантати „Б’ють пороги”, вокального твору „Боже Великий, Єдиний” тощо. Об’ємність і психологічна глибина зображення головного персонажа у творчому процесі досягається за допомогою введення до сюжетної структури роману цілком домислених епізодів, в яких детально описується поетапна робота композитора над тим чи іншим музичним твором, який набуває зримих обрисів у його уяві. Часова тривалість творчого процесу окреслюється за допомогою такої форми художньої умовності, як сон. Розповідь про зміст сну (на Чернечій горі кобзар співає „Заповіт”) подається з персональної позиції персонажа, який перебирає на себе роль вторинного наратора. Відчуття головного героя („наснилося таке чудне”) поволі переходять у пригадування мелодії („Яка ж була мелодія? Не міг згадати... Перша – речитатив... а друга, – тенорова та хорова, – здається, зовсім інша... [61, с. 125]”). Осяяння приходить несподівано, за тиждень, коли

Лисенко слухає лекцію: „Мелодія росла й росла у ньому, вбиралася у світлі шати супроводу, який він також накидав хоча б сяк-так. Соліст, хор, звуки фортепіано єдналися в один ансамбль, зливалися в одну могутню силу [61, с. 126]”. Уявні сцени нерідко передують оповіді про музичну діяльність Лисенка в романі в новелах Є. Товстуха, проте їхня функція – оприявнити концептуальний погляд музиканта на художній текст (наприклад, на фрагмент п’єси О. Стороженка „Гаркуша” [67, с. 84 – 85]), перекласти (адаптувати) мову художньої образності на мову образності музичної.

Задля наочного висвітлення сюжетної реалізації фабули в аналізованих художніх полотнах В. Шевчука звернемося до їхніх часопросторових координат. У сюжетно-подієвих документально-біографічних творах письменника художній час конкретний, лінійно-хронологічний, але по-різному виявлений. Кожний епізод у романі „Предтеча” інформативно навантажений, охоплює обмежений сегмент сюжетного часу (кілька годин, діб), а тому вимагає від автора „самозречення від докладного показу багатогранності подій і характерів [74, с. 236]”. Найпоширенішою формою конкретизації часу є маркери на позначення циклічного часу, характерні передусім колективній селянській свідомості (сегментування року за сільськогосподарським календарем, що супроводжується релігійними святами та обрядами): „до маковія”, „на страсний тиждень”, „русальний тиждень” тощо. Головний персонаж мислиться частиною ментального часопростору, що живе в тому ж часовому ритмі, що й прості селяни, проте його призначення в іншому: він – сівач духу волі, „що хоче бачити зелені вруна сходів”.

Часопросторова поінформованість оповідача дає можливість виходити за межі тієї часової площини, в якій розгортаються дії. Порушення часоплину оповіді відбувається за рахунок ретроспекцій, які охоплюють спогади про дитинство (скупі й деталізовані) та недовге перебування Сковороди на службі в імператриці. Уводяться ретроспекції до сюжетного часу двома способами: за допомогою коментаря наратора („напливло дитинство”) або з перспективи персонажа („поринає знову в давно минуле”, „заполонили спогади”). Ретроспекція в дитинство в сіті першій (спогад про батька, брата Степана, діда) зіставляється з реальною картиною повернення Сковороди до рідної хати, до себе, до істинного в собі (сіть одинадцята), алегоричним образом якої є біблійний символ „блудного сина”. У цьому випадку автор удається до принципу „кільцевого обрамлення” (термін В. Шкловського), основна функція якого – наголосити на тих змінах, що відбулися в долі героя: вислизнувши із сітей зовнішнього світу, Сковорода відкрив у собі „внутрішню” людину, повернувся до висхідної точки, звідки починав свої мандри. „Кільцеве обрамлення” в романі є одним із способів утілення світоглядної концепції Сковороди, зокрема сповідуваної ним ідеї коловороту (у колі кінець і початок є одним і тим самим). Відзначаючи формотворчу роль повторів у новелі як жанрі, В. Фащенко, слідом за польським дослідником Л. Фриде, розрізняє три його типи: обрамлення, рефрен, перегук назви з останнім реченням чи словом [74, с. 213]. Наведене вище ситуативне

обрамлення посилює свою експресію, набуваючи необхідної смислової ваги завдяки словесно-ситуативним обрамленням: у спогадах головного персонажа гра сопілки асоціюється з пам'яттю роду (ширше – народу), у часі сюжетному на сопілці грають нащадки роду Сковороди, тобто йдеться про збережений генетичний код нації; образ бусла з розправленими крилами зіставляється з покинутим буслиним гніздом як символом неволі, руйнації одвічної тверді. За принципом коловороту побудовані самі новели, окремі сюжетні лінії, часопростір (*день/ніч*), образи (*світло/темрява*, *Прометей* як уособлення прикутого народу, який рветься з неволі й не може вирватися) тощо. За допомогою прийому обрамлення втілюється сквородинівська філософська модель світу як коловороту і в повісті „Осяння”: смерть Кості стає початком нового етапу життя українського філософа, важливу роль у якому відіграла зустріч з Михайлом Ломоносовим. Суттєву роль в оповідній структурі роману відіграють рефрени („*кінець-початок*”, „*ну от і все!*”). Спогади персонажа про перебування у складі придворної капели, про запеклі диспути між Грицьком Козицьким та Миколою Мотомосом, окрім інформативного навантаження, виконують функцію передісторій як ситуацій, про які оповідається в сюжетному часі, так і мотивів поведінки персонажа, його погляду на світ і людей.

Оскільки визначальною подією повісті „Осяння”, її сюжетним центром є перебування у складі малої придворної капели студента Київської академії Григорія Сковороди (незадокументований період життя біографічної постаті), конкретний лінійно-хронологічний час датований нечітко, за допомогою релятивних темпоральних маркерів: „за кілька днів”, „на святий вечір”, „тиждень тому”, „сімнадцятого дня нового року” тощо. Художній час значно розширює свої рамки завдяки домисленому епізоду знайомства Сковороди та Кості з „хімерним” дідом – сторожем козацького цвинтаря. У цілому художній час повісті має ознаки застигlosti, статичності. Натомість у повісті „Велика душа” конкретний лінійно-хронологічний час інтенсивний, динамічний, насичений подіями. Час історичний та біографічний об'єднані й спрямовані на розкриття ідеї неспівробітництва зі злом. Початок походу за волю та незалежність Індії визначається з точністю до року й місяця (6 квітня 1919 р.), його кінець означається часом біографічним (тридцять два роки як Ганді повернувся на рідну землю й розпочав боротьбу за державні права індійців). Час подій між цими двома датами вгадується за непрямими ознаками. Не обтяжений календарним датуванням подій (визначається за історичними орієнтирами) художній час роману „Страсті за Миколаєм”, оскільки авторський ракурс дослідження спрямований на психологічне осмислення того, як з „панича-пестунчика, байдужого до всіх ідей”, Лисенко став патріотом, національним митцем. Натомість у книзі Є. Товстухи „Микола Лисенко” точне датування подій поєднане з дискретністю біографічного часу, що дало змогу письменникові сегментувати фабулу у межах оповідей і забезпечити динаміку розвитку сюжету.

Таким же конкретним, як і художній час, у художньо-біографічних творах В. Шевчука першого типу є художній простір. Просторова

компетенція оповідача в романах „Предтеча”, „Страсті за Миколаєм”, повістях „Осяяння”, „Велика душа” не обмежена його місцезнаходженням; він вільно здійснює просторові переміщення разом зі своїм героєм. Саме нараторові належить функція повідомлення про конкретний простір та його наповнення. У просторовий ракурс бачення оповідача потрапляють топографічні реалії, що є епіцентром подій і які сигналізують про пересування головного персонажа: Гетьманщина, Київ, Переяслав, Коврай, Москва, Белгород, Харків, Валки, рідні Чорнухи тощо („Предтеча”); Київ, Санкт-Петербург, Москва („Осяяння”); Бомбей, Делі, Амрітсарі, Джамбусарі тощо („Велика душа”); Київ, Лейпциг, Петербург („Страсті за Миколаєм”). Про окремі просторові об’єкти, як, скажімо, Київ та його передмістя („Предтеча”), повідомляється детально, про інші – Київ, Лейпциг, Миколаївка, Карпівка („Страсті за Миколаєм”) – більш скупі. Одні географічні об’єкти щільно заповнені загальним виглядом місцевості, мікротопонімами, гідронімами, образами речового оточення персонажів („Осяяння”), що є більше винятком, ніж правилом; інші характеризуються малонасиченістю художнього простору: у ньому є тільки те, що потрібно для сюжету та відтворення внутрішнього світу персонажа („Предтеча”, „Велика душа”, „Страсті за Миколаєм”). Так, основним місцем перебування Сковороди в романі „Предтеча” є українське село, конкретніше – пасіка, проте у творі не знайдемо бодай одного детального опису української хати, реалій побуту, що оточували героя. Аскетизм побутових реалій, відсутність панорамних історичних екскурсів – найхарактерніша особливість повісті „Велика душа”, як і двох інших, що увійшли до книги „Під вічним небом”.

Наповненість предметною деталізацією локалізованого простору в більшості творів сюжетно-подієвого типу будується за принципом контрасту, що означається в опозиції „свій – чужий”. При цьому зазнає змін нарративна стратегія: просторові об’єкти подаються не з перспективи наратора, а з персональної перспективи персонажа. У поодиноких випадках, коли йдеться про перебування Сковороди в Переяславському колегіумі та в Москві („Предтеча”), простір наповнений речами й подається з точки зору персонажа. „Свій”, розімкнений простір (голубі стіни, багато вікон, сад, криниця) різко контрастує із „чужим”, замкненим (темно-сірі стіни, „брудні маленькі вікна”, тісний двір). Конкретизується членування простору на „свій” та „чужий” в опозиції „воля – неволя”: поетичне осмислення історичних подій, пов’язаних з берегами Альти (легенда про золотого коня, „якого втопили предки наші, попавши у невблаганну бурю”), протиставляється локалізованому простору Красної площі (на тлі собору Василя Блаженного – жахливе Лобне місце). Індивідуалізований простір персонажа теж членується на замкнений (ліс, хата) та розімкнений (степ) простір. Останній асоціюється зі свободою душевною й національною. Фокусує увагу на макрооб’єктах, що є епіцентром подій, наратор включає до цієї частини простору й пейзажі-консонанси, задаючи відповідний емоційний тон оповіді. Домінантними серед просторових об’єктів є локус лісу, який можна витлумачити як індивідуально-авторський символ (ліс –

люди, ширше – український народ). Характерно, що локус лісу зображується в постійному русі, який спрямований або на суб'єкта – Сковороду або на об'єкти – небо, сонце, що є символами волі й оновлення. Кінечність руху дерев („там, де росли дерева, чорніли пні“) зіставляється в романі з невідвратною кінечністю життя головного персонажа (сіть одинадцята). Символ дерева в пейзажних замальовках не є випадковим. Як відзначає Д. Чижевський, у поглядах Сковороди важливе місце посідав метасимвол „ростини“ – символ потенції руху, зміни й розвитку конкретного явища реальності (див. [75, с. 261 – 270]). Таким чином, у романі „Предтеча“ пейзаж не є чимось відокремленим від життя історичної особистості, а випрозорює концепцію біографічної постаті, її філософські погляди (поєднання пантеїзму та антропоморфізму): Сковорода не протиставлений своєму народові та його прагненням, що подаються в розвитку, а мислиться його органічною частиною.

Просторова персональна позиція персонажа характерна й для повісті „Осяяння“. Сприйняття персонажем локусу Києва (місто, в якому відбувалися значущі історичні події, де „завжди був робітничий люд, його цехи, його закони і короги“, місто, що спромоглося звести стіни Печерська, бані та хрести Софії й Золотоверхого) контрастує зі сприйняттям столиці Російської імперії (місто величних будуваль і краси „на горі й крові“, місто розправ і катувань „великих кривдників“ – майдан на Васильківському острові, – місто лакиз, прислужників і зайд). Подібний принцип застосований автором і в романі „Страсті за Миколаєм“, однак просторові макрооб'єкти (Київ, Лейпциг, Петербург) подаються з нараторіальної точки зору. Принцип контрасту конкретизується в опозиційній парі „чужий – свій“, причому топос Києва відносно топосів Лейпцига та Петербурга характеризується стабільністю закріпленого за ним значення „зруйнованої столиці руських міст“. Членуючи простір на „свій“ і „чужий“, автор разом з тим закріплює за ним значення „ментальнісного“: „Європа тим Європа, що в ній усе не тільки швидко, а й точно робиться. Де в нас – як пень через колоду, в них слово й діло в одному возі ходять [61, с. 118]“. Якщо про топос Лейпцига повідомляється коротко („розкішний“ Лейпциг не йшов ні в яке порівняння з Києвом), то про топос Петербурга – більш докладно: у поле зору оповідача, а потім і персонажа, потрапляють такі макрооб'єкти, як Нева, будинок Академії, кімната Шевченка. Наратор не тільки повідомляє про місцеперебування персонажа (Петербург), але й дає оцінку зображуваному („До нього [Києва – Н. С.] й нині ставилися у Петербурзі, як в поганих сім'ях до батьків, що втратили колишню роль [61, с. 199]“), яка поступово переходить в авторський відступ („Силу, яка повержена, завжди принижують і зневажають. Хоч трохи й побоюються. А раптом знову встане, мов пtiця Фенікс з попелу!.. [61, с. 199]“).

Вище наведені факти дають підстави стверджувати, що в художньо-біографічних творах сюжетно-подієвого типу авторська позиція виявляється передусім у жанрово-композиційній організації біографічного матеріалу (роман у новелах, повість нарисового характеру, повістева структура

роману), урівноваженні сфери дієгезису та мімезису. У романах „Предтеча”, „Страсті за Миколаєм”, повісті „Велика душа” позиція письменника виражається прямо, що пов’язано з виявом авторської присутності у формі рефлексій – філософських, історіософських. У повісті „Осяяння” авторська позиція замаскована, ставлення митця до явищ дійсності, подій опосередковано передається через заглиблення у внутрішній світ персонажа. Аналіз суб’єктних форм вираження авторської позиції засвідчив, що домінантним є гетеродієгетичний наратив, що має тенденцію до поєднання перспективи наратора та персонажа, а отже, простежується рух від аукторіальної до акторіальної наративної ситуації, що характерно для модерністської прози. На рівні формальних проявів художнього змісту (позасуб’єктних форм вираження авторської позиції) можна визначити наступні стильові особливості: динаміка розвитку подій художніх життєписів поєднує в собі хронологічний та психологічний аспекти (з переважанням одного з них або їхнім гармонійним поєднанням); послідовна оповідь про події з життя конкретної особистості минулого слугує підосновою занурення в її внутрішній світ; характер персонажа, його світорозуміння й світосприйняття розкривається в конкретних ситуаціях, у діалоговій формі, в епізодах відтворення творчої лабораторії героя; з позафабульних чинників особливе значення надається пейзажу. Аскетизм побутових деталей компенсується за рахунок представлення індивідуалізованого простору головного персонажа, заглиблення в його інтелектуальну, психологічну, творчу складові вияву особистісного „Я”. Однолінійність руху фабули створюється завдяки конкретному лінійно-хронологічному часу, який поєднує в собі як ознаки історичного, так і біографічного, індивідуалізованого, параметрів. Подекуди трапляються й часові зміщення (ретроспекції), які виконують інформативну функцію, сприяють поглибленню авторської концепції біографічного образу. Характерною особливістю просторових координат аналізованих творів є їхня конкретна означеність, причому про місце пересування персонажа повідомляє наратор, а конкретні локуси подаються з персональної позиції героя, який, як правило, розмежовує простір на „свій” і „чужий” („Предтеча”, „Осяяння”), закріплюючи за ним значення „ментальнісного”. У такий спосіб випрозорюється націософська концепція автора.

