

Міністерство освіти і науки України

Карпатський національний університет імені Василя Стефаника

Факультет філології

Кафедра української літератури

# **МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА**

на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти

на тему

«Творчість Валерія Шевчука у контексті української химерної прози»

Виконала: студентка VI курсу,  
групи УЗМФ-21  
спеціальності В11 Філологія  
(українська мова та література)  
Кузів Віра Володимирівна  
Керівник – кандидатка філологічних наук,  
доцентка Процюк Любов Богданівна  
Рецензент – кандидат філологічних наук,  
доцент Думчак Іван Михайлович

м. Івано-Франківськ – 2025

# Зміст

ВСТУП.....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ХИМЕРНОЇ ПРОЗИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ</b> .....	<b>6</b>
1.1. Витоки та риси химерної прози .....	6
1.2. Жанрово-стилістичні особливості українського химерного роману другої половини ХХ століття.....	14
1.3. Індивідуальний стиль Валерія Шевчука в контексті химерної прози.....	22
1.4. Магічно-реалістична і химерна проза: порівняльний аналіз жанрових традицій.....	25
ВИСНОВКИ ДО 1 РОЗДІЛУ.....	30
<b>РОЗДІЛ 2. ВІЗІЇ ХИМЕРНОЇ РЕАЛЬНОСТІ: РОЗГАДКА МІФОЛОГІЧНОЇ ПІДКЛАДКИ В ТВОРАХ В. ШЕВЧУКА</b> .....	<b>32</b>
2.1. Химерні риси роману Валерія Шевчука «Три листки за вікном» у контексті специфіки української химерної прози.....	32
2.2. Формування химерного простору у романі «Дім на горі».....	46
2.3. Міфологічно-фольклорна основа оповідання «Жінка-змія».....	55
2.4. Гендерна проблематика в контексті химерної реальності в повісті Валерія Шевчука «Горбунка Зоя».....	67
ВИСНОВКИ ДО 2 РОЗДІЛУ.....	78
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	<b>80</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	<b>82</b>

## ВСТУП

Химерна проза в українській літературі ХХ–ХХІ століть постає як унікальний жанрово-стилістичний феномен, що поєднує в собі елементи реальності та фантастики, міфу й символізму, традиційного народного світогляду й сучасних літературних експериментів. Цей напрям літературної творчості дозволяє глибше розкрити психологічні, культурні та філософські аспекти національної ідентичності, відкриваючи нові горизонти усвідомлення історії і духовності.

У творчості Валерія Олександровича Шевчука химерна проза займає провідне місце і втілюється через складні міфопоетичні структури, багатопланові символічні образи та містичні сюжети. Його художній світ поєднує народні легенди, фольклорні мотиви та модерністські стилістичні прийоми, створюючи унікальний простір, де межі між реальним і надприродним розмиваються. Завдяки цьому Шевчук не лише зберігає безпосередній зв'язок з українською культурною традицією, але й розвиває її у нових, несподіваних мистецьких формах.

Особливість химерної прози полягає у складному поєднанні архетипних образів та інтуїтивних сюжетних ліній, що розгортаються у просторі міфу і символу. Вона не зводиться лише до жанрової приналежності, а слугує моделлю світовідчуття, в якій минуле, сучасність і трансцендентне переплітаються, створюючи багатогранний художній всесвіт. Саме завдяки химерним рисам, творчість Шевчука пропонує новий погляд на українську культурну пам'ять, розкриваючи глибинні конфлікти особистості, суспільства і народної традиції.

Серед дослідників, що вивчали жанрово-стильові особливості химерної прози Шевчука, слід назвати М. Сербінову, яка у своїй роботі підкреслює складність і багатоплановість його творів, акцентуючи на поєднанні

фольклорної традиції, барокового стилю та постмодерних рис. Інтерес до химерного письма Шевчука проявляють також літературознавці А. Горнятко-Шумилович, І. Дзюба, О. Ковальчук, Д. Куриленко, П. Майдаченко, А. Погрібний, М. Стрельбицький і В. Русанівський, які досліджують жанрову поліфонію, архетипи, міфопоетичні образи та стильову різноманітність його прозових творів. Okремо варто згадати праці Н. Букіної, Ю. Винничука, І. Денисюка, І. Лімборського та інших, які зробили вагомий внесок у вивчення європейської готичної традиції в українській літературі та впливів цієї традиції на химерну прозу Шевчука

**Актуальність роботи** полягає в дослідженні творчості Валерія Шевчука у контексті химерної прози полягає в необхідності системного осмислення жанрово-стильової поліфонії його творів та виробленні чітких критеріїв визначення художніх рис українського химерного роману. Химерна проза, як жанр, поєднує реальне й фантастичне, фольклорні елементи, барокові стильові риси, психологізм і глибокі філософські рефлексії, що робить її актуальною для розуміння культурної ідентичності та духовних пошуків українського народу другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

**Мета наукової роботи** – провести комплексний аналіз творчості Валерія Шевчука як одного з найвидатніших представників української химерної прози, виявити жанрово-стильові особливості та міфопоетичні засади його ключових творів. Робота спрямована на дослідження голосів культурної пам'яті, символіки, архетипів і структур химерної прози, що допоможе глибше зрозуміти значення та внесок Шевчука в розвиток національної літератури.

Досягнення мети передбачає виконання таких **завдань**:

1) Проаналізувати витоки та історію розвитку химерної прози в Україні, окреслити її жанрово-стилістичні особливості, що характерні для другої половини ХХ століття.

2) Визначити індивідуальний стиль Валерія Шевчука в контексті української химерної прози, окреслити специфіку його авторського підходу.

3) Розкрити міфологічно-фольклорну основу та химерне начало в ключових творах Шевчука: романах «Три листки за вікном» та «Дім на горі», оповіданнях «Жінка-змія» та «Горбунка Зоя».

4) Проаналізувати формування химерного простору і символічних образів у прозі Шевчука як прояв жанрово-стилістичної системи.

5) Узагальнити отримані результати й дати оцінку внеску Валерія Шевчука у розвиток української химерної прози.

**Об'єктом дослідження** цієї наукової роботи є українська химерна проза в українській літературі, зокрема її жанрово-стилістичні особливості, витоки та індивідуальний стиль Валерія Шевчука.

**Предметом дослідження** є жанрово-стилістичні риси химерної прози в творчості Валерія Шевчука, зокрема міфологічна та фольклорна основа, формування химерного простору, а також гендерна проблематика в його творах «Три листки за вікном», «Дім на горі», «Жінка-змія» та «Горбунка Зоя».

**Методи дослідження** - Описовий метод дав змогу проаналізувати жанрові та стильові особливості роману-балади «Дім на горі», а метод спостереження – осмислити роль фольклорних елементів. Герменевтичний метод застосовано для інтерпретації взаємодії автора, тексту й читача та змін у педагогічному сприйнятті твору. Метод узагальнення використано для систематизації знань і аналізу методики викладання творчості Шевчука. Додатково залучено літературно-критичний, історико-літературний, міфологічний, фольклористичний, компаративний та семіотичний методи для виявлення індивідуального стилю, жанрових особливостей і символічної системи химерної прози автора.

**Практичне значення** магістерської роботи полягає у можливості використання її результатів для поглибленого викладання української літератури, зокрема творів Валерія Шевчука в освітніх закладах, розробки навчально-методичних матеріалів, а також у формуванні навичок аналізу художніх текстів у студентів-філологів. Робота сприяє збагаченню наукового дискурсу щодо української химерної прози та має потенціал для застосування

у культурологічних дослідженнях і подальшій педагогічній практиці, зокрема у викладанні літератури та розвитку критичного мислення

**Структура** - робота складається зі вступу, 2 розділів, висновків та списку використаних джерел.

## **РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ХИМЕРНОЇ ПРОЗИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