Рух художньої біографії від науково-фактографічного обґрунтування біографічного матеріалу до художнього осягнення психології героя на основі історичних документів засвідчив новий етап розвитку біографіки. До асоціативно-психологічного типу організації біографічного матеріалу зверталися Д. Гранін („Клавдія Вілор”), М. Ейдельман („Великий Жанно”), Ч. Єржабек („Куди веде твій шлях”), П. Загребельний („Я, Богдан”), Р. Іваничук („Саксаул у пісках”), І. Муратов („Сповідь на вершині”), Б. Окуджава („Ковток свободи”), Б. Певний („Дійство у п’ятому вимірі”), Й. Томан, М. Томанова („Сократ”), Ю. Трифонов („Нетерпіння”), Г. Штонь („Суд”). Серед художніх біографій асоціативно-психологічного типу у творчості В. Шевчука, до яких ми відносимо повісті „Навчитель істини”,

„Совість”, роман „Битва...”, діалогію „Син волі”, жанрово-стильові особливості лише останнього твору, зокрема асоціативна побудова, проблема взаємозв'язку біографічного та історичного часів, трансформації історичної правди в художню, предметно розглядалися в монографіях та дисертаціях вітчизняних літературознавців ([40], [10], [76], [77], [78]).

Стильові особливості художніх життєписів цього типу можна виявити передусім на рівні реалізації художнього часу (біографічного та історичного) та простору, які, своєю чергою, пов'язані з авторськими прийомами психологічного дослідження характерів героїв, із сюжетно-композиційними параметрами конкретного твору. При цьому нарративна стратегія порівняно з сюжетно-подієвими документально-біографічними творами зазнає суттєвих змін: прямує від всевідаючого наратора до розширення фокалізації одного персонажа на все оповідуване. Визначальним залишається дискурс гетеродієгетичного наратора, присутність якого виявлена у формі коментарів, рефлексій („Навчитель істини”), прямих авторських звернень до Господа Бога („Битва...”) або ж зовсім невиявлена („Син волі”), оскільки авторська позиція виражається через внутрішній світ героя, його внутрішнє мовлення. Коментарі спрямовані на читача й містять або додаткову інформацію щодо подій, історичних діячів („Бої чи збройні сутички з потідеями траплялись дуже рідко (війна велась на виснаження), й оскільки найзлішим ворогом для всіх афінян був вільний час, то в співбесідниках Сократ не мав нестачі [66, с. 17]”), або виконують структурно-організаційну роль, інформуючи реципієнта про зміст наступних ситуацій („Філософ... провадив поважну бесіду про роль помірності та невибагливості в житті людини” [66, с. 13]) чи готуючи до їхнього сприйняття („Він не зважав – мав інший клопіт, іншу, важку заочну бесіду з Анаксагором” [66, с. 21]). Рефлексії-відступи розміщуються між сюжетними епізодами й носять переважно філософський характер або є своєрідним вступом до інтроспекцій оповідача у внутрішній світ особистості. „Марудне діло силою плекати вірність. Сила, природньо, родить силу; гвалтовність – опір... Важко, ні – неможливо, щоб ненависть дала любов, насильство – ніжну вдячність [66, с. 16]”. Через прямі авторські звернення до Господа Бога („Господи, прости йому гріх спогадів, бо він не може вгвдати свого єства, не в силі з серця вирвати цей давній біль. Все-все здолав у брєннім тілі, а душу не подужає, душа його не слухається, мов норовистий табунний кінь [52, с. 7]”) опосередковується комунікативна ситуація „суб'єкт вислову – читач” та „суб'єкт вислову – герой”. Перша з названих ситуацій актуалізує концепцію біографічного образу: читач отримує необхідну інформацію для спостережень над внутрішніми інтенціями персонажа. Друга – авторське суб'єктивне ставлення до героя (самовираження автора дає імпульс для самовираження реципієнта).

Як і в художніх біографіях першого типу, автор прагне охопити ціле життя персонажа („Навчитель істини”, „Син волі”, „Битва...”) або ж його епізод („Совість”), який видається письменникові вагомим для з'ясування суті життєтворчості конкретної постаті минулого. Оскільки в центрі авторських зацікавлень опиняється не стільки хронологія викладу подій,

скільки психологія героя, розвиток сюжету так чи інакше узгоджується, підпорядковується внутрішньому світу персонажа, логіці його відчуттів, переживань, думок. У цьому сенсі сюжетне опрацювання В. Шевчуком оповіді про життя постатей минулого виявляється по-різному. У „Навчителі істини” недовгий фабульний час (один з останніх днів життя Сократа), в якому внутрішні якості героя виявляються найвиразніше, спричиняє ретроспективний огляд цілого його життя. При цьому хронологія оповіді зумовлена асоціативністю думки персонажа. Подібна модель розгортання сюжету характерна для „Сина волі”, „Битви...” лише з однією відмінністю – плацдармом для рекурсивного руху є ключові епізоди біографічного часу, що вирізняються більшою тривалістю (казематний період та останні роки життя Шевченка; перебування Вишенського на Афонській горі, мандрівка на Україну) і мають ознаки „застиглості”. Натомість порушення послідовної оповіді про події асоціативно-психологічними вкрапленнями, вектори яких спрямовані на самодослідження героєм свого внутрішнього світу, характеризують сюжетну канву „Совісті”. Певні типологічні паралелі, зокрема щодо зміщення часових планів, самовияву свідомості біографічного персонажа через образи пам’яті, можна провести між названою вище повістю В. Шевчука та романами І. Муратова „Сповідь на вершині” [79], П. Загребельного „Я, Богдан” [80].

Таким чином, подієвий (фабульний, концептуальний) час у художніх життєписах В. Шевчука другого типу поєднується з часом перцептуальним (розповідний час, „який може перериватися, забігати в ще не здійснене майбутнє, або повертатися в далеке минуле [81, с. 57]”), що найчастіше конкретизується в його рекурсивному русі. Центром часових суміщень виступає внутрішній, психологічний (суб’єктивний) час героя; відрізки біографічного часу будуються за принципом асоціативно-емоційного зв’язку, що відповідає монтажній формі подієвої композиції.

Детальніше розглянемо сюжетну реалізацію фабули аналізованих творів у зв’язку з категорією художнього часу. Так, у повісті „Навчитель істини” ретроспективний час, так звані сюжетні „згущення”, – це органічні частини життєвого цілого Сократа (ситуації, діяльність, внутрішній світ), що сприяють загостренню основного конфлікту повісті – зіткнення прогресивних поглядів філософа з вузькодрібними інтересами афінського полісу в період занепаду демократії й розвитку крайнього індивідуалізму. Часові вкраплення, які виникають завдяки спогадам і „зазиранням” Сократа в майбутнє, ускладнюють структуру художнього часу й сприяють глибокому авторському проникненню у внутрішній світ видатної особистості. Якщо в романі Й. Томана, М. Томанова „Сократ” [82] перцептуальний час конкретизується в ретроспективних зверненнях в майбутнє щодо часу життя героя (вставки-інтермецо), то в повісті „Навчитель істини” події теперішнього актуалізують події минулого, при цьому наративна стратегія залишається без змін, хоч центром просторових суміщень виступає біографічний персонаж. Подібні часові трансформації психологічного часу розглядаються О. Зарицьким як реалізовані, тобто такі, що „об’єднують події

хронологічного минулого [81, с. 60]”. Часопросторова поінформованість оповідача дозволяє окремі проміжки часу деталізувати в епізодах, вагомих для реалізації авторської концепції біографічного образу, утворювати розриви в часовій цілісності (нарративний темп еліпсис). Асоціативне перенесення з однієї часопросторової площини (фабульної) в іншу (ретроспективну) відповідає хронології подій минулого, причому таке перенесення може включати як одну подію, так і послідовне нанизання епізодів. Важливий чинник часових зміщень – емоційна домінанта, з нею пов’язані картини пережитого колись головним героєм. На рівні мовної організації асоціативних перенесень помітне авторське варіювання: номінація лексем на позначення військових атрибутів („трієри”, „щити”, „шоломи”), синтаксично незакінчені речення, темпоральні маркери („за тиждень”, „щоденно”, „десять довгих років”), звукові образи (прощальна пісня, гомін). Ретроспективні події щоразу зіставляються із сучасним часом персонажа, який протягом одного дня розмілює над власним проектом життя, результатами своєї життєдіяльності, тим самим спростовуючи висунуті йому обвинувачення. Власне, між часом минулими та сучасним сюжетної оповіді – причинно-наслідкові зв’язки, які випрозорюються у внутрішньому конфлікті біографічної особистості: Сократ усе життя учив афінян мудрості, боровся з їхньою глупотою, пихою, самозакоханістю, а „трідний камінь мудрості не докотив, куди бажав [66, с. 66]”. У цьому виявляється трагізм життєвої долі героя. У розв’язці часова дистанція між сповіддю Сократа в ретроспективному часі та обдумуванням рішення – утекти з міста чи гідно прийняти смерть, – що дорівнює одному дню фабульного часу, скорочується (події минулого дня та сьогодні). Між суспільством та біографічним персонажем не відбулося примирення, проте життєвий вибір героя визначений: Сократ вирішує гідно прийняти смерть на землі, яка дала йому життя й мудрість. Натомість у романі Й. Томана, М. Томанової часова дистанція між оповідуваними подіями (Сократа в минулому та в майбутньому щодо часу його життя), здатність художнього часу розтягуватися і стискатися, рухатися стрибкоподібно, зумовлена не психологічним пізнанням біографічної особистості, а наближенням її духовних устремлінь до запитів сучасності. Автори вдаються до такого художнього прийому, як інтермецо, за допомогою якого й формується зв’язок між біографічним часом, авторським часом і часом читача. Це дає змогу письменникам переорієнтувати читацький інтерес із Сократа-об’єкта оповіді, мову про якого веде гетеродієгетичний наратор, на Сократа-суб’єкта оповіді, який наратує події, веде діалог з авторами, полемізує з ними, контролює науково-дослідницьку та творчу діяльність реципієнтів. Тим самим створюється ефект залученості читача до текстової площини роману.

Світоглядні уявлення Вишенського („Битва...”) різними гранями відтворюються в семи „збабах”-розділах, що являють собою своєрідні *концентричні кола*, сукупність яких складає цілісну картину життєдіяльності видатного полеміста, його духовне єство. Специфіка композиційної організації роману В. Шевчука полягає у функціональному зосередженні в

кожній спокусі (звабі) перетину світоглядних позицій конкретних історичних особистостей, різних пластів культурного універсуму в одній точці, в одному центрі найвищого внутрішнього напруження, яким і є духовний світ Вишенського. У розділах-звабах сконденсовано варіанти основного питання: „У чому сенс людського життя?”. Відповідь біографічний персонаж намагається знайти шляхом сумнівів і роздумів; результат „внутрішньої битви” оформлюється в пізнання істини, конкретний вияв якої знаходить відображення у відповідному розділі роману. У розташуванні умовних кіл за принципом геометричної прогресії помітна авторська інтенція, спрямована на розширення контексту психологічного дослідження особистості. Такий спосіб осягнення життєдіяльності українського полеміста вигідно вирізняє роман з-поміж інших художніх звернень до образу Вишенського, зокрема продемонстрованих у романі Г. Книша „Магічний кристал” [83]. Автор цього твору не виносить на рівень заголовку концептуальний погляд на відому постать минулого, як В. Шевчук. Окрім того, новелістична архітектоніка роману хоч і відображає закономірний зв'язок між змістом та формою твору, проте не конкретизує лейтмотив життєтворчості Вишенського, спосіб осягнення біографічного матеріалу письменником. Спільним для обох романів є композиція сюжету, побудована на зворотному „відмотуванні” часу оповіді про факти життя біографічного персонажа шляхом асоціативних ретроспекцій: від афонського періоду до дитячих та юнацьких років.

Якщо в „Навчителі істини” порушення часової лінійності пов'язано з емоційною домінантою, то в „Битві...” – з розширенням внутрішньої фокалізації персонажа. З його просторової позиції подається сприйняття конкретних об'єктів (*хвилі моря, вікно, книги, свічник, листя платану тощо*), які викликають певні асоціації, що трансформуються в невеликі за обсягом спогади або сцени. Так, наприклад, коротке повідомлення оповідача про час і простір дії („Свічка затріпотіла й поволі згасала [52, с. 32]”), що подається з нараторіальної позиції, змінюється просторовою позицією персонажа („Темрява, що повила його раптово, невдовзі стала рідшати. Що при звичаївся, а що крізь шиби всотувалося спокійне сяйво місяця і розчиняло густу пітьму. Вже бачив книги, схожі на передгір'я, свічник – на висохле дерево з обламаним в грозу верхом... [там само]”), яка переходить в перцептуальну, за допомогою якої розкривається психологічна сфера біографічного героя, асоціативність його мислення-мовлення („Що ж то було? Верба чи явір?.. Дивно, що він забув. А може, й не знав того... Воно стояло мертве, як народився і як пішов із дому... Чому те всохле дерево не зачіпали його батьки? Було то, може, пам'ять, якась святиня роду або й всієї Вишні?.. Він чув, як мама скаржилась на щось, торкаючись рукою окоренка, й співала тихо й жалібно... [там само]”). Спогади героя співмірні як з людьми, з якими він зустрічався (Терлецький, Єзекіїл, Сава), так і з місцем подій (Луцьк, Судова Вишня, Дністер, Унев, Устя). Ретроспекції інформативно насичені, різнофункціональні: мають сюжетотвірне значення (пояснюють причини, які зумовили відносно молоду людину залишити Україну й стати афонським ченцем), поглиблюють внутрішній конфлікт

особистості, виступають допоміжним мотивом (туга за Батьківщиною). Натомість у романі Г. Книша „Магічний кристал” ефект часової нелінійності досягається за рахунок варіювання способів переходу від подій теперішніх до минулих. Зокрема міжчасові трансформації подаються з точки зору наратора, який сигналізує про початок фабули минулого („Пам’ять підхопила його попід руки, руки ніби опірилися і, як крила, понесли його в молодість! [83, с. 127]”); з перцептивної точки зору персонажа („І ніби звівся, і ніби ступив крок... Він виходив ніби не із келії, а зі свого гмаху в Судовій Вишні; зеленіли лани під Бортянином, з нахиленими стеблами, і порадив враженням колоскам... [83, с. 141]”); шляхом фіксування уваги наратора на фактах і обставинах дії теперішнього, які викликають у свідомості персонажа асоціації з минулим, оформлені у вигляді внутрішнього мовлення („Відпущення для того, хто звів дівчину – 6 gros... „За Влодку, виходить, належалося 6 gros, нашими грішми – чотири талери... Почислили її цноту і все... Ні того, як зиму перебувала біля розп’ятого батькового кістяка, як відтавала у сімействі Митрі, як стала дівкою... [83, с. 157]”) тощо.

Опорними точками сюжету й композиції роману „Битва...” є молитви, жанрові ознаки яких сприймаються як вторинні, факультативні щодо їхнього змісту та функції. Як правило, у молитві домінує „пафос похвали, благословення, ствердження гармонії світу [32, с. 43]”. У контексті аналізованої художньої біографії жанрові вставки формально відповідають характерним ознакам молитви, однак їхній зміст, по суті, є внутрішнім діалогом біографічного персонажа, вираженим у формі невластиве прямої мови. Зважаючи на те, що в молитві „людина усвідомлює себе як активне, впливове начало Всесвіту, з волею якого рахується божество... [32, с. 43]”, змістова наповненість молитви залежить від інтенції особи, яка звертається до Бога чи святих, і від пафосної константи мотиву-мовлення (прохання, похвала). Митець створює оригінальний за своїми особливостями різновид молитви, в якому тісно переплітаються мотиви прохання й похвали з філософським осмисленням суті існування людини на землі, пошуком істини у двох змістових площинах – універсальній (усе людство) та ментально маркованій (українська нація).