### **1.1. Витоки та основні риси химерної прози**

У 1960–1980-х роках в українській літературі виразно постала химерна проза – стильовий рух, що привернув увагу як республіканських, так і загальносоюзних критиків. Її започаткував Олександр Ільченко романом «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа молодиця» (1958), який автор визначив як «український химерний роман, взятий із народних переказів». Це формулювання дало назву всьому літературному напрямку. Химерний роман уважали явищем із виразною національною своєрідністю; Микола Ільницький ставив його поряд із російською «сільською» прозою, грузинською історичною традицією та інтелектуальною прозою країн Балтії. Відтоді минуло понад три десятиліття, і роман Ільченка став не лише прелюдією до появи умовних художніх форм, а й початком стійкого феномену – химерної прози. [23]

За П. Майдаченком, оцінки цього явища коливалися від різкого несприйняття до докладних аналізів, від жвавих дискусій до мовчазного оминання. Сам термін так і не став усталеним, залишаючись радше «робочою» назвою. Попри це, елементи химерності простежуються у творах Валерія Шевчука, Володимира Дрозда, Павла Загребельного, менш поміченій трилогії Євгена Гуцала, а також у романах В. Бабляка, М. Іщенка та інших авторів.[35] Як зазначає М. Острік, ознаки умовної, гумористично-сатиричної прози помітні ще у творчості М. Хвильового, Ю. Яновського та їхніх сучасників 1920-х років. Цей висновок спирається на концепцію діяльного романтизму (зокрема вітаїстичної романтики М. Хвильового) із вступу до дев'ятого тому

«Літературного ярмарку», де підкреслювалося поєднання глибини думки з вишуканим висловом, гри слів – з оригінальністю, а щирої насолоди – зі смутком, властивим «мисливцеві за істиною». [39] У колах українського літературознавства існують розбіжності як стосовно самого поняття «химерна проза», так і щодо класифікації творів, які до неї причисляють. Приміром, В. Брюховецький, погоджуючись із цим термінологічним визначенням, відносить до химерної течії роман О. Ільченка, «Позичений чоловік за замовчуванням, або Життя невірного й хитрого Хоми» Є. Гуцала, «Перо Золотого Птаха» С. Пушика, двотомне оповідання В. Земляка «Лебедина зграя» і «Зелені млини», роботи П. Загребельного «Левине серце», В. Дрозда «Ірій» та «Замглай», а також «Оглянься з осені» В. Яворівського.

Натомість В. Дончик схиляється до вживання інших термінів: фольклорна чи умовно-алегорична проза. До цієї літературної течії він залічує такі твори, як «Жбан вина» та «Кам'яне поле» Р. Федоріва, «Лебедина зграя» В. Земляка, «Зорі й оселедці» В. Міняйла, «Ірій» В. Дрозда, «Левине серце» П. Загребельного, «Перо Золотого Птаха» С. Пушика, «День» В. Стефака, «Оглянься з осені» В. Яворівського, «Манускрипт з вулиці Руської» Р. Іваничука, «Позичений чоловік» Є. Гуцала, «Женя і Синько» В. Близнеця і «Сіроманець» М. Вінграновського. [17] На думку Миколи Ільницького, жанр химерної прози започатковує роман Петра Земляка «Лебедина зграя», а продовжують цей напрямок роботи Павла Загребельного («Левине серце»), Володимира Дрозда («Ірій»), Володимира Яворівського («Оглянься з осені»), Євгена Гуцала («Позичений чоловік») та низка інших. У своєму аналізі сучасної української прози (дати 1987 року) Микола Жулинський, об'єднуючи химерну та умовно-метафоричну прозу, до цих течій відносить доробки О. Ільченка («Козацькому роду нема переводу...»), В. Дрозда («Ірій», «Самотній вовк»), В. Земляка («Лебедина зграя», «Зелені млини»), Ю. Щербака («Хроніка міста Ярополя»), В. Міняйла («Зорі та оселедці», «На ясні зорі»), В. Яворівського («Оглянься з осені»), Б. Бойка («Липовий цвіт сорок першого»), С. Пушика («Перо Золотого Птаха», «Страж-гора») та В. Шевчука («Дім на горі»). [25]

Хоча не варто перебільшувати роль химерної прози, її внесок у формування нових естетичних підходів безсумнівний. В. Фащенко називав її «химерно-експериментальною». За П. Майдаченком, уперше широко заговорили про умовну прозу на засіданні Спілки письменників України у квітні 1978 року, де П. Загребельний наголосив на властивому українській традиції поєднанні трагічного й комічного – на прикладі романів О. Ільченка та В. Земляка. Попри дискусії щодо статусу цих творів, М. Жулинський підкреслював їх інноваційність: лірико-романтичну тональність, свободу композиції, використання мотивів народної пісні. Деякі дослідники (М. Олійник, Р. Іваничук) вбачали в химерній прозі перегуки з поетикою Фолкнера та Гарсія Маркеса, що свідчить про відкритість української літератури до світових мистецьких впливів.[5]

Серед найпомітніших зразків химерної прози, за Р. Іваничуком, вирізняється диалогія В. Міняйла – «Зорі та оселедці» та «На ясні зорі». У ній формування особистості природно поєднане з фольклорними елементами – піснею, дотепом, голосінням, які не ілюструють задум, а становлять його сутність. Іваничук також зараховує до «фольклорно-умовної течії» новаторські твори П. Загребельного, В. Яворівського та роман В. Стефака «День», де простежуються мотиви народної демонології. В. Дончик відзначав майстерність Р. Федоріва, який у романі «Кам'яне поле» надав притчам, голосінням і замовлянням сучасного звучання, поєднавши їх із актуальними реаліями. На тому ж засіданні диалогію В. Земляка назвали «романом-міфом» (Г. Сивокінь). Подібно, М. Ільницький бачив у «химерному романі» форму українського міфологізму з корінням у творчості О. Стороженка та М. Гоголя. В. Панченко вважав головною ознакою химерної прози поєднання різних стильових шарів – ліричного, гротескного, іронічного, патетичного – та необмеженості сюжетного часу. У романі ХХ ст. утвердилася міфологічність, і, за М. Ільницьким, «химерний роман» став її своєрідним різновидом. Є. Мелетинський підкреслював, що пафос такого міфологізму полягає не лише у викритті занепаду сучасності, а й у відкритті вічних цінностей. Міфологічний роман

розглядають як квазіжанр, що поєднує серйозне і пародійне, високе і буденне. Фантазмагорична словесність слугує чудовим зразком для дослідження, оскільки саме в ній найбільш яскраво проступають характеристики паралітератури: надмірне навантаження інтелектом, схильність до глузування та злиття воєдино високого і приземленого мовлення. В основі цього літературного явища лягло як звеличення інтелекту в мистецтві минулого століття, так і притаманна українській літературі романтична жилка, що живиться почуттями та виявами. На думку А. Бочарова, романтичне і раціональне начала є спорідненими, адже вони обидва відступають від реалістичних норм, аби посилити дієвість на реципієнта. Ключовою рисою виступає стилістична й мовна «білінгвальність» – коли творець усвідомлює свою мову як водночас і власну, і сторонню. Це відкриває шлях для пародійних прийомів, стилізацій та іронічних ефектів, формуючи химерний жанровий сплав, що єднає в собі елементи епосу, лірики та трагедії.