Порушення лінійності часового континууму характерне й для дилогії „Син волі”, на чому наголошувала І. Данильченко [77, с. 36]. Поряд з реалізованими у „Терновому світі” можна виокремити й потенціальні (за О. Зарицьким) міжподієві зв’язки, які поєднують оповідь про теперішнє й нереалізоване майбутнє – мрію про власну хату на Україні. На нашу думку, порушення послідовного характеру часового континууму в „Сині волі” порівняно з повним збігом подієвого та часу розповіді в „Тарасових шляхах” О. Іваненко [84] має певні переваги, які конкретизуються в низці стратегічних завдань. По-перше, це дає змогу сформулювати подвійний погляд читача на характер головного персонажа, еволюцію та становлення його світоглядних засад через відтворення подій минулого й оцінки їх з відстані прожитих років. По-друге, зміни часових і просторових площин художньо завершують концепцію біографічного образу, яка спирається на

історіософські погляди Шевченка: людське життя, як і життя нації, детерміноване цілісністю зв'язків у парадигмі минуле – сучасне – майбутнє. По-третє, часові зміщення в розгортанні сюжету дають змогу авторові на основі історичних документів і наукових досліджень реконструювати психологічний портрет Шевченка, простежити динаміку його внутрішніх станів. Оскільки зображення казематного періоду та останніх років життя Шевченка не надто насичено подіями, психологічний час набуває рис застиглості, резонуючи зі спогадами, напливами, які вирізняються максимальною інтенсивністю протікання часу психологічного. Часопросторові площини розповідного часу утворюють опозиційні пари за двома характеристиками – „свій – чужий” і „замкнений – розімкнутий”. Фіксується часопросторова протиставність і на текстовому рівні, зокрема в невластивому прямому мовленні: „Як добре, що є в людини пам'ять, що все прожите нами належить нам і що до нього короткі руки навіть синьомундирних!.. Ось тут його мордують (лише морально поки що), а він всю ніч гуляє по рідній своїй землі, мов той козак-нетяга, й ніхто йому того не може заборонити [65, с. 118]”.

Зважаючи на те, що сюжетно-композиційні особливості повісті „Совість” не знайшли висвітлення в науковій літературі, зупинимося на них детальніше. Концептуальний час повісті (подієвий, організований з окремих відрізків, розташованих у хронологічній послідовності, які відповідають моделі реального часу персонажа) охоплює життя Толстого протягом двох років у Ясній Полянці. Подієвість художньої біографії ослаблена порівняно з „Навчителем істини” й включає епізоди перебування Толстого в Ясній Полянці, зустрічі з Тургенєвим, відвідування Києво-Печерської лаври. Часові маркери на позначення лінійно-хронологічного часу („на другий день”, „за тиждень”, „у травні”) поєднуються з маркерами часу циклічного („у страшний четвер”, „з весни до осені”), що пов'язано з авторським ракурсом осмислення життя біографічного персонажа. Об'ємність окремих часових відстаней досягається завдяки глибокому зануренню автора у внутрішній світ персонажа, а тому найповніше в повісті представлений його суб'єктивний час. Внутрішнє осяяння Толстого є новим етапом його життя, сповненого суперечностей, які випрозорюють боротьбу двох світів – видимого і невидимого. Важливим моментом у подоланні протиріч між зовнішньою та внутрішньою іпостасями біографічного героя є ініціювання ним процесу „повернення додому”, до себе, до істинного в собі, яке відбувається у двох взаємопов'язаних напрямках – духовному, через осмислення символічного змісту Біблії, і творчому, окреслюючи тим самим зчеплення біографічного та історичного часів. Знаками видимого переродження Толстого можна вважати побудову хати, поновлення давньої, на якийсь час утраченої дружби з Тургенєвим, говіння й читання Біблії, відвідування Києво-Печерської лаври, роботу над романом „Декабристи”. Зазначені події подаються з точки зору оповідача. Проте невидимий, внутрішній світ Толстого, „закритий” для всіх персонажів, тому спосіб мислення героя виражається переважно в різних

формах внутрішнього мовлення, у розширенні внутрішньої фокалізації персонажа, відтак – активізації акторіальної наративної ситуації.

Віднайдена біографічною особистістю істина – „спасіння в церкві, в монастирях, в постах, говіннях, сповідях” – перевіряється сумнівами, роздумами, прямим вираженням власної позиції, як, наприклад, у розмові з Тургенєвим, зі старцем Антонієм, ченцями. Кульмінаційним моментом повісті слід вважати епізод відвідування героєм Києво-Печерської лаври: Толстой приходить до висновку, що істину, яку дав Ісус людям, тепер „ховають, крутять нею, мов циган сонцем”, а церква, що стоїть при владі, „поволі самознищується, переростає в щось протилежне, в якого форма схожа, а зміст – ворожий першому [24, с. 181 – 182]”, чи не єдиним засобом взаємин людей, держав, народів стало насилля. Розв’язка конфлікту подається у формі внутрішнього мовлення персонажа, яке носить історіософський характер. „Нонсенс! Творці життя, основа, сила нації в становищі напіврабів, безправних паріїв, а непотрібні споживачі творимих ними благ в найвищій шані й славі...Царі, міністри, церква, офіцерня, чиновники та нечиновне панство живуть одним – прибутки і страх позбутись їх. Мамона – їхній кумир, йому вони і денно й нічно моляться, і через те їм байдуже, немає діла до слів Христа, до того, як забрехалася церква, запалюючи і Богу й чорту свічку... [24, с. 184]”. На перший погляд, розв’язка повісті тенденційна, про що свідчить і традиційний композиційний засіб повернення героя до своїх витоків, зокрема до криниці, де колись йому явився образ Сковороди. Зважаючи на те, що в повісті неодноразово підкреслювалася близькість духовних устремлінь Толстого та Сковороди, а філософська ідея коловороту покладена в основу композиційної організації твору, розв’язку конфлікту слід трактувати як проблемну.

Історичний та біографічний час у художніх життєписах В. Шевчука другого типу, як правило, тісно переплетені. Скажімо, у „Навчителі істини”, як і в романі Й. Томана та М. Томанової, образ біографічного персонажа виступає у двох іпостасях: Сократ-людина, громадянин Афін та Сократ-мудрець, який пильно стежить за кожним кроком першого, дає поради, стримує. Як громадянин античного полісу Сократ бере участь у війні в Потідеях, очолює Раду П’ятисот, застерігає Алквіада від походу на Сицилію, відмовляється коритися волі тиранів. Над цими конкретними вчинками постійно височить мудрість і допитливий розум, який настійно шукає істини. Війни, розклад афінської аристократії, панування тиранії, жертвою якої став Сократ, морально-духовне зубожіння народу, який перетворився на маріонетку в руках правителів – це суспільне тло, на якому визріває мудрість філософа – небезпечна сила для правлячої верхівки. Тяглість історичного часу, що характеризується незначними змінами, досягається за допомогою рефрену „Легко війну почати, а щоб скінчити – мало бува й життя [66, с. 24]”. Історичний час, зокрема правління Крітія, проектується на біографічний також рефреном („Учора взяли сусіда, сьогодні – друга, завтра... [66, с. 46]”), який виконує антиципаційну функцію – сигналізує про подальший розвиток подій (епізод непокори Сократа волі тирана).

Рух історичного часу в „Битві...” матеріалізований передусім історичними подіями та фактами (проголошення Брестської унії, зрада вищого духовенства „віри своїх дідів та прадідів”, збройне повстання Северина Наливайка, роз’єднаність народу, чвари між братчиками), які знаходять відображення у внутрішньому мовленні персонажа, конкретизуються в діалогах, оформлюються в тексти послань. Окрім того, історичний час утілюється в подіях життя реальних осіб минулого – Іова Княгиницького, черниці Домнікії, архимандритів Ісакія й Ісаія, старшин Львівського братства Івана Красовського та Юрія Рогатинця. Відомий історичний факт про те, що Вишенський у Луцьку товаришував з польським духівником, який збездивив дівчину, у романі домислюється й набирає конкретних обрисів, організовує в єдине ціле біографічний хронотоп. Любовний трикутник Терлецький – Домнікія – Вишенський подається у двох часових та ідейно-тематичних планах. У сюжетно теперішній час природно входять ретроспекції, в яких робиться акцент на причинах та наслідках конфлікту між Терлецьким та Вишенським. Спогади біографічного героя про те, „в якому він болоті жив і як він трудно вирвався з того багна... [52, с. 48]”, дають вичерпну відповідь на актуальне питання для літературознавчих студій творчості видатного полеміста: що спонукало Вишенського залишити батьківщину й одягти чернечу рясу. Отже, історичний час у романі тісно пов’язаний із часом біографічним.

Порушення лінійного часового континууму позначається й на просторових параметрах художньої біографіки другого типу. Асоціативно-психологічне розкриття життєпису біографічних особистостей у „Навчителі істини”, „Сині волі”, „Битві...” пов’язане передовсім із просторовими об’єктами, які можна поділити на сюжетно теперішні, конкретні, пов’язані з постійним місцем перебування персонажа (у „Навчителі істини” – локуси міста, поля, платана, співвідносного з деревом пізнання, – улюбленим пристанищем Сократа, місцем його усамітнення й сповіді; у „Битві...” – топоси Угорників, Унева, Львова, Судової Вишні; у „Сині волі” – каземат III відділу, у „Терновому світі” – Петербург), та сюжетно минулі, так само конкретні, але змінні завдяки часопросторовим асоціаціям героя, які виникають завдяки образам пам’яті та уяви. Подібні ознаки часопросторових відношень характерні й для роману Г. Книша „Магічний кристал”.

Окрім просторові об’єкти слугують переконливому висвітленню біографічного образу („Син волі”). Як відомо, природа й рідний край, людина й народне середовище були джерелом естетичних світовідчужень Кобзаря. Як зазначає Д. Наливайко, Шевченко в поезії „створив багатоаспектний синтетичний образ України, в якому важливими складниками виступають архетипні національні образи, насамперед природи, життєвого середовища „своєї землі”, на якій етноси, як їм уявляється, проживають споконвіку, і ці образи набирають змісту символічної прив’язаності до вітчизни [85, с. 11]”. У діалогії, окрім частих історичних екскурсів, які відображають історіософське осмислення біографічною постаттю долі української нації, що

опосередковано впливає й на рецепцію читача, синтетичний образ України твориться завдяки позафабульним чинникам, зокрема пейзажеві, який розгортає сюжет внутрішніх переживань героя, осягнення ним світу. Важливе місце серед об'єктів природного оточення відводиться локусу степу, який, з одного боку, є образом-символом („степ широкий – батько для козака”; асоціювання вільного простору набережної Неви зі степом), а з іншого – характеризує сферу внутрішнього світу Шевченка, сенсу його існування („Брів світом, виповненим хлібами, небом, зорями й великим ясним місяцем, і дух його возносився в якісь чарівні сфери, у ті високі мислі та почуття, де завжди, коли таке траплялося, і сам він чувся часткою землі, природи, людства, і міг піднести інших своїм простим, схвильованим, з душі добутим словом [65, с. 57]”). Нерідко архетипні національні образи (*верба, барвінок, вишня, калина*) не тільки входять до просторової позиції персонажа, але й виконують асоціативну функцію – викликають спогади, видіння. Так, скажімо, пахощі поля асоціюються з рідним домом, цей образ навіює спогади: „Так гарно пахло в хаті в них, коли ще мати була жива... Бувало, виймуть з-за образів чи принесуть з комори сухого зілля, вкладуть в казан з окропом й готують купіль для дітлахів... [65, с. 289]”. Часопростір у творі репрезентується винятково з персональної позиції персонажа, причому сюжетно теперішній час максимально деталізований, хоч і подається „дозовано” („Двері замкнули знову. Десь у дворі, а може, то й на вулиці, гойднулося й лишилось світло, і на його ясному тлі вирізьблювалися, мов на гравюрі, холодні чорні ґрати... [65, с. 11]”), а сюжетно минулий включає лише необхідні елементи для відтворення місця подій.

Просторові об'єкти в „Навчителі істини”, „Сині волі”, „Битві...” відіграють посутню роль у часовій орієнтації читача, а в повісті „Совість” мають широке функціональне використання. Конкретний простір повісті, означений топосом Ясної Поляни, локалізується в мікрооб'єктах (локусах): дім Толстих, робочий кабінет, садиба, ліс Чепиж, Красний сад, поле, церква, селянські хати. Просторові об'єкти подаються переважно з персональної позиції літературного героя, причому художній простір максимально заповнений, а отже, художній час менш інтенсивний. Такий тип часопросторової організації тексту, як правило, сигналізує про спрямованість авторської уваги на „сферу побуту, усталеного життєвого укладу [86, с. 55]”, проте в повісті зменшена насиченість подіями часу художнього слугує розкриттю ще й внутрішнього світу персонажа, його внутрішніх борінь. Просторові об'єкти є не так епіцентром подій, як місцем усамітнення героя (ліс, поле, сад, робочий кабінет) або, навпаки, місцем реалізації його соціальних ролей – батька, чоловіка, пана, віруючої людини (дім, садиба, селянська церква, Києво-Печерська лавра). Як і в романі „Предтеча”, за локусом лісу закріплюється символічне значення „вічності”, „царства краси і сили”, який асоціюється з народом, його мудрістю, котра полягає у вірі в те, „що смерть – не знищення, а перехід кінцевого в безкінечне [24, с. 148]”. Водночас ліс виступає не тільки образом-символом, але й місцем конкретного втілення власного проекту життя героя – побудови сільської

хати, яка стала „притулком, його робітнею, мислильнею [24, с. 160]”. Первообраз хати (архетип, за термінологією К. Юнга) розуміється автором як поєднання мікрокосму та макрокосму біографічного героя (віднайдена через самопізнання внутрішня суть, в якій відзеркалюється зовнішній світ, зокрема світ народної мудрості) і разом з тим позначає усамітненість його буття (алюзія на мислильню Сократа – місце роздумів Толстого, творчої роботи, бесід). Дім і хата у сприйнятті персонажа матеріалізуються в опозиційній парі „матеріальне – духовне”: дім, де живе родина Толстих, схожий на Вавилон, „шумне, велике торжище, де, правда, все купують й нічого не продають [24, с. 181]”, натомість вибудована хата уособлює духовну твердь. Отже, просторові об’єкти дому та хати є алюзіями, що відсилають читача до сквородинівських уявлень про видиму й невидиму природу макросвіту. Тим самим автор прагне підкреслити близькість духовних устремлінь Сквороди та Толстого.

За допомогою прийому контрасту побудований локус селянських хат та топос садиби Толстих. Уявлення про масштаби останнього досягається завдяки насиченості мікрооб’єктами – дім, хата, флігель, алея, парк, Красний сад, ліс. Характерно, що ті просторові об’єкти, які потрапляють до поля зору героя, окрім інформативної, виконують і психологічну функцію як своєрідні інстанції у внутрішній світ. Подібні функції закріплюються за художніми деталями. Так, скажімо, милуючись красою поля, Толстой бачить селянина з коною, що повертається з луку. Сільськогосподарське знаряддя у свідомості персонажа асоціюється зі смертю. Темпоритм оповіді – повільний, унормований – завдяки асоціюванню зорового образу („коса поблискує у надвечірніх, уже рожевих променях”) з певним мислительним образом пришвидшується, про що сигналізує мовлення оповідача („здригнувся, вдарений беззвучним громом думки”), яке переходить у внутрішнє мовлення персонажа („...коса – це ж смерть, загибель! Настане серпень, вересень – і все це диво винищать, зберуть, сховають. Потім підуть дощі, впадуть сніги – і поле стане пусткою, юдоллю смерті й гною... Бр-р! [24, с. 141]”).