На початку п'ятдесятих років минулого століття в українському прозовому доробку постав цілий вибух авторів-«ліро-епіків», які, переймаючи естафету від Ю. Яновського та О. Довженка, наповнили літературу піднесеним романтичним духом. За твердженням П. Майдаченка, саме цей порив породив іронічно-пародійну та химерну прозу, яка виступала як сміхова опозиція до офіціозу. Н. Зборовська зауважила, що над кінцем шістдесятих – початком сімдесятих років література рішуче крокувала у напрямку постмодерних методологій, котрі ставили у центр уваги роздвоєність та самозаглиблення. Глибоке коріння у фольклорі є визначальною ознакою химерної прози. М. Ільницький наголошував, що сутність її криється не лише у використанні фольклорних відлунь, а й у затвердженні історичної нерозривності – тієї «золотої стежки історії». Це виявляється у фольклорному світосприйнятті творів: від відчуття «вертепності» цапа Фабіана у «Лебединій зграї» аж до вигаданих історій «Ірія» В. Дрозда та «марень історичних» у «Оглянься з осені» В. Яворівського. Серед найважливіших рис химерного твору літературознавці (зокрема М. Жулинський) виділяють гротеск, ексцентричність

та гумор-містифікацію, а також невизначеність у часових рамках та сплетіння різних стилістичних пластів – ліричного, гротескного, патетичного та іронічного (за В. Панченком).

Думки науковців та самих письменників щодо витоків та значущості химерної прози розходяться. І. Дзюба вважав, що ця течія оформилася як протипага сухому натуралізму й бездумному описуванню, пропонуючи новаторські художні засоби для відтворення дійсності. В. Дончик пов'язував її виникнення із бажанням авторів послуговуватися художнім інакомовленням: через міфи, фольклорні мотиви та гротеск митці могли донести правду в умовах суворого контролю. На протипагу цьому, В. Медвідь жорстко критикував химерну прозу, бачачи в ній «священницьку мішуру» та відірваність від справжніх духовних потреб суспільства, яке жадало від літератури щирості та моральної бездоганності.

Л. Масенко наголошувала, що визначення жанру химерного роману має ґрунтуватися не лише на його змістовому наповненні та образності, а й на характеристиках мови та стилю, адже саме їхня комбінація допомагає окреслити межі цього жанру, який у науці ще не має єдиного тлумачення. Химерний роман варто сприймати як спробу реанімувати сміхову, бурлескно-травестійну традицію, яка суттєво посприяла формуванню нової української літератури та її мовної основи. Його поява на зламі п'ятдесятих років, у період «відлиги», була логічною: послаблення цензурних зашморґів стимулювало пошук нових жанрових форм, і українські митці звернулися до жанру, що мав виразну національну самобутність. [5] Химерна проза успадкувала орієнтацію на життєдайне народне мовлення та вільну манеру викладу. Нерідко наратором стає безпосередньо персонаж (як у «Ірії» В. Дрозда, чи «Позичений чоловік...» Є. Гуцала), або ж сам автор, який звертається до читача, вдається до жартів, вступає у діалог, веде суперечку з вигаданими критиками чи розкриває закулісні подробиці творення. Ця манера, притаманна О. Ільченкові та П. Загребельному, створює ілюзію безпосереднього спілкування. Однією з

визначальних ознак мови химерного роману є активне використання просторіччя та народної лексики. У творах О. Ільченка часто трапляються знижені слова та вислови – пика, носяра, патли, злапати, муляти, базікати, дудлити, а також численні лайливі назви й дотепні прізвиська (страхополох, голодранець, тюхтій тощо). Такий мовний шар не лише надає текстам яскравого колориту, а й наближає художній світ химерної прози до живої народної стихії, роблячи його впізнаваним, динамічним і стильово цілісним.

Ільченко широко застосовує народні порівняння – *величається, мов чумацька воша; худий, як зелена тряся; заверещав, як півтора чорта* – продовжуючи бурлескную традицію. Химерна проза тяжіє й до нагромадження синонімів і розлогих переліків, що створюють ефект мовної барвистості, як у В. Дрозда та Є. Гуцала, які детально відтворюють побут, запахи, кольори й звуки. Важливою є й «паспортизація» деталей – точне називання реалій, страв, напоїв (у П. Загребельного: «Полтавські», «Сумські», «Перцівки», «Вишнівки»), що перегукується з традицією Котляревського.