Художні біографії асоціативно-психологічного типу мають специфічні засоби творення літературного героя. Одним з найпоширеніших, на думку І. Данильченко, „є опосередкована характеристика, тобто характеристика головного героя іншими особами [77, с. 44]”. Характер біографічних постатей у „Навчителі істині”, „Совісті”, „Сині волі”, „Битві...” твориться різними засобами (опосередкована характеристика, самохарактеристика), що дає можливість досягти ефекту поліфонічного звучання образу. Скажімо, діаметрально протилежними є характеристики Сократа („Навчитель істині”) іншими персонажами: потідеяни називають його „диваком (а може, богом?)”, оракули та учні віддають належне мудрості Сократа, „знаного по всій землі”; Ксантіпа та чинбар Аніт зневажають і не розуміють його мудрість („мудрій задрипаний, філософ”), Крітій (колишній учень Сократа) та його сподвижник Евфідем характеризують філософа „як майстра робити кривду правдою”, „богохульника”. Опосередковано характеризують біографічного героя діючі особи Арістофанових „Хмар”. Письменник удається до часткового цитування

комедії (експліцитного, текстуально вираженого), домислюючи присутність на виставі Сократа. Жанр-вставка, що є формою оприявлення інтертекстуальних відношень (текстуальних „включень”), у композиційній організації повісті має функціональне значення: виступає кульмінаційним моментом у розвиткові сюжетної лінії. В основі самохарактеристики Сократа лежить основний його філософський принцип: „Я знаю одне лиш те, що нічого не знаю”, який реалізується переважно в діалогах з демонієм і в епізоді випробування на мудрість мешканців Афін. Найпоширенішою засобом характеротворення персонажа в повісті „Совість”, зважаючи на те, що біографічний персонаж, окрім об’єкта оповіді, одночасно є його суб’єктом, виступає самохарактеристика, уведена у внутрішнє мовлення героя: „А як же тим живеться, з яких пани деруть три шкури і вболівають лише за свій добробут! Він – не типове явище, не характерне. Ті кровопивці – правило, їх – легіон [24, с. 136]”; „Він серед цих безвольних, все зволікає, прагне те відшукать, чого немає й не може бути [24, с. 141]”; „Господи! І він у цьому товпищі грабителів та дармоїдів, і він живе народним потом, кров’ю, і він шукав спасіння у церкві, проданої за тридцять трібняків царям та панству! [24, с. 185]”. Активно використовує цей засіб і П. Загребельний, проте в його романі „Я, Богдан” самохарактеристика підпорядкована логіці викладу подій (супроводжує епізоди життєвих звершень і падінь головного героя) і на відміну від повісті В. Шевчука подається від імені особи-сучасника, наділеного досвідом попередніх поколінь: „Не був я вже просто собі Хмельницький, смертний чоловік з плоті і крові, з такими чи такими гідностями, – став символом, прозивним поняттям, яке віднині означало так багато, що не охопила б того всього ніяка людина, ніяка особистість, не вмістила б у собі, не вважила б своєю власністю [80, с. 235]”.

Основний зміст художньо-біографічних текстів В. Шевчука асоціативно-психологічного типу становить душевне життя біографічних героїв, їхні почуття і переживання, які подаються у зв’язку з конкретними фактами громадської чи творчої діяльності, родинних стосунків. Значна частина ситуацій і подій відтворюється за допомогою діалогової форми, яка забезпечує орієнтування читача в судженнях, думках біографічної особистості, випрозорює його світоглядну позицію і є дієвим засобом характеротворення. Епічна нарація (оповідь про час і місце дії, резюмований виклад подій), як правило, поєднана з діалогічною. Однак нерідко (у романі „Битва...”, повісті „Совість”) письменник вдається до викладової форми показу чималих проміжків сюжетного часу та простору за допомогою діалогів, внутрішніх монологів, власне непрямого дискурсу тощо, характерних для квазідраматургічного наративу. Подібні поєднання не тільки демонструють пряме мовлення персонажа, а отже, наділені такою ж важливою функцією героя, як і будь-яка дія, але й слугують основним засобом моделювання домислених сцен із життя персонажа, важливих для розуміння його життєсмислу. Квазідраматургічний наратив домінує й у романі „Сократ” Й. Томана, М. Томанова, але, на відміну від названих творів

В. Шевчука, виражений переважно у формі діалогу, діалогізованого монологу, внутрішнього монологу.

Асоціативно-психологічний принцип зображення персонажів накладає відбиток і на сюжетні епізоди, присвячені головній справі біографічного героя. Головна справа Сократа – пошук істини методом бесід (майєвтика) – подається крізь призму внутрішнього світу героя. Сократівський метод ведення бесід у формі питань і відповідей зумовив превалювання в художній біографії діалогу-диспуту, який виразніше виявляє та конкретизує опозиційні відношення різних суб'єктів мовлення, за допомогою якого показується сюжетний час і простір. Осібне місце в повісті посідає уявний діалог Сократа з основоположником афінської філософської школи Анаксагором, що вводиться за допомогою авторського коментаря й означає інтертекстуальні відношення. Уявний діалог, який виступає в ролі експериментальних умов для перевірки істинності філософських роздумів Сократа, у ретроспективному часі розгортається в масштабний за своїм значенням сюжетний епізод відвідування „мислильні” Критієм, Алквіадам, Арістофаном та Евфідемом. Учні Сократа випробовують своє вміння вести бесіду, обравши за предмет розмови політичну діяльність Перікла. Домислений автором діалог між Критієм та Алквіадам відкриває читачеві суттєвий момент зображуваного: біографічне життя Сократа виходить за межі одиницності, його тривалість визначається поколіннями, а отже, помітними стають контури історичного часу.

Світоглядні уявлення Вишенського, зокрема про душу людини – „поле битви, герцю добра зі злом, надії з відчаєм, минулого із тим, що є, що буде [52, с. 40]” – моделюються автором у частково домислені сцени. Насамперед це стосується діалогів-диспутів, що оприявнюють позицію персонажа, а також внутрішнє мовлення (внутрішній діалог), в якому смисл боротьби добра зі злом утілений в образах Бога та диявола (біса, сатани). До текстової площини художньої біографії вводяться також уривки послань Вишенського в авторському перекладі, що є площиною, в якій перетинаються лінії світоглядної концепції полеміста про „внутрішню” і „зовнішню” філософію людини. Основна авторська увага спрямована на художнє відтворення процесу роботи видатної особистості над текстами полемічних творів. До більшості цитованих послань письменником застосовано техніку розривів: фрагменти текстів чергуються з мовленням, яке формально належить оповідачеві, але несе на собі відбиток стилістичних та психологічних особливостей мовлення героя. Так, наприклад, будується уривок з послання „Писання до всіх тих взагалі, котрі живуть в Ляцькій землі”: спочатку подається фрагмент полемічного тексту, потім – психологічна оповідь („Перечитав, спинивши прудке перо, й подивувався з діла, яке зробив [52, с. 30]”), решта – внутрішній монолог у формі невласне прямої мови („Не думав отак раніше, а це узяв і написав. Про землю, що обурена людським життям, здається, добре сказано. Того, хто ще не втратив зовсім совісті і не схудобився, візьме, напевне, за живе! [там само]”). Подібна наратологічна техніка застосовується автором роману „Магічний кристал”: фіксація

наратором відчуттів героя („Отця Іоанна залила туга гаряча хвиля, вона ніби піднялася вище його, розсунула з вапнякового білого каменю складені стіни схоли, несучи його високо і потужно, аби повними очима обіймав її, проклинаючи і обстоюючи її з великої любові і ненависті [83, с. 134]”) змінюється цитуванням уривку з послання, після чого наратор переходить на перцептивну точку зору персонажа („Він ніби бачив, що священники – череву, а не духу приносять жертви... [там само]”), яка поступово набуває ознак його внутрішнього мовлення („Творець же всіх однаково образом своїм пошанував. Судом беззаконним вознеслися, безсловесних єство вищою ціною оцінили – виходячи із своїх антихристових прав над людом божим... [там само]”). Психологічно вмотивованим, обіпертим на внутрішню рефлексію біографічного персонажа, є цитування В. Шевчуком фрагментів послань з порушенням їхньої структурної організації (зачин, основна частина, кінцівка). Скажімо, сюжетному епізоду про роботу Вишенського над „Порадою” передуює епізод про прибуття архімандрита Ісакія з України, який повідомляє про повстання Северина Наливайка і його розгром поляками, а також про визнання єпископами верховної влади папи. Звістки з України порушують душевний спокій головного героя, спонукають його до глибоких роздумів. Хаотичність руху думок та внутрішніх переживань біографічного персонажа („Сьогодні ж все розбурхане, сколочене шаленим вітром роздумів, вагань та мук душевних [52, с. 63]”) посилює момент стихійності і в творчому процесі: Вишенський починає роботу над „Порадою” не із зачину, а з основної частини, яка складається з невпорядкованих у логічній послідовності фрагментів. Інший спосіб висвітлення головної справи українського полеміста репрезентований у романі Р. Іваничука „Манускрипт з вулиці Руської” [87]. Біографічний персонаж постає передусім проповідником, чие гнівне слово не залишає байдужими ні служителів громади (Рогатинця), ні тих, хто служить собі (Лисого Мацька), ні тих, хто служить світові зовнішньому (Блазія). У домислених сценах монологічне мовлення суб’єкта вислову (Вишенського) набирає форм уявного діалогу з іншими персонажами [87, с. 297 – 300], тим самим випрозорюючи авторську концепцію біографічного образу – „глашатая правди”, поборника „первісних чеснот” православної віри.

Таким чином, у художніх біографіях В. Шевчука, організованих за асоціативно-психологічним типом, активність авторської позиції виявляється передусім у композиційній організації творів. Письменницька увага в повістях „Навчитель істини”, „Совість”, романах „Битва...”, „Син волі” повернута до психологічного пізнання біографічного героя, яке здійснюється шляхом порушення лінійного характеру часового континууму. Ціле життя біографічної особистості або його епізод подається з істотним деформуванням часопросторових зв’язків з об’єктивною реальністю: розповідний час, як правило, переривається задля повернень до хронологічного минулого (перцептуальний час), що конкретизується в рекурсивному русі, реалізованих міжподієвих зв’язках суб’єктивного часу. При цьому часові суміщення здійснюються завдяки асоціативному мисленню

персонажа, ґрунтованому на образах пам'яті та уяви. У зв'язку з розширення фокалізації переважно головного героя авторів вдається поєднувати в межах біографічного життєпису різні концепції часу – подієву, перцептуальну, психологічну, історичну та біографічну. Просторові об'єкти, окрім часової орієнтації читача, почасти виступають засобом характеротворення („Совість”, „Син волі”), виконують функцію своєрідних інстанцій у внутрішній світ персонажа („Совість”, „Син волі”), означають межі перцептуального часу („Навчитель істини”, „Син волі”, „Битва...”). Розповідь і опис, діалогічність і монологічність в аналізованих життєписах В. Шевчука, як правило, поєднані. Однак у поодиноких випадках („Битва...”, „Совість”) перевага надається квазідраматургічному наративу. Як у художніх біографіях сюжетно-подієвого типу, так і асоціативно-психологічного, письменник не обминає увагою головну справу біографічного персонажа, переконливість відтворення якої досягається за рахунок домислених сцен, показу творчого процесу крізь призму внутрішніх відчуттів і переживань.

### **3.2.2. Засоби художнього осягнення психології героя**

В основі поділу художньо-біографічних творів на сюжетно-подієвий та асоціативно-психологічний типи – спосіб опрацювання письменником документального матеріалу, пріоритетність фактографії чи поглибленого розкриття внутрішнього світу біографічного образу. Проте це аж ніяк не означає, що лише в художніх біографіях асоціативно-психологічного типу автор має можливість відтворити внутрішній світ персонажа, його думки, почуття, переживання тощо. Літературний психологізм, як відомо, належить до особливостей художньої форми твору, а тому можна вести мову про ступінь його виявленості в біографіці першого (ослабленість у зв'язку з науково-фактологічним підходом письменника до опрацювання життєтворчості конкретної постаті минулого) та другого (питома вага, оскільки в центрі зображення – суб'єктивний світ персонажа) типів. Отже, досліджуючи форми та засоби психологічного зображення персонажів у документально-біографічних творах В. Шевчука, немає потреби їх розмежовувати на типи.

Як і в аналізованих творах історичної та сучасної тематики, так і в документально-біографічних, письменник, як правило, удається до двох способів представлення переживань, відчуттів героя: з позиції наратора (зовнішня фокалізація) та крізь призму свідомості персонажа (внутрішня фокалізація). Причому інтроспекції наратора передують вербальному оформленню мовлення персонажа. Щоправда, в „Осянні” та „Великій душі” внутрішнє мовлення біографічних персонажів подекуди виявляється на початку повісті, поступаючись зображенню героя в дії, однак наприкінці твору, ближче до розв'язки, перевага надається розширенню фокалізації персонажа.

Цілісне уявлення про внутрішній світ головного персонажа в художньо-біографічних творах В. Шевчука досягається за допомогою варіювання засобів та прийомів психологічного творення характеру. Так, у „Предтечі” з перспективи наратора повідомляється про найменші зміни у психологічній сфері героя практично після кожного епізоду („Закам’янів, огорнутий густою темрявою, журбою, болем”). Така ж форма зображення свідомості персонажа (з „внутрішньої позиції” наратора) характерна й для роману „Страсті за Миколаєм”. Короткі повідомлення про зміни внутрішнього стану героя супроводжуються фіксацією динаміки жестів і міміки, при цьому увага реципієнта привертається до сфери сприйняття персонажем тієї чи іншої події: „...та все ж Миколі серце до болю стислося в недоброму передчутті. Він відійшов на інший бік кімнати й став при вікні. Нічого не міг з собою вдяти, і світ поплив, розмився перед очима. Як за стіною, чув голоси Михайлів, що гомоніли про новину й Тарасові високі й чисті вірші... [61, с. 62]”. Натомість у „Навчителі істини” та „Битві...” внутрішні переживання героя, його відчуття передаються коротко, з нараторіальної („Змалівши весь, зібравшись у ледь помітну грудочку, побрів до храму божого... [52, с. 33]”) та персональної перспективи. Конкретні події, епізоди з життя Сократа („Навчитель істини”) межують з його морально-філософськими роздумами (у формі невласне прямого мовлення, вільного прямого дискурсу), що значно поглиблює психологічну основу повісті, дає змогу авторові „маневрувати” в документальних матеріалах, розставляти акценти на суттєвих для цілісного сприйняття образу Сократа моментах. У неопублікованому творі „Совість”, як і в „Навчителі істини”, домінує не фактографія, а поглиблене розкриття психології біографічної особистості, проте центр читацької уваги переноситься на самодослідження персонажем свого внутрішнього світу. Подібні твори (І. Муратов „Сповідь на вершині”, П. Загребельний „Я, Богдан”) Т. Черкашина відносить до окремого різновиду художніх життєписів асоціативно-психологічного типу [8, с. 10], характерною ознакою яких є те, що головний герой є і об’єктом, і суб’єктом оповіді, а події, описані у творі, відтворюються крізь призму його свідомості. Повість „Совість”, на нашу думку, тяжіє саме до такого різновиду художніх життєписів, оскільки в таємниці власної душі намагається розібратися сам біографічний персонаж. Проте якщо в „Совісті” самодослідження конкретно-історичної постаті відбувається шляхом звернення до минулих подій свого життя, а отже, суб’єкта рецепції відділяє від реципієнта часова відстань, то в романах І. Муратова та П. Загребельного „розповідь ведеться від особи героїв, переміщених у плані теперішньому, в обстановку сьогодення, що дозволяє їм вести розмову з сучасним читачем, будучи в одній часовій площині [81, с. 77]”. Порівняймо: „Дві жінки, що йшли назустріч, спинилися й вклонились низько. Пан! Благодійник! Його сіятельство граф Лев Толстой!.. А чим він од них достойніший, чим заслужив ті блага, які йому дісталися тоді, коли він ще не зробив нічого корисного на цій землі? ... Одягнув просту селянську блузу і вже гадаєш, що опростився, що поєднав себе з народом? Покосив на лузі із поселянами і вже вніс щедрю лепту в

корисний труд? Лицедій! Ти можеш лукавити із ким завгодно, та не з самими собою [24, с. 135]”. „В гонитві за славою, а не за істиною викривлюється вся історія, з’являються вигадки, плітки й навіть наклепи. Нікчемні лінощі сучасних мені справоздавців, щуплі козацькі реєстрики, навіки втрачені мої діаріуші й універсали – такою постає моя історія. А що було до того? Чи були в Україні славетні прізвиська, давні роди, великі імена? А чи тільки степи і сум без краю? Мене й самого до Жовтих Вод ніби й не було, ніби я й не народжувався ще. Був натовпом безіменним, був світом, не вирізнявся, не відокремлювався від нього [80, с. 33]”. Характерною рисою розкриття психології героя в повісті В. Шевчука є, на нашу думку, єдність сфери відчуттів, переживань персонажа, що подаються переважно з нараторіальної позиції, й аналізу та самоаналізу. Домінантною ознакою останніх є асоціативність мислення суб’єкта вислову, що досягається за допомогою наративної стратегії – варіювання форм організації внутрішнього мовлення (вільний непрямий та прямий дискурс, Ти-нарація).