Характерною рисою жанру є гра зі словом, фразеологізмами, приказками, прислів'ями, дотепами й каламбурами. Це чітко видно у В. Дрозда (*«товк воду в ступі – дотовкся до директорства водоконтори»*) та Є. Гуцала, який вибудовує текст на справжніх або стилізованих народних висловах. Комічне начало проявляється й у іронічній ономастиці: Хома Нетреба, пан Пампушка, Лука Заплюйсвічка, Михайло Решето, Варфоломій Кнурець, Петро Безтурботний – подібно до традиції «Енеїди» Котляревського. Автори химерної прози активно звертаються до народнопоетичних джерел, зокрема до стилістики сміхового фольклору й народних небилиць – перебільшених, іронічних описів і самохарактеристик. Цей прийом підсилює комізм, увиразнює народну дотепність і формує особливий, карнавальний-іронічний спосіб світосприйняття, притаманний химерному жанру.

До визначальних рис химерної прози належить і пародіювання різних мовних стилів. Іронічно-сатиричне осмислення офіційної, лозунгової, газетно-

публіцистичної, наукової чи поетично-декларативної мови особливо помітне в романі П. Загребельного «Левине серце» та повісті В. Дрозда «Ірій». Химерна проза висміює штучність канцеляризмів, протиставляючи їм живе народне слово, сповнене гумору й внутрішньої енергії. За спостереженням М. Жулинського, Є. Гуцало прагнув «сповнити життєвою силою живе народне слово» та показати його як основу національної ідентичності. Важливим прикладом є фрагмент із «Левиного серця», де українська мова постає як могутня стихія, рівна силою Дніпру. Тут вона наділена духовною сутністю, здатністю зберігати пам'ять і красу народу. У химерній прозі слово часто набуває самостійної сили – ніби воно веде автора, змушуючи його прислухатися до звучання й значення. Письменники граються з мовою, милуються її барвами й походженням, що видно і в дотепних авторських ремарках: В. Яворівський жартує про «лікарняний документ із гучним словом *алергія*», а П. Загребельний іронізує щодо висловів, «не надто пристойних для нарадчої зали», або «запозичених у професора». Такі вкраплення підкреслюють мовну свідомість письменників і водночас їхню здатність до самогумору. Тож, особливості жанру українського химерного роману зумовлюються ось чим:

- пародійно-комедійна основа й елементи гротеску та ексцентричності;
- орієнтація на живу народну мову, використання просторіччя й «низьких» мовних шарів;
- пародіювання офіційних, наукових та публіцистичних стилів;
- увага до самого слова як художньої цінності.

До найвиразніших зразків химерної прози належать романи О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу...», П. Загребельного «Левине серце», В. Яворівського «Оглянься з осені», Є. Гуцала «Позичений чоловік», а також повісті В. Дрозда «Ірій» та Ю. Щербака «Хроніка міста Ярополя». У багатьох з цих творів відчутний вплив фольклору, проте в химерній прозі він здебільшого використовується для створення комічного ефекту, а не як провідна жанрова ознака. Саме тому, за Л. Масенко, романи В. Земляка «Лебедина згряя» та «Зелені млини» не належать до химерної прози, адже фольклоризм у них має

іншу природу. Аналогічно і міфологізм у творах Вал. Шевчука має глибокий філософський зміст, тому його проза не вписується в рамки жанру. Попри спільні риси, кожен химерний роман зберігає індивідуальний стиль. Згідно з розвідками Л. Масенко, найбільш перспективним напрямом видається іронічно-пародійне русло, що яскраво проявилось у таких роботах як «Левине серце» П. Загребельного, «Ірій» В. Дрозда, а також частково у «Позиченому чоловікові» Є. Гуцала. Процес «химеризації» – висміювання бюрократичної мови, клішованих гасел та фальшивої офіційності – посприяло звільненню українського слова від ідеологічного гніту і дало старт процесу духовного ренесансу. Хоча цензура стримувала пародійність, вона все ж таки стала однією з найпотужніших і найбільш визначальних ознак цього літературного напрямку.