З позиції наратора повідомляється про зміст сновидінь персонажів, які виконують характеротвірну („Предтеча”) та антиципаційну („Велика душа”) функції. Так, внутрішній неспокій Ганді („Велика душа”) напередодні виборення Індією незалежності передається за допомогою композиційного засобу сну. Символічні образи (слон, вогонь, камінь, вода) як певні транслюючі маркери розвитку дії виникають у підсвідомості біографічного персонажа на основі розширеного інформаційного поля, до якого входять події останніх років боротьби індійців з колонізаторами та нещодавні події – напад на Радянський Союз гітлерівської Німеччини, захоплення Японією Малайї, Сінгапуру та Бірми, – які становлять пряму загрозу інтересам Індії.

Поінформованість наратора обмежується, коли внутрішній світ персонажа передається з персональної точки зору. Для організації внутрішньої фокалізації застосовується транспонований та вільний прямий дискурс, на відміну від тотальної ролі автодієгетичного наративу в романі П. Загребельного „Я, Богдан”, де „Я” персонажа функціонує також як наратор ситуацій і подій. У діалогізованому монолозі („Предтеча”) найчастіше виражаються сумніви, суперечки персонажа із самим собою, зважування різних позицій. „Який кричущий наклеп! Він – мізантроп... Тоді Сократ, Платон, Еразм, Сенека також людиноненависники, бо усамітнювалися, щоб мати змогу мислити. Кохання й мислення не визнають юрби... Хіба ж він кинув місто заради себе? Для кого пише книгу, пісні, байки? Кому знімає ними з очей полуду? Він – мізантроп і богохульник... Ще й Манихеїв учень! Воістину, брехня не знає міри... [17, с. 200]”. Особливості внутрішнього конфлікту біографічного героя, його роздвоєності („Навчитель істини”) фіксуються за допомогою внутрішнього діалогізованого монологу (ауто-діалогу). Так, однією зі складових внутрішнього світу Сократа є демоній, „віщий його духовний голос” – посередник між ним і Богом. Демоній найчастіше дає про себе знати в значимих для життя Сократа випадках, оформлюючись у передчуття небезпеки (звістка про притягнення до суду), невідворотності подій

(повідомлення Херэфонта про визнання Сократа наймудрішим). Наприкінці життєвого шляху біографічного персонажа голос демонія дедалі частіше виявляє свою присутність. В ауто-діалозі простежуються глибинні процеси народження думки, істини, що перевіряється сумнівами, конкретними прикладами з життя. Голос демонія у формі діалогу [82, с. 94] присутній і в романі Й. Томана та М. Томанової „Сократ”. Окрім того, найпоширенішою формою вербалізації мовлення персонажа в названому творі є внутрішній монолог, оформлений у вигляді цитованого дискурсу, як, наприклад: „Сімдесятиріччя й загроза смерті застукали мене з порожніми руками. Я роздав себе до решти і не маю ніякої гарантії, чи щось із мого пізнання залишиться для майбутнього. Я роздобрив себе між сотнями й сотнями людей, та чи знатиме хто з них, що являю я собою цілісно? [82, с. 428]”; „Туман, який оповиває все, що діється навколо нього, – то хмара докорів, хмара сарани, яка пожирає все, що прокидається в ньому до життя: „Чому я тікав від батька тоді, коли повинен був допомагати йому в роботі? Чому саме в останній час я лякав батьків своєю непостійністю, неухважністю?” [82, с. 95]”. Сам процес мислення персонажа („Предтеча”) над тим чи іншим філософським питанням (про душу, мудрих, вождів, Бога) передається у формі транспонованого дискурсу (невласне пряме мовлення): „Переконався вкотре: те, що видиме, що зверху, зовні, є лиш облуда; вся суть у ядрі, яке заховане під шкарлупою. Горіх, бува, здається чистим, повним, а розкуси – здивуєшся: ядро гниле!... Не вір очам, вір розуму, бо тільки розум здатен проникнути крізь машкару, збагнути ціну речей... [17, с. 216 – 217]”.

За допомогою наратованого монологу, який „активно сприяє виникненню авторському та читацькому співпереживанню герою [89, с. 320]”, та внутрішнього монологу (власне прямий дискурс, невластне пряме мовлення) – подаються висловлення та думки біографічного героя в романі „Страсті за Миколаєм”. Ці елементи наративної перспективи становлять цілісну систему поетики твору, на відміну від поодиноких випадків звернення Є. Товстухи в книзі „Микола Лисенко” до висловлень героя (невласне пряме мовлення), що подаються в оточенні коментаря автора. Натомість в „Осянні” представлені різнобічні аспекти внутрішнього життя персонажа: він перевіряє істинність обраного шляху сумнівами, веде внутрішній діалог, аналізує й висловлює припущення щодо майбутніх подій, оцінює наслідки своєї життєдіяльності, на яких лежить печать відповідальності перед історією. Основною формою організації внутрішнього мовлення виступає вільний прямий дискурс, невластне пряме мовлення.

Домінування внутрішньої фокалізації персонажа, акторіальної наративної ситуації характерне й для „Сина волі”, на відміну від „Тарасових шляхів” О. Іваненко [84], де владний дискурс належить гетеродісетичному нараторові: мова персонажа й наратора розмежовані (переважає цитований дискурс), а розширення фокалізації головного героя (невласне пряме мовлення, вільний прямий дискурс) несистематичні. Представлення у внутрішньому мовленні способу мислення героя діалогії „Син волі” постійно

варіюється – внутрішній монолог, внутрішній діалогізований монолог. Як правило, вербалізації думок персонажа передують інтроспекція оповідача у сферу його відчуттів („Заплющив очі і сів, знеможений стрімким душевним спалахом, на арештантське ложе. Всміхнувся [65, с. 125]”), що можуть бути викликані й образами зовнішнього світу („Слухав ту „царську службу”, й стискалось болем серце [65, с. 290]”). Зовнішня фокалізація, що дорівнює одному або кільком реченням, змінюється фокалізацією внутрішньою, тобто світ зображується крізь призму свідомості героя, як, наприклад, у такому епізоді: „Від цих думок аж дріж пройняв, так ніби вийшов голий на зимний вітер. Старість, самотина... Щось є у тому дивне і незбагненне. Може, якась печать, як кажуть, рок... Один торкнеться поглядом якоїсь жінки, дівчини – і вже, дивись, одружений. А він усе самотній. Від нього ті, на кого накинє оком, нишком кудись щезають... Старий єси, Тарасе. Старий і лисий... [49, с. 17]”. Такі особливості вербалізації думок персонажа характерні для першої частини діалогії (сюжетно теперішнього часу). Натомість у другій – відчуття персонажа, які фіксує оповідач („утратив спокій”, „щось йому помулювало”, „відчув, як добре мати свою кімнатку”, „сидів, оглушений словами, писаними про нього, й не знав, як бути”), та його внутрішнє мовлення утворюють своєрідне плетиво. „Камінний склеп... Ні, він поставить хату з сухого дерева, щоб пахла лісом, сонцем, яке ввібрав той ліс зеленим листом!.. Чому ж не пише Варфоломій? Чи приключилася якась біда, чи зледащів?.. Послав листа недавно, а ніби так уже давно. Для нього час тепер повільно тягнеться. Колись на конях мчався, а нині все волами неквапно їде [49, с. 288]”. Подібні епізоди супроводжуються деталізацією зовнішніх примет портрета героя („Одягся повагом, узяв свічник і рушив східцями в свою майстерню. Ноги були важкі й незграбні, так ніби за ніч не відпочили. Ба, навіть стали важчі... І голова якась несвіжа... Мабуть, усе від холоду та ревматизму, який привіз із тих пустель, давно забутих богом...Е-е, ні, так можна геть розкиснути! [49, с. 124]”).

Внутрішнє мовлення персонажа в „Битві...” побудоване за асоціативним принципом і носить фрагментарний характер, як і в романі Г. Книша „Магічний кристал”. Фраза полеміста, як правило, складається з низки речень, поступово розчленовується на частини й завершується кількома сильними акордами, як, наприклад: „Котора, міжусобиця ввійде у кожне селище, у кожен дім, й народ утратить силу, не знатиме, де вороги, а де свої, боротиметься сам із собою, давши тим часом змогу недругам доруйнувати свій спільний храм, свою опору, втечище від сонму бід, що опосіли цей край, відколи впала колись могутня Велика Русь!.. [52, с. 39]”. Розриви плину думок героя маркуються деталізацією наратором динаміки зовнішнього портрета (послідовності зміни рухів, поз), а також інтроспекціями у сферу його відчуттів. Оповідачеві в таких сюжетних епізодах належить інформативна функція.

Цілий комплекс засобів – просторові об’єкти (поле, ліс, місяць, рака з мошами, сільська церква), художні деталі (світло свічки, церковні дзвони), предмети інтер’єру, біблійні образи (Каїн та Авель, Ісус Христос), листи,

суб'єктивне сприйняття часу (темрява – неспокій, самотність) – виконують функцію інтроспекцій у внутрішній світ персонажа в повісті „Совість”. Так, скажімо, зображення персонажа на самоті в хаті, що подається з нараторіальної позиції, поступово – із зовнішньої фокалізації („Якась мана: як тільки викличе в уяві образ Пестеля, Рилєєва чи будь-кого із декабристів, перед очима стає Іван Сергійович і кожен раз запрошує його в Париж [24, с. 171]”) змінюється на внутрішню фокалізацію персонажа. Обізнаність наратора (коротке повідомлення „вже сутеніє”) обмежується вже в наступних реченнях, що є інтроспекціями у відчуття головного героя („Які тепер важкі, предовгі ночі! Ще як сніжок та місячно, то ніби легше дихати, а темрява, багно, дощі – завити можна з туги... [там само]”). Уривається відтворення зовнішніх атрибутів поведінки персонажа його роздумами, зображенням світу крізь призму його свідомості. „Ні, не правий Тургенєв. Що він робив би зараз, якби не Бог, не віра? З ким розмовляв би, в кого шукав би втіхи у своїх стражданнях, кому довірив би свою прийдешню долю? Що мудреці! Він має власний розум і власну душу... [там само]”. Часова тривалість внутрішнього мовлення персонажа фіксується оповідачем („стемніло”). Хід думок біографічного героя змінюється завдяки тому, що його увага фокусується на конкретному об'єкті – свічці. Внаслідок асоціювання предметного образу (свічки) з мислиннєвим (думка) виникає інша асоціація (п'ятьма, самотність), яка, своєю чергою, породжує іншу і т.д. „Нащо йому вогонь? Думкам не треба світла – вони долають і вільно і час, і простір... І навіть різні виміри... П'ятьма... Самотність... Моторошно... І солодко від цих страждань, від усвідомлення, що ти стоїш край істини, що там, попереду, замість безодні й темряви сіяє вічність... Що я тут, покинутий посеред світу цього? До кого мені звернутися? У кого шукати відповіді? У людей? Вони не знають... [там само]”.

Значну увагу В. Шевчук відводить сфері самоаналізу персонажем („Страсті за Миколаєм”) конкретної життєвої ситуації, відкритих ним фактів, які засвідчують зростання рівня його самосвідомості, формування його світоглядної й націософської позиції. Наприклад, епізоди знайомства Лисенка з кріпачкою Настею та її життям, читання творів Шевченка та Котляревського („Біль відкриття”) дають реципієнтові попередню інформацію про зміни внутрішнього світу героя. Самоаналіз, що передається у формі невластне прямого мовлення, дає змогу авторові зосередити увагу читачів на ході думок персонажа, відтак і пояснити, як відбувається процес заглиблення суб'єкта свідомості у своє історичне буття. „У нього – лан, у неї – нивка, менша, ніж панський сад. Вони ж самі – однакові... Родина тут, родина там. Там – кріпаки, тут – вільні, господарі тих кріпаків. Химерно все... Це ж він міг народитися, скажімо, замість Насті, а Настя – замість нього!.. Оцей поет, Шевченко, не схоже, щоб із панів. То з кріпаків? Того не може бути. Мо', з козаків. Подекуди ще є й такий суспільний стан. Він чув, як батько комусь казав... Всі вірші, що в „Кобзарі”, печальні. Чи слізно-героїчні. Нема ніде веселості. Не те, що в Котляревського. Цей, певно, не з кріпаків. Сміється – заливається. Хоча... І в нього сміх нещасливий... Сміх

крізь журбу... [61, с. 47]”. Широкому переосмисленню Лисенком піддаються події, які колись відбулися з ним і які інакше сприймаються із часової відстані. У таких випадках автор удається до психологічного прийому „діалектики душі”, як, скажімо, в епізоді, коли біографічний персонаж дізнається про смерть П. Куліша. „... Йй не сказав про Куліша. Не стало духу... Може, була причина й вужча, інтимніша. У нього рильце також в пушку. Як бачився колись давно у Дрездені, то й... Ми шукаємо собі співзвучних приятелів і нехтуємо, хто в контрапункті з нами, співає іншим голосом... Оце лібрето опери, що дав йому давно Куліш, зламало їхню приязнь, що зародилася під час тієї зустрічі й міцніла вже листовно. Аж доки не зчужіла йому вертепна опера. Хто винен був у тім фіаско? Він сам? Куліш з його химерним баченням людей, мистецтва, світу? Коли б жили в одному місті, то, може б, те перемололося, покритось чимось іншим. А так... [61, с. 508]”.

У поодиноких випадках автор застосовує прийом „потoku свідомості”, який у художніх творах, як правило, створює „ілюзію абсолютно хаотичного, невпорядкованого руху думок та переживань [89, с. 323]”. Максимальне напруження психіки головного героя („Предтеча”) на рівні внутрішнього мовлення маркується превалюванням називних речень, пауз, які наповнюються звуками пісні, повтором окремих слів („мак, мак”): „Один як перст! Бр-р-р... Страшно, моторошно.. Так навіть краще. Воля. Куди схотів... А де ж дорога, вулиця? Де Переяслав? Зник. Бач, переяв і все втеряв...О, хтось співає. Ти ба, Микита Гайстер! Приніс з Дунаю пісню. Ні, це хтось інший. Микита там і досі... Там, кажуть, кров зійшла червоним маком. Весь степ горить, палає – мак, мак... [17, с. 240 – 241]”.

Одним із прийомів психологічного зображення персонажів, до якого вдається автор, є деталі пейзажу. Наприклад, у „Предтечі” окремі об’єкти природи, що подаються у сприйнятті біографічного героя, супроводжують психологічну оцінку його душевного стану: „Буяло літо в розпалі – цвіли гречки, дзвеніли коси в травах і наливаввся хліб, а для Григорія настала осінь. Усе, що колись вражало, будило думку, пісню, нараз поблякло, вицвіло [17, с. 75]”. Опосередковано характеризують головного героя пейзажі-замальовки, що подаються з перспективи персонажа (персональна точка зору): Сковорода милується краєвидами, відчуває себе частиною світу Природи. Виокремлюючи певні об’єкти, філософ прямо висловлює своє захоплення баченим („Он ще і ще горять кущі калини... Яка краса!..”), проте його споглядальність асоціативна, органічно зв’язана з історичною пам’яттю народу („Червоні кетяги, і сиві верби, і перші промені, що прориваються з-за бані церкви й пронизують туман, і воду, і навіть ягоди, налиті соком, а може, кров’ю воїнів, що полягли в кривавих січах на мрійній Альті... [17, с. 44]”). Іншим прикладом є використання образів природного оточення в романі „Страсті за Миколаєм”. Вони трапляються нечасто, але як і в „Предтечі”, характеризують психологічну сферу персонажа, зачарованого світом природи й звуків: „Трава та квіти були в росі, ловили сонце краплями й осяювали ще й знизу сад. Це сяйво, і скісні довгі промені в зелених кронах, і

чисте синє небо, і спів пташок зливалися в якусь чарівну музику, пеан красі, природі, світу... Господи, яке чарівне диво ти сотворив!.. [61, с. 17]". Особлива роль серед об'єктів природного оточення відводиться дубу, образ якого вперше з'являється в „Болі відкриття”. Дуб розділяє панський світ, до якого належав на той час Лисенко і який згодом став для нього чужим, та селянський (дуб „позначав межу садиби й поля”). У „Болі відстані” опозиційна пара „чуже – своє” переноситься в суто музичну площину: мелодія асоціюється з „рідним паростком”, „що має розбуяти в міцного дуба [61, с. 123]”, неподібного ні на кого, неповторного. Психологічною формою вираження емоційного стану персонажа в „Битві...” є мариністичний пейзаж, побудований на консонансі („Вже спостеріг: як тільки вітер, хвиля, стає і він розбурханим, тривожним, несмиреним [52, с. 18]”). Образ моря асоціюється героєм зі світом, який він залишив, водночас – це умовна межа між минулим і теперішнім, буттям „грішної” і духовної людини; це й опосередковане вираження спокус, зваб макросвіту. А тому практично кожен розділ роману, окрім п'ятого, в якому оповідається про подорож на Україну, завершується описом розбурханого моря як символу зовнішнього світу, якому не вдалося порушити духовну твердь персонажа (символічне значення закріплене за просторовим об'єктом – каменем).