Виникнення химерної прози в українській літературі було цілком логічним явищем. Звернення до традиції бурлеску та пародії, яка колись мала значення для формування нової літературної мови, спричинене сучасною кризою мовлення, у якій химерний роман виступив як контрреакція на збіднення живої розмовної стихії, спроба компенсувати втрачене усне мовлення. Як слушно зауважує Л. Масенко, популярність цього жанру тривала недовго: його стилістичні мовні особливості не відповідали реальному стану мовлення. Жанрові форми, що базуються на усній мові, є успішними лише тоді, коли мова твору сприймається як природна; мова ж надмірно стилізована чи перенасичена фразеологізмами викликає відчуття штучності та бутафорності.

Корені української химерної прози сягають епохи І. Котляревського та його «Енеїди». До споріднених явищ дослідниця В. Чайковська відносить доробки Г. Квітки-Основ'яненка («Конотопська відьма»), О. Стороженка («Марко у пеклі»), С. Руданського, Лесі Українки («Лісова пісня»), М. Коцюбинського («Тіні забутих предків») та М. Гоголя («Вечори на хуторі біля Диканьки»). На думку Н. Кобилко, головні характеристики жанру включають відсутність прямолінійного сюжету, гумористичну складову, фантастичність, використання фольклорних мотивів та міфопоетики. До цього переліку варто додати біблійні

відсилання, синтез реального і уявного, притчевість, насичену символіку та опору на надбання народної творчості.

Химерна проза вирізняється значною жанровою різноманітністю, інтегруючи елементи пригодницького, соціально-побутового, інтелектуального та фантастичного романів. Її інколи порівнюють із готичним романом через присутність мотивів остраху та містики, проте українська химерна проза має власну сутність: вона не сліпо копіює західні зразки, а творить нові міфологічні конструкції, спираючись на народну демонологію. За версією О. Городецької, жанр виник завдяки зацікавленню митців умовними методами осмислення світу, а також як відповідь на нав'язувану масову культуру, ставши інструментом художнього самозахисту та духовного оновлення літературного процесу. Для химерної прози характерна умовність: фантастичний хронотоп, герої, здатні змінювати подобу, символічні випробування, а також активна присутність автора, що веде оповідь у ліричному або іронічному тоні. У ХХІ столітті жанр не зникає, поєднуючи фольклорну основу з постмодерними тенденціями. Серед сучасних авторів – Т. Винокурова-Садиченко, Д. Корній, В. Гранецька, А. Процайло, В. Шкляр; їхні твори зберігають міфологічний підтекст, поєднуючи його з філософічністю, гротеском, сатирою та лірикою.

## **1.2. Жанрово-стилістичний аспект інтерпритації українського химерного роману другої половини ХХ століття**

Художня проза, що постала у другій половині минулого століття, характеризувалася широким діапазоном жанрів і стилів, а також суттєвим оновленням способів відображення реальності. Літературознавці наголошували на курсі до збагачення епічного світогляду через його ліричне, романтичне та інтелектуальне наповнення. Під час обговорення на сесії «круглого столу», організованій виданням «Вітчизна» (у 1981 році), учасники констатували: українська проза тяжіла до символізму, метафоричності та притчевості. Крім того, роман набував значення інструменту для проникнення у філософію

тогочасної епохи, підбиття підсумків соціального буття та підкреслення важливості збереження історичної пам'яті для тих, хто прийде після. [22]

У літературному доробку другої половини двадцятого століття суттєву нішу займав химерний напрям, що існував паралельно з аналітично-конкретними та лірично-романтичними течіями. Химерний роман, будучи естетично заплутаним і багатозначним феноменом, миттєво спровокував інтерес серед літературознавців. У період 1980–1981 років на сторінках видань «Дніпро», «Літературна Україна», а також під час дискусії "круглого столу" часопису «Вітчизна» точилися дебати стосовно стильових та жанрових експериментів сучасної прози, у яких брали участь такі постаті, як Г. Вервес, К. Шахова, Ю. Покальчук, М. Жулинський та низка інших. Літературні колізії висвітлювались у щоденниках «Рік 75», у матеріалах п'ятого пленуму Спілки письменників (1978), на дев'ятому Міжнародному конгресі славистів (1983) та у збірці «Мистецька багатоманітність найновішої радянської літератури» (1982).