Динаміка внутрішнього світу біографічного образу нерідко розкривається за допомогою просторових об'єктів („Совість”, „Син волі”). Скажімо, у „Совісті” просторові об'єкти так чи інакше пов'язані з процесом самоаналізу. У цьому виявляється асоціативність мислення персонажа, який, спостерігаючи за зовнішнім світом (природою, людьми, їх поведінкою), прагне через самопізнання дати відповідь на головне питання: „Що є життя? У чому сенс, для чого воно дано? Навіщо смерть? [24, с. 132]”. Характерною особливістю ретроспективної частини „Сина волі” є те, що просторові об'єкти, які потрапляють до поля зору героя (а це переважно природне оточення, селянські хати, об'єкти, що так чи інакше пов'язані з історичним минулим України), є своєрідними інстанціями у внутрішній світ персонажа, чого не помічаємо в „Тарасових шляхах” О. Іваненко, де простір подається з нараторіальної або – що дуже рідко – персональної перспективи й виконує суто інформативну функцію („Отак непомітно дійшли вони до Андрушів, поминули віковий дубовий ліс, що ріс за монастирським подвір'ям, спустилися долиною, де стояли старі верби, до самого Дніпра [84, с. 330]”. Так, скажімо, спогад про поїздку на Січ супроводжується лаконічною пейзажною замальовкою, в якій домінують образом є „похмурі та щедроліозі” хмари (традиційний символ біди, нещастя). З просторової позиції персонажа відкривається локус Хортиці, про запустіння якого свідчить така промовиста художня деталь: „німці-колоністи копали бульбу й гергали межі собою, ніби зальотні сірі гуси [65, с. 83]”. Такою ж руїною постала у сприйнятті біографічного героя колишня гетьманська резиденція Чигирин. „Тясмин дрімав, зарослий кугою та осокою, і понад ним літали не шестикрильці соколи та чайки – душі тих, що полягли за волю, а вороння [65, с. 83]”. Асоціювання в'оронів зі смертю трансформується в історичний

екскурс, суб'єктом вислову якого виступає головний персонаж: „Може, і досі сняться вóронам козацькі очі, видовбані тут сто шістдесят п'ять років тому, як турки в лютій битві взяли фортецю, вирізали усе живе довкола... [65, с. 83]”. Градація внутрішніх переживань Шевченка досягає свого пікового моменту, оформлюючись у риторичне звернення до Бога. Головний герой говорить не стільки від свого імені, скільки від імені свого народу-мученика, прагнучи збагнути сенс національної трагедії: „За віщо ж ти впродовж століть караєш люд свій, господи? Чи ми не ставили тобі церков, чи не приносили тобі офір, вертаючись із битви з половцями в далекім Полі? Може, ти так на нас розгнівався за те, що ми не стримали нещадних орд Батия, впустивши їх у храми, де ти витав? Тоді дозволь лиш нагадати, господи, що ми стояли мужньо і падали вже тільки мертві, що вороги ввійшли по наших трупах і по мечях... Ми добрі були й довірливі... І піднялась рука у тебе, господи, за це карати, коли ти сам велів нам бути такими у своїх священних заповідях!.. [65, с. 84]”.

Циклічний час, його емоційно-сміслові значення (день – час праці, ніч – спокою, вечір – відпочинку, ранок – пробудження) у літературі ХІХ – ХХ ст., як зазначає А. Єсін, охоплені тенденцією до індивідуалізації емоційно-психологічного смислу часу доби „стосовно конкретного персонажа, ліричного героя [86, с. 53]”. Подібні риси спостерігаємо в романах „Предтеча” та „Битва...”. Індивідуалізоване відчуття часу головними героями пов'язане зі сферою їхніх внутрішніх переживань: день – радість, прагнення дії („Предтеча”), час роздумів і зустрічей („Битва...”); натомість ніч – душевна мука, шукання себе й нової гавані („Предтеча”), час творчої роботи при світлі свічки, образ якої сприймається як символічний („Битва...”). Так, саме вночі Сковорода молиться за рідний край, „за свій одурений, ногами попраний і на голгофу виведений святий народ”. Опозиційна пара „день – ніч” посилює ефект протиставності завдяки двом іншим опозиціям, що відсилають до світоглядних поглядів героя, висловлених у такій сентенції: „Благословенний закон природи: на зміну темряві приходить світло, на зміну горю – радість... [17, с. 212]”. Світлом для Сковороди є зустріч з Мар'яною, Михайлом Ковалинським, якого прагне вирвати зі світу темряви (попів), мрія про республіку, волю. Це, власне, образи істини, національного відродження (див. [90, с. 103 – 109]). Часовий відрізок між днем і ніччю розділяє конкретний речовий образ – образ свічі, що перебирає на себе частину часових відношень: при сьйві блідого вогника Сковорода читає Еразма, Плутарха, Сенеку, Цицерона; спливають свічі, де гасне думка (останні відвідини Сковородою Ковалинського) і життя (Сковорода). Інший спосіб індивідуалізації часу – релятивне маркування внутрішнього часу персонажа („щодня”, „щоночі”, „котрий рік”), динаміка якого виявляється в постійному напруженні думки. Такий же спосіб маркування суб'єктивного часу, що „підкреслює насиченість та інтенсивність душевного життя [86, с. 55]” героя, використаний в „Навчителі істини” („щоденно”, „щодня протягом десятиліть”, „вдень і вночі”), які вказують на безперервність пошуку істини філософом. У „Битві...” плин часу подається в

суб'єктивному сприйнятті персонажа („Не раз, не два дуби скидали листя, шуміло море грізно й дрімало, лагідне, під теплим сонцем Греції, цвіли садки, а з дому, з України, ніхто сюди не добувався [52, с. 38]”), а індивідуалізація образу циклічного часу досягається за допомогою рефрену „І вітри повертаються на круги своя”.

Мотиви поведінки героя, його суб'єктивний світ („Совість”, „Сина волі”) розкриваються в різних формах художньої умовності. Так, скажімо, роздуми Толстого („Совість”) про життя і смерть, що подаються у формі власне прямого дискурсу (діалогізований монолог, в якому одним суб'єктом вислову виступає біографічний персонаж, а іншим – внутрішній голос, неперсоніфікований „хтось”), трансформуються в уявну сцену – розмову Толстого із Сократом, Шопенгауером, Соломоном, Буддою. Суб'єкти вислову (історичні діячі) асоціюються з конкретними живописними образами, як, наприклад, Шопенгауер, або вводяться до текстової площини за допомогою часових інтроспекцій Толстого („Заплющив очі й переступив століття й відстані. Цар іудеї кинув йому рукою, аби наблизитися... [24, с. 140]”). Цитовані висловлення історичних постатей означають інтертекстуальні відношення метатекстуальних зв'язків, що полягають у повторі суб'єктами вислову ідеї коловороту („Усе йде по колу. Повертаються вітри на круги своя... [24, с. 143]”). Водночас в уявній сцені показано загострення внутрішнього конфлікту біографічного персонажа, що ледь не закінчився для останнього загибеллю, проте невирішене питання, у чому ж прості люди „черпають мужність і силу жити”, штовхають героя на пошук істини. У цьому плані важливим є епізод умовної „зустрічі” Толстого зі Сквородою. Біля криниці (архетип джерела енергії, передачі інформації, знань) з часопросторової позиції персонажа подається видіння („висока постать – у світі й чоботях, з торбиною через плече... Бач, навіть з палицею... Щоправда, вона незвична, з такими пасуть овець на півдні, на Україні... Лице спокійне, вдумливе... Стоїть собі під осокором і мовчки дивиться у бік кринички... [24, с. 133]”), яке повторюється вже біля локусу церкви (архетип духовності, чистоти) і виконує важливу сюжетотвірну функцію – є моментом внутрішнього осяяння Толстого. „Ось ключ до щастя: єдність думок та вчинків, совість – прозора й чиста, наче кришталь... [24, с. 145]”. Постать старчика в першій візії сприймається персонажем як узагальнено-невизначена, а вже в другій ідентифікується з конкретною історичною особою – Сквородою, – причому дистанція між обома біографічними образами в другій уявній сцені значно скорочується („Ішов до церкви, і пілігрим поволі рухався у тому ж напрямку, не віддаляючись і не наближаючись, так, ніби вони були прив'язані один до одного [там само]”). Подібний прийом опосередковує метатекстуальні зв'язки з повістю „Осяяння” й романом „Предтеча” (сковородинівська сентенція „пізнай себе у своєму народові, а свій народ в собі”, пошук істини через самопізнання, значне місце в якому відводиться Біблії).

Уявні сцени, що більшою мірою характерні для „Сина волі”, функціонально вагомі для розширення засобів вербалізації думок Шевченка,

репрезентації його внутрішнього світу. Уведення до текстової площини уявних сцен психологічно вмотивовано: емоційний сплеск, викликаний якоюсь подією чи явищем, трансформується в уявну розмову, як, наприклад, на могилі матері („Добридень, мамо... – мовив беззвучно, серцем тільки. – Ось я й прийшов... Пробачте, що я забув обличчя... Я, мамо, вільний, вільний!.. Я вирвався, а інші ваші діти й онуки ваші, мамо, в тому ж ярмі!.. Я жив по правді й житиму... Не задля себе, мамо, а задля них, моїх братів знедолених по всій країні... [65, с. 51]”). За допомогою образів уяви, що асоціативно викликають і спогади головного героя, відтворюється творча лабораторія Шевченка. Головна справа персонажа є предметом рецепції й у „Тарасових шляхах” О. Іваненко, проте письменниця вдається до так званої сумарної форми психологічного зображення героя. Порівняймо епізоди „народження” вірша „Садок вишневий коло хати” у В. Шевчука та О. Іваненко. Уявна сцена-спогад (біла хата, яблуні цвітуть; мати кличе вечеряти, батько сидить за столом, Микита щось йому розказує, менші дівчата граються, а Катря допомагає матері) у „Сині волі” подається з персональної позиції персонажа, причому вона не застигла у своїй викінченості, а рухлива, постійно доповнюється новими деталями („А соловей в леваді аж захлинається, а далі, десь у степу, виводять диво-пісню дівчата, що вертаються додому з поля... Гупають об стіл хрущі, зриваючись...”; „Місяць пливе все вище, тіні стають коротші... Мовчки їдять з одної миски, беручи з неї ложки без метушні, за всталеним віками звичаєм... [65, с. 240]”). Уривки уявної сцени чергуються з відповідними фрагментами вірша „Садок вишневий коло хати”, при цьому наратор фіксує рухи і дії героя („Схопився, сів. Дістав папір, олівчика... [там само]”), здійснює інтроспекцію у його внутрішній світ („Скільки ж йому було, коли запала в душу ця нелукава, свята вечере?.. Десь років шість... Чи й менше... Він ніби й зараз бачить усі її деталі, всі чує звуки, шерехи... Мов на живій картині [там само]”). Натомість у „Тарасових шляхах” авторка фіксує процеси, які відбулися у внутрішньому світі біографічної постаті („смутилим і глибоким ставав його погляд [84, с. 448]”), коментує цитовані рядки з вірша („Так, так. Ось про що він писав у казематі [84, с. 448]”), удається до рефлексій, за допомогою яких оприявнюються образи пам’яті („Колись давно-давно, в далекій Кирилівці, в далекі роки дитинства так було, – пам’ятаєш, Тарасе? Зелений спориш, Катруся – старша сестра ... Ніч. Ніч... Ніч зоряна, тепла там, на Україні... [84, с. 448]”). Таким чином, поєднання прямих і непрямих форм зображення суб’єктивного світу персонажа – трансформації уявних образів, образів-спогадів у словесно-виражальні („Син волі”) – дає змогу представити спосіб мислення біографічного персонажа під час творчого процесу. Застосування ж сумарної форми психологічного зображення („Тарасові шляхи”) зводиться в основному до фіксації послідовності перебігу подій та плинності образів пам’яті.

Підсумовуючи сказане, можна зазначити, що в документально-біографічних творах В. Шевчука художнє пізнання психології біографічних образів здійснюється в органічній єдності прямих і непрямих форм

психологізму. Як правило, інтроспекції у внутрішній світ персонажа супроводжують різні форми презентації його внутрішнього мовлення (вільний прямий та непрямий дискурси, Ти-нарація). Це не спорадичні, окремі відхилення від ролі всевідаючого наратора, а наскрізні елементи поєднання перспективи наратора та перспективи персонажа, домінування акторіальної наративної ситуації, що характерно для модернізму. Використані автором форми психологічного зображення біографічних героїв – внутрішні діалоги та діалогізовані монологи, самоаналіз, „діалектика душі”, „потік свідомості”, уявні сцени, деталі пейзажу, просторові об’єкти, психологічна авторська розповідь – посилюють один одного, підпорядковані конкретній пізнавальній та зображувальній меті. У центрі письменницької уваги – єдність почуттів, викликаних подіями світу зовнішнього чи його активним спогляданням, і процесу мислення персонажа, заякореного на рецепції, самодослідженні проблем буття, що характеризують внутрішній світ біографічної постаті. Це дає змогу переключати читацький інтерес з подробиць дії на подробиці душевного життя особи минулого. Відмінність художнього осягнення психології біографічних персонажів у творах сюжетно-подієвого та асоціативно-психологічного типів незначна. В останніх відтворення процесу мислення героя, ґрунтоване на образах пам’яті та уяви, зумовлює часопросторові трансформації, характеризується як асоціативне. Якщо ж вести мову про статичність/динаміку використовуваних форм психологічного зображення в художньо-біографічних творах В. Шевчука, то слід констатувати їхню стабільність і доцільність, очевидну узгодженість з концепцією біографічного образу.

### Бібліографічні посилання

1. Валєвський О. Л. Біографія в контексті філософського аналізу / О. Л. Валєвський // Філосо. і соціол. думка. – 1989. – № 8. – С. 45–53.
2. Скаріна О. Ю. Особистісне і документальне в мемуарній і біографічній прозі (на матеріалі української літератури кінця ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 „Теорія літератури” / О. Ю. Скаріна. – Тернопіль, 2007. – 20 с.
3. Іванишин П. В. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти) : моногр. / П. В. Іванишин ; НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Дрогобич : Відродження, 2005. – 308 с.
4. Стенник Ю. В. Системы жанров в историко-литературном процессе / Ю. В. Стенник // Историко-литературный процесс: проблемы и методы изучения : сб. ст. / под ред. А. С. Бушмина. – Л. : Наука, 1974. – С. 168–202.

5. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : вступ до літературознавства : підруч. для студ. гуманітарних спец. вищ. навч. закладов / Анатолій Олександрович Ткаченко. – 2-е вид., випр. і допов. – К. : Київ. ун-т, 2003. – 448 с.
6. Цилевич Л. М. Жанрово-стилеве единство чеховского рассказа / Л. М. Цилевич // Жанрово-стилеве единство художественного произведения : межвуз. сб. науч. тр. – Новосибирск : НГПИ, 1989. – С. 69 – 84.
7. Чернец Л. В. Литературные жанры : проблемы типологии и поэтики / Л. В. Чернец. – М. : МГУ, 1982. – 192 с.
8. Черкашина Т. Ю. Наративні особливості художньо-біографічної прози : автор і читач : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 „Теорія літератури” / Т. Ю. Черкашина. – Тернопіль, 2007. – 20 с.
9. Галич О. А. Теорія літератури [текст] : підруч. для студ. філол. спец. вузів / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєва. – 3-е вид., стер. – К. : Либідь, 2006. – 488 с.
10. Мельничук Б. І. Повторення парадоксу чи спромога поступу (60-ті – початок 90-х) / Б. І. Мельничук // Випробування істиною. Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (від початків до сьогодення) / Б. І. Мельничук. – К. : Академія, 1996. – Розд. 6. – С. 214–267.
11. Акіншина І. М. Жанрово-стильові особливості художньо-біографічної прози 80 – 90-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / І. М. Акіншина. – Д., 2005. – 19 с.
12. Савенко І. Л. Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 „Теорія літератури” / І. Л. Савенко. – Тернопіль, 2006. – 19 с.
13. Радецька М. М. Григорій Сковорода в історико-біографічній прозі / М. М. Радецька // Укр. літературознавство. – 1982. – Вип. 39. – С. 77–84.
14. Черняк А. М. Образ Григорія Сковороди в художній літературі / А. М. Черняк // Укр. мова і л-ра в шк. – 1981. – № 12. – С. 3–9.
15. Шевчук В. Григорій Сковорода, [1969] [текст радіовиступу] / Василь Шевчук // Родинний архів письменника.
16. Семенов В. Про модус присутності Г. Сковороди в українській та російській культурі / Вадим Семенов, Марина Рабжаєва // Філософ. думка. – 2002. – № 5. – С. 89–107.
17. Шевчук В. А. Предтеча : [роман] / Василь Шевчук // Предтеча : [романи] / Василь Шевчук ; [передм. К. П. Волинського]. – К. : Дніпро, 1982. – С. 17–261.
18. Левін Б. Шлях проляже в майбутнє / Борис Левін // Зоря Полтавщини. – 1969. – 19 груд. – С. 4.
19. Савенко І. Складність авторської позиції в біографічних творах Василя Шевчука / І. Савенко // Документалістика на порозі ХХІ століття :

- проблеми теорії та історії : матеріали Всеукр. наук. конф., 18 – 19 верес. 2003 р. – Луганськ : Знання, 2003. – С. 165–177.
20. Лисенко В. Шлях до істини / Василь Лисенко // Жовтень. – 1970. – № 8. – С. 131–133.
  21. Михайлов А. В. Новелла / А. В. Михайлов // Теория литературы : в 4 т. / РАН, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького ; гл. ред. Ю. Б. Борев. – М. : ИМЛИ РАН, 2001. – Т. 3. – С. 245–249.
  22. Околітенко Н. Шлях до істини / Наталя Околітенко // Київ. – 1986. – № 9. – С. 125–127.
  23. Пінчук Т. С. Інтерпретація історичного образу Г. Сковороди в романі Василя Шевчука „Григорій Сковорода” / Т. С. Пінчук // Слобожанщина : літературний вимір : зб. наук. пр. – Луганськ : Альма-матер, 2006. – Вип. 4. – С. 245–250.
  24. Шевчук В. Совість, [1985] [друга верстка неопублікованої повісті] / Василь Шевчук // Родинний архів письменника. – С. 127–185.
  25. Речмедін В. О. Лист до Шевчука В. А., 1 листоп., 1974 р. / В. О. Речмедін // Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва. – Ф. № 603. – Оп. № 1. – Інв. № 2709/2. – Л. 28.
  26. Шевчук В. Заради грана істини / Василь Шевчук // Рад. літературознавство. – 1985. – № 7. – С. 35–37.
  27. Губін Л. Лист до В. Шевчука, 1 берез., 1978 р. [Рукопис] / Леонід Губін // Родинний архів письменника.
  28. Шевченко С. Лист до В. Шевчука, 31 берез., 1988 р. [Рукопис] / С. Шевченко // Родинний архів письменника.
  29. Сілванян Г. Етика ненасилля Махатми Ганді / Грач Сілванян // Політика і час. – 1995. – № 12. – 48–56.
  30. Геник-Березовська З. Григорій Сковорода: образ художній і справжній / Зіна Геник-Березовська // Слово і час. – 1995. – № 3. – С. 61–68.
  31. Кримський С. Б. Запити філософських смислів / С. Б. Кримський. – К. : ПАРАПАН, 2003. – 240 с.
  32. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова (голова) та ін.] – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
  33. Померанцева Г. Е. Біографія в потоке времени : ЖЗЛ : замысли и воплощения серии / Г. Е. Померанцева. – М. : Книга, 1987. – 335, [1] с.
  34. Галич О. А. Історичні постаті в художній літературі / О. А. Галич // Рад. літературознавство. – 1983. – № 3. – С. 16–23.
  35. Радецька М. Вічне небо генія / Мирослава Радецька // Вітчизна. – 1986. – № 12. – С. 169–172.
  36. Гурбанська А. „Сльози Божої Матері” Є. Гуцала як метажанр / Антоніна Гурбанська // Слово і час. – 2007. – № 1. – С. 70–74.
  37. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра : моногр. / Н. Л. Лейдерман. – Свердловск : Среднеурал. кн. изд-во, 1982. – 256 с.
  38. Стужук О. І. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури ХІХ – ХХ століть) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня

- канд. філол. наук : спец. 10.01.06 „Теорія літератури” / О. І. Стужук. – К., 2006. – 18 с.
- 39.Ткачук М. П. Жанрова структура прози Івана Франка: бориславський цикл та романи з життя інтелігенції / М. П. Ткачук. – Тернопіль, 2003. – 384 с.
- 40.Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи : моногр. / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2001. – 246 с.
- 41.Шевчук В. Найбільше свято в житті, 17 груд. 1964 р. [Текст радіовиступу] / Василь Шевчук // Родинний архів письменника.
- 42.Шевчук В. Чарівний сон чи факт життя? / Василь Шевчук // Україна. – 1986. – № 10. – С. 8–9.
- 43.Шевчук В. „Ключ до душі народу” / Василь Шевчук // Рад. Україна. – 1988. – 17 груд. – С. 4.
- 44.Голець Я. Шляхами Кобзарєвого життя / Ярослав Голець // Україна. – 1987. – № 9. – С. 7.
- 45.Барабаш Ю. Тарас Шевченко: імператив України: історіо- й націософська парадигма / Юрій Барабаш ; Нац. ун-т „Києво-Могилянська академія”, Ін-т літератури ім. Тараса Шевченка НАН України. – К. : Києво-Могилянська академія, 2004. – 181 с.
- 46.Іванишин П. Вульгарний „неміфологізм” : від інтерпретації до фальсифікації Т. Шевченка / Петро Іванишин. – Дрогобич : Відродження, 2001. – 173 с.
- 47.Пахаренко В. Незбагнений апостол : світобачення Шевченка / Василь Пахаренко. – 2-ге вид., доп. – Черкаси : БРАМА-ІСУЕП, 1999. – 295 с.
- 48.Голець Я. На перехрестях історії / Ярослав Голець // Нові дні. – 1992. – квіт. – С. 19–20.
- 49.Шевчук В. А. Терновий світ : [роман] / Василь Шевчук. – К. : Рад. письменник, 1986. – 574 с., іл.
- 50.Русин М. Світосприйняття Івана Вишенського / Мирослав Русин // Хроніка 2000. – 2000. – № 37–38. – С. 191–196.
- 51.Косів М. Три іпостасі Івана Вишенського з коментарями І. Франка / Михайло Косів // Літ. Україна. – 2006. – 31 серп. – С. 1, 7.
- 52.Шевчук В. А. Битва, або Сім зваб ченця Івана з Вишні : [роман] / Василь Шевчук // Прощання з самим собою : [романний диптих] / Василь Шевчук. – К. : Укр. письменник, 1992. – С. 6–232.
- 53.Сизоненко Н. М. Вияв авторської позиції в художньо-біографічному романі Василя Шевчука „Битва, або Сім зваб ченця Івана з Вишні” / Н. М. Сизоненко // Вісн. Луган. нац. пед. ун-ту імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – 2007. – № 2 (119). – С. 138–147.
- 54.Грабовський В. Ми і Микола Лисенко: до питання утвердження національної музики в українському бутті / Володимир Грабовський // Сучасність. – 2003. – № 11. – С. 128–133.
- 55.Воропай О. Звичаї нашого народу : етногр. нарис / Олекса Воропай. – К. : Оберіг, 1993. – 590 с.

- 56.Бойко Н. Високий дар, благий, нетлінний / Ніна Бойко // Українознавство. – 2008. – № 1. – С. 48–54.
- 57.Шевчук В. Про автора / Валентина Шевчук // Шевчук В. А. Страсті за Миколаєм : Микола Лисенко : [роман] / Василь Шевчук ; [передм. В. Кирейка]. – К. : ПУЛЬСАРИ, 2007. – С. 573–576. – (Українці у світовій цивілізації).
- 58.Галич О. А. Коли герой – особа реальна / О. А. Галич // Рад. літературознавство. – 1988. – № 11. – С. 12–17.
- 59.Черкашина Т. Ю. Система внутрішніх заголовків текстів у художньо-біографічній прозі / Т. Ю. Черкашина // Вісн. Луган. нац. пед. ун-ту імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – 2006. – № 10 (105). – С. 207–215.
- 60.Галич А. А. Современная художественная документально-биографическая проза : проблемы развития жанров : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.06 „Теория литературы” / А. А. Галич. – Киев, 1984. – 23 с.
- 61.Шевчук В. А. Страсті за Миколаєм : Микола Лисенко : [роман] / Василь Шевчук ; [передм. В. Кирейка]. – К. : ПУЛЬСАРИ, 2007. – 608 с.: іл. – (Українці у світовій цивілізації).
- 62.Шевчук В. А. Осяяння : [повість] / Василь Шевчук // Під вічним небом : [повісті] / Василь Шевчук. – К. : Молодь, 1985. – С. 70–128.
- 63.Шевчук В. А. Велика душа : [повість] / Василь Шевчук // Під вічним небом : [повісті] / Василь Шевчук. – К. : Молодь, 1985. – С. 129–198.
- 64.Шевчук В. А. Під вічним небом : [повісті] / Василь Шевчук. – К. : Молодь, 1985. – 200 с., іл.
- 65.Шевчук В. А. Син волі : [роман] / Василь Шевчук. – К. : Рад. письменник, 1984. – 471 с., іл.
- 66.Шевчук В. А. Навчитель істини : [повість] / Василь Шевчук / Під вічним небом : [повісті] / Василь Шевчук. – К. : Молодь, 1985. – С. 3–68.
- 67.Товстуха Є. С. Микола Лисенко : оповіді про композитора / Євген Товстуха. – К. : Рад. письменник, 1988. – 343 с.
- 68.Пільгук І. Григорій Сковорода : художній життєпис / Іван Пільгук. – К., 1971. – 262 с.
- 69.Драч І. Ф., Кримський С. Б., Попович М. В. Григорій Сковорода : біографічна повість / І. Ф. Драч, С. Б. Кримський, М. В. Попович ; [під заг. ред. В. М. Німчик]. – К. : Молодь, 1984. – 216 с., фотоіл. – (Серія біографічних творів „Уславлені імена” : випуск 60).
- 70.Фащенко В. В. Діалог і монолог / В. В. Фащенко // У глибинах людського буття : літературознавчі студії / В. В. Фащенко ; [вступ. ст. В. Г. Полтавчука ; упоряд. В. Г. Полтавчук]. – Одеса : Маяк, 2005. – Розд. 1. – С. 110–131. – (Бібліотека Шевченківського комітету).
- 71.Нечипоренко Т. Б. Концепція внутрішньої людини в містичній антропології Г. С. Сковороди / Т. Б. Нечипоренко // Філософсько-естетична спадщина Г. С. Сковороди і духовний світ сучасної людини : доп. і повідомл. регіон. наук. конф., 21–22 листоп. 2007 р. – Донецьк : Дон НТУ. – С. 15–23.

- 72.Кораблева Н. В. Интертекстуальность литературного произведения : учеб. пособие / Н. В. Кораблева. – Донецк : Кассиопея, 1999. – 28 с.
- 73.Галич А. Украинская художественная шевченкиана / Александр Галич // Радуга. – 1989. – № 3. – С. 137–145.
- 74.Фащенко В. В. Новелістична композиція : мікро- та макроструктура / В. В. Фащенко // У глибинах людського буття : літературознавчі студії / В. В. Фащенко ; [вступ. ст. В. Г. Полтавчука ; упоряд. В. Г. Полтавчук]. – Одеса : Маяк, 2005. – Розд. 2. – С. 195–243. – (Бібліотека Шевченківського комітету).
- 75.Чижевський Д. Філософські твори : у 4 т. / Дмитро Чижевський ; Ін-т філології ім. Г. Сковороди НАН України ; Наук. т-во ім. Шевченка в Америці ; Укр. Вільна Академія Наук (США) ; заг. ред. Василя Лісового – К. : Смолоскип, 2005.
- 76.Полтавчук В. Г. Біографічний роман і проблема виховання історією / В. Г. Полтавчук. – К. : Знання, 1989. – 48 с. – (Серія 6. „Література і мистецтво”).
- 77.Данильченко І. Є. Трансформація історичної правди в художню у творах української художньої біографії : дис. ... кандидата філол. наук : 10.01.06 „Теорія літератури” / Данильченко Інеса Євгеніївна. – Рівне, 1996. – 191 с.
- 78.Дацюк О. О. Особливості жанрової еволюції сучасної художньої біографії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 „Теорія літератури” / О. О. Дацюк. – Рівне, 1997. – 16 с.
- 79.Муратов І. Л. Сповідь на вершині : [роман на 4 ч. з післямовою Ірини Коцюбинської] / І. Л. Муратов. – К. : Рад. письменник, 1973. – 287 с.
- 80.Загребельний П. А. Я, Богдан (Сповідь у славі) : роман / П. А. Загребельний. – К. : Дніпро, 1986. – 492 с.
- 81.Зарицький О. М. Біографія та історія : чеський біографічний роман 70-х років / О. М. Зарицький ; АН УРСР, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка ; відп. ред. Г. Д. Вервес. – К. : Наук. думка, 1989. – 104 с.
- 82.Томан Й. Томанова М. Сократ : роман / Й. Томан, М. Томанова ; [пер. з чеськ. Д. Андрусів ; післямова В. Житника]. – К. : Дніпро, 1979. – 511 с.
- 83.Книш Г. А. Магічний кристал : роман / Георгій Книш. – К. : Рад. письменник, 1989. – 336 с.
- 84.Іваненко О. Д. Твори : в 5 т. / Оксана Іваненко. – К. : Веселка, 1985.  
Т. 4 : Тарасові шляхи : роман [ч. 1–3]. – 1985. – 479 с.
- 85.Наливайко Д. Шевченко, романтизм, націоналізм / Дмитро Наливайко // Слово і час. – 2006. – № 3. – С. 3–21.
- 86.Есин А. Б. Время и пространство / А. Б. Есин // Введение в литературоведение. Литературное произведение : основные понятия и термины : учеб. пособие / [Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.] ; под ред. Л. В. Чернец. – М. : Высш. шк. ; Академия, 1999. – С. 47–62.
- 87.Іваничук Р. Манускрипт з вулиці руської : роман / Р. Іваничук // Черлене вино ; Манускрипт з вулиці Руської / Р. Іваничук ; [худож.-ілюстратор І. І. Яхін ; худож.-оформлювачі В. П. Бублик, В. А. Мурликін. – Х. : Фоліо, 2006. – С. 167–380. – (Укр. літ.).

88. Казновецька О. В. Ненасильство як моральне заперечення насильства / О. В. Казновецька // *Практ. філософія*. – 2007. – № 4. – С. 54–59.
89. Есин А. Б. Психологізм / А. Б. Есин // *Введение в литературоведение. Литературное произведение : основные понятия и термины : учеб. пособие* / [Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.] ; под ред. Л. В. Чернец. – М. : Высш. шк. ; Академия, 1999. – С. 313–328.
90. Федотова Т. Символіка сонця і вогню у світогляді Григорія Сковороди : синкретизм християнства та язичництва (вогнепоклонства) / Тетяна Федотова // *Київ. старовина*. – 2004. – № 2. – С. 103–109.

## ВИСНОВКИ

Дослідження прозових творів В. Шевчука показало, що його творчість вирізняється жанровим різноманіттям, посиленою увагою до історичної теми, а також осмислення історії в проекції сучасності. У центрі всебічного аналізу письменника – внутрішній світ вигаданої чи конкретно-історичної постаті національної або світової історії. Ранні твори автора, переважно адресовані дитячій аудиторії, не вирізнялись оригінальністю. А тому в роботі проаналізовано найбільш вагомі для з'ясування проблеми вияву жанрово-стильових особливостей художні явища.

Послуговуючись теоретичними набутками сучасних дослідників у галузі жанрової типології, нами здійснено диференціацію жанрових форм творів історичної та сучасної тематики письменника на основі чотириступеневого поділу (рід – вид – жанр – різновид) з урахуванням загальнотеоретичних, історичних, національних та індивідуальних сфер їхнього функціонування. Установлено, що історичні твори В. Шевчука на рівні жанрових різновидів можна охарактеризувати опозиційною парою зміст/форма. Крайні позиції змістової парадигми посідає історико-пригодницький роман („Побратими...”), а структурної (по лінії форми) – історичний роман-пошук („Велесич”) та історичний роман зв'язку часів („Фенікс”). Твори, присвячені різним аспектам сучасного життя, у жанровому аспекті різні – роман виховання („Злам”), автобіографічний роман („Прощання з самим собою”).

Звернення письменника до традиційних жанрових форм роману (історико-пригодницького, автобіографічного, роману виховання) продиктоване художнім осягненням об'єктивної дійсності різних періодів буття української нації – доби козаччини з її прагненнями до державного самовизначення („Побратими...”), років панування тоталітарного режиму і його наслідків для нинішніх і майбутніх поколінь („Прощання з самим собою”), морально-духовного простору 70 – 80-их рр. ХХ ст. („Злам”). Натомість концептуально-аналітичний, дослідницько-пошуковий підхід В. Шевчука до художнього осмислення історичного минулого зумовив освоєння новітніх форм роману – історичного роману-пошуку („Велесич”) та історичного роману зв'язку часів („Фенікс”).

Реалізуючи змістовні можливості жанрової форми, автор прагне модернізувати структурну усталеність жанру. Новизна історико-пригодницького роману полягає в поєднанні пригодницьких елементів з документальною точністю, зосередження уваги на суб'єктивному світі філософствующого персонажа; автобіографічного роману – в асоціативно-психологічному розгортанні сюжету, ускладненого циклом жанрових вставок – билиць (поліжанризм); роману виховання – у порушенні традиційного типу нарації (хронологічно послідовної оповіді) у зв'язку з відтворенням не формування індивідуальності персонажа, а реконструкції її

психологічного змісту; історичного роману-пошуку – у фрагментарності нелінійного часопростору, обумовленого хронотопом персонажа, наявністю стилістичної поліфонії; історичного роману зв'язку часів – у поєднанні атрибутивних ознак названого жанру з пригодницьким початком та елементами роману виховання.

Уперше до наукового аналізу залучено весь художньо-біографічний доробок письменника, у тому числі й неопубліковані твори (повість „Совість”). Документально-біографічні твори розглядалися за триступневим поділом (епос – художня біографія – біографічні жанри), оскільки художню біографію вважаємо різновидом епічної літератури, але який не є ні видом, ні жанром літератури, однак реалізується в конкретній жанровій формі. Художні життєписи В. Шевчука представлені переважно жанровою формою роману та повісті. Романічний спосіб залучення частин у ціле зумовив конкретизацію окремих художніх явищ: „Предтечу”, „Битву...” відносимо до роману в новелах, роман „Страсті за Миколаєм” визначаємо як повістеву структуру. Тетралогію „Під вічним небом” на основі виявлення метатекстуальних зв'язків (варіювання ідей, тем, словесних висловів) співвідносимо з метажанром.

Категорії жанру й стилю належать до одного рівня функціонального вивчення. Літературний твір поза жанровою формою не існує, жанр є носієм формозмісту, хоч і на стиль впливає опосередковано. Аналіз художніх творів письменника проводився з урахуванням єдності змістових проявів художньої форми та формальних проявів художнього змісту. При цьому в поле зору наших зацікавлень потрапляла й авторська позиція, яка в художньому тексті опосередковується суб'єктивними та позасуб'єктивними формами.

У дослідженні з'ясовано спосіб організації художнього матеріалу конкретних художніх творів В. Шевчука – своєрідність сюжетобудови, часопросторових відношень, оповідної структури; проаналізовано властивості та форми художнього зображення дійсності в певному жанрі. Сильові особливості прозового доробку письменника були виявлені на основі організуючих принципів (стильових домінант) як конкретного твору, так і в зіставленні з іншими творами автора. Принагідно індивідуальний відбір і внутрішня системна співвіднесеність усіх елементів та засобів організації тканини оповіді розглядалися в контексті стильових пошуків української літератури 60 – 90-х рр. ХХ ст. Названі етапи літературознавчого аналізу дали змогу зробити деякі узагальнення щодо стильової палітри прозопису В. Шевчука, динаміки/стабільності стильових домінант у творчій еволюції письменника, які можна представити в такому вигляді:

1. Хронологічне розміщення сюжетно завершених відрізків описуваних подій характерне для роману „Побратими...”. Сталі ознаки сюжетної схеми подорожі зумовили домінування динамічності, що досягається за допомогою побудови лаконічних сцен за принципом градації, використання мовних ресурсів для створення темпоритму, дискретності часопросторових координат тощо. Сюжетність як організуючий принцип виявляється й на рівні типів героїв – Петро Непран та його побратим є суб'єктами дії, що

рухають сюжет. Цій же меті підпорядкована й стилістична поліфонія – уведення різножанрових дискурсів (небилиць, історичних пісень та дум) до основної тканини оповіді. Психологізм як стильова риса виявляється парціально й окреслюється переважно в непрямих формах зображення суб'єктивного світу творчої особистості, на відміну від повноцінного її оприявлення в романах „Злам” та „Прощання з самим собою”.

2. Класичне сюжетно-композиційне опрацювання фабули, продемонстроване в романі „Побратими...”, дедалі поступається модерним виявам формозмісту – асоціативно-психологічному розгортанню сюжету, хронотопічній мозаїчності, відкритості художнього часу („Велесич”, „Фенікс”, „Злам”, „Прощання з самим собою”). Домінування сюжетності як стильової ознаки у „Велесичі” та „Феніксі” реалізується через монтаж різночасових фабул, які вводяться за допомогою композиційних прийомів подорожі („Велесич”) та „пошуку минулого” („Фенікс”), часопросторові трансформації (провідна роль синергетичної концепції часу, що включає лінійно-хронологічну, історичну та біографічну; подвоєння художнього простору). Забезпечує саме такий принцип сюжетної організації здатність головних героїв (Макара, Назара Скалія) здійснювати уявні мандри в часі, що пов'язано зі зміною наративної стратегії – переходу розповідної інстанції від гетеродієгетичного наратора до персонажа (його просторової та перцептивної позиції). Отже, почасти виявляються й ознаки психологізму. Дифузна композиція романів продукує явище стилістичної неоднорідності – поєднання в межах дискурсу таких автономно існуючих функціональних стилів, як наукового та художнього („Велесич”), художнього та публіцистичного („Фенікс”); фрагментарність зображення різночасових площин.

3. На відміну від романів „Велесич” та „Фенікс”, в яких сюжетність превалює над психологізмом, останній лише посилюється асоціативно-психологічним принципом компонування художнього матеріалу в романах „Злам” та „Прощання з самим собою”. Хронотопічне комбінування теперішніх і минулих подій (асоціативні ретроспекції) підпорядковане розгортанню суб'єктивного світу героїв. Оскільки в названих вище романах представлено модель звернення до пам'яті персонажів як внутрішнього простору, суб'єктивний час, що має ознаки лінійно-хронологічного („Злам”, „Прощання з самим собою”) та хронікально-побутового часу („Прощання з самим собою”), характеризується як локальний, дискретний. Це дає змогу авторові надовго зупинитися на відтворенні психологічного життя головних героїв, передавати картину світу їхніми очима (застосування внутрішньої фокалізації). Принцип поліфонії реалізується в характері оповіді: позиція наратора не є всевладною, а поєднується з персонажною позицією (невласне пряме мовлення), дедалі поступаючись вияву способу мовлення персонажа (внутрішній та діалогізований монологи, аутодіалог).

4. Документально-біографічні твори охоплені подібною тенденцією в плані структурному: рух від науково-фактографічного обґрунтування біографічного матеріалу до художнього осягнення психології героя. Для

перших (сюжетно-подієвого типу), у цілому зорієнтованих на відтворення хронології життя й творчості біографічної постаті, замало ресурсів і каналів для створення повнокровного психологічного портрета персонажа. Однак В. Шевчукові вдається поєднати в межах текстової площини романів „Предтеча”, „Страсті за Миколаєм”, повістей „Осяяння”, „Велика душа” хронологічний та психологічний аспекти опрацювання фабули: послідовна оповідь про події з життя конкретної особистості минулого слугує підосновою занурення в її внутрішній світ. При цьому системоорганізуючі принципи мають різне функціональне значення для конкретного твору. Так, внутрішньою структурною складовою роману „Предтеча” є власне психологічні новели, що забезпечують стрімкий розвиток подій (сюжетність як стильова риса) через представлення героя в ситуації вибору. Напруженість послідовної оповіді досягається за рахунок взаємопереплетення конфліктів і колізій, композиційного прийому кільцевого обрамлення (на рівні сюжетних ліній, часопростору, словесних образів тощо), посилення позицій квазидраматургічного наративу. Окрім того, значну увагу письменник відводить дослідженню суб’єктивного світу героя, що, як правило, виражається в поєднанні перспективи наратора та персональної перспективи персонажа. У повісті „Осяяння” домінує, як і в романі „Предтеча”, сюжетність, що виявляється передусім у відтворенні зовнішніх перипетій, які проектуються на внутрішній світ персонажа. Системоорганізуючим для повісті є прийом контрасту: протиставлення образів-персонажів (Кості та Григорія), які уособлюють сутність людини зовнішньої та внутрішньої, та контекстуальних образів-символів (солов’ї – собаки); членування простору на „свій” та „чужий”; прагнення письменника чітко розмежувати в сюжетних епізодах істинні і неістинні цінності, духовне і матеріальне, добро і зло. Внутрішній світ Сковороди наближається до читача у вставних історіях, в епізодах відтворення творчої лабораторії митця (психологічна реконструкція „мук творчості”), у домінуванні акторіальної наративної ситуації. Для роману „Страсті за Миколаєм” характерне зосередження авторської уваги на розкритті психології персонажа (психологізм як стильова домінанта), що досягається за допомогою такої форми художньої умовності, як сон, представлення індивідуалізованого простору головного героя, його способу мислення, пов’язаного зокрема зі сферою самоаналізу (наратований та внутрішній монологи). У композиції роману значне місце посідає пряме мовлення героїв, як зовнішнє (діалог-переконання, діалог-взаємодоповнення), так і внутрішнє (діалогічне та монологічне), що засвідчує реалізацію принципу поліфонії. Повість „Велика душа” вирізняється з-поміж інших сюжетно-подієвих біографій відвертою настановою на нарисовість, що забезпечується неквапливою оповіддю про події, включенням до структури тексту публічних промов біографічного героя, представленням у внутрішньому мовленні філософських роздумів, узагальнень тощо.

5. Найпомітніша ознака біографій асоціативно-психологічного типу – часові зміщення (монтажна форма подієвої композиції), обумовлені асоціативним мисленням персонажа, який здійснює ретроспективний огляд

свого життя („Навчитель істини”, „Син волі”, „Битва...”) або ж намагається розібратися у таємницях власної душі („Совість”). У зв’язку з цим у названих творах спостерігається поєднання кількох концепцій часу – подієвої, перцептуальної, психологічної, історичної та біографічної. Центром часових суміщень виступає психологічний час героя, відтак його просторова й перцептивна позиції є домінантними. Як і в романах історичної та сучасної тематики, художнє пізнання внутрішнього світу біографічних образів здійснюється в органічній єдності прямих і непрямих форм психологізму. Це не спорадичні відхилення від ролі всевідаючого наратора, а наскрізні елементи застосування акторіальної наративної ситуації. Спектр прийомів психологічного зображення широкий: внутрішні діалоги та діалогізовані монологи, самоаналіз, „діалектика душі”, „потік свідомості”, уявні сцени, деталі пейзажу, просторові об’єкти тощо.

Таким чином, у прозі В. Шевчука відбилися загальні тенденції розвитку літератури 60 – 90-х рр. ХХ ст., зокрема посилена увага до зображення внутрішнього світу персонажа, проєкція історичного минулого на сучасність, звернення до новітніх форм композиційного опрацювання сюжету та часопростору. Жанрові пошуки письменника позначені рисами новаторства, зумовленими передусім авторським способом осмислення концепції історії та особистості. Сильові рамки прозового доробку автора вирізняються взаємопроникненням елементів реалізму та модернізму. Сутнісні ознаки останнього помітні на рівні форми та наративних стратегій.

У цілому ж своєрідність стилю В. Шевчука виявляється в інтелектуалізмі, що полягає в глибинному зануренні в екзистенцію людини, в історіософському осмисленні тяглості буття нації в парадигмі „минуле – сучасне – майбутнє”; в уникненні описовості чи монументальності, натомість тяжінні до стриманої оповідної манери, аскетизму побутових деталей. Застосування різноманітних композиційних прийомів та засобів (монтаж, асоціативні ретроспекції, „пошуки минулого”, подорож) підпорядковане меті художнього пізнання дійсності та індивідуально-авторським формам осягнення конкретного суб’єкта художнього дослідження. Над усіма чинниками формозмісту височіє активність авторської позиції, концептуально-аналітичний погляд письменника на життєсмісл особистості, культурно-духовний та морально-етичний простори доби. Цим обумовлене посилення принципів психологізму та поліфонічності, достовірності зображення діалектики людської душі.

# ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1</b>	
<b>ПРОЗА В. ШЕВЧУКА В СИНХРОНІЧНОМУ ТА ДІАХРОНІЧНОМУ АСПЕКТАХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ДИСКУРСУ</b> .....	5
1.1. Рецепція прози В. Шевчука в літературно-критичному дискурсі .....	5
1.2. Жанрово-стильова єдність художнього тексту: аспекти сприйняття.....	14
1.3. Методи дослідження.....	24
<b>РОЗДІЛ 2</b>	
<b>ХУДОЖНІ ПОШУКИ В. ШЕВЧУКА: КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ Й ІСТОРІЇ, ЖАНРОВІ ПАРАМЕТРИ</b> .....	35
2.1. Художнє втілення авторської концепції людини й історії в жанровій формі роману.....	36
2.2. Сюжетно-композиційне моделювання художньої дійсності.....	52
2.3. Суб'єктивний світ особистості: засоби психологізації.....	72
<b>РОЗДІЛ 3</b>	
<b>СПОСІБ ОСМИСЛЕННЯ БІОГРАФІЧНОЇ ОСОБИСТОСТІ В ХУДОЖНЬО-ДОКУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРАХ В. ШЕВЧУКА</b> .....	87
3.1. Авторська концепція біографічного образу: новаторство, жанрове втілення .....	87
3.2. Стильові домінанти художніх життєписів сюжетно-подієвого та асоціативно-психологічного типів .....	105
3.2.1. Особливості сюжетобудови та художнього часопростору.....	105
3.2.2. Засоби художнього осягнення психології героя .....	135
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	153

Наукове видання

**Сизоненко Наталія Миколаївна**

**Жанрово-стильові особливості прози  
Василя Шевчука**

Монографія  
(українською мовою)

За редакцією автора

*Коректор* – С. Г. Різник

*Технічний редактор* – О. Ю. Кузенко

---

Підписано до друку 28.10.11 р. Замовлення № 347. Папір газетний.  
Друк різнографія. Формат 60×90/16.  
Обл.-вид. арк. 11,5. Ум. друк. арк. 16,0.  
Гарнітура Times New Roman Cyr. Тираж 300.

Редакційно-видавничий відділ Полтавської державної аграрної академії.  
Адреса: 36003, м. Полтава, вул. Г.Сковороди, 1/3.