Досі не випрацьовано консенсусу щодо химерного роману. Хоча цей жанр зародився на теренах України у столітті дев'ятнадцятому, офіційне закріплення терміна відбулося після виходу роману О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу...»(1958). Корені химерної традиції сягають барокових стилізацій та творчості таких авторів, як І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, М. Гоголь, О. Стороженко, М. Коцюбинський, Леся Українка, М. Йогансен та інші. Спираючись на культурну спадщину та фольклорні засади, химерна проза продовжує свою еволюцію, пристосовуючись до вимог та чинників культурно-історичного контексту.

Жанрові трансформації, що мали місце у другій половині минулого століття, були викликані низкою чинників: 1) Період «хрущовської відлиги» сприяв формуванню духу вільнодумства та очікуванню національного ренесансу, хоча цей процес поступово вщухав із середини шістдесятих років через посилення нормативного впливу марксистсько-ленінської літературознавчої доктрини; 2) Світові соціополітичні зрушення, а саме: розпад колоніального устрою,

виникнення транснаціональних об'єднань, активізація дисидентських рухів, науково-технічний прорив та усвідомлення екологічної небезпеки. Ці зсуви у суспільному світосприйнятті та емоційному фоні знаходили своє відображення у сфері мистецтва, спричиняючи ускладнення художніх концепцій, композиційної структури та стилістичного оформлення літературних творів (за А. Погрібним). [22]

Митці поряд із традиційними засобами використовують «стиснене узагальнення» – легенди, притчі, міфи, символи, які завдяки універсальній структурі допомагають розкрити сутність явищ. Змінилася не стільки складність стосунків людини з дійсністю, скільки їхня якість: література відображає нову реальність, пропонуючи свіжі ідейно-філософські концепції, теми, конфлікти, характери, оновлюючи жанри, стилі, форми та прийоми. За словами О. Ковальчука, поява нових стильових течій зумовлена прагненням пізнати явища, що не піддаються традиційним художнім засобам, а не створенням нового художнього світу.

Щодо химерного роману, що існував у період із шістдесятих до дев'яностих років минулого століття, А. Погрібний окреслює два основні чинники його виникнення. По-перше, це неабиякий інтерес авторів до умовних (умоглядних) конструкцій, які слугували інструментом для філософсько-інтелектуального осмислення феномену людського існування. По-друге, це так звана «захисна відповідь літератури», де переосмислення традиційних фольклорних витоків виступало як опір процесам стереотипізації, загальному спрощенню та агресивному натиску так званої «масової культури».

Дослідники вважають, що химерна проза виникла як реакція на натуралізм, «описательство» та «виробничий роман», де мова була усередненою, а людина зведена до стандарту. М. Стрельбицький пов'язує її появу з впливом мультиплікації та лялькового театру для дорослих, де деформація образів і маріонетковість висвітлюють сутність подій і характерів. Інші наголошують, що тяжіння літератури до казки, фольклору, міфологізму та химерності

відображає потребу урбанізованої людини у новому художньому інакомовленні, алегорії та виразних формах у умовах жорсткої цензури. [22].

Дослідники вважають, що химерна проза виникла як протидія «пісному натуралізму», «описательству» та «виробничому роману» з усередненою мовою і стандартними образами людини. М. Стрельбицький пов'язує її з впливом мультиплікаційного кіно та лялькового театру для дорослих, де деформація образів і маріонетковість виявляють сутність подій і характерів. Інші підкреслюють, що тяжіння літератури до казки, фольклору та химерності відображає потребу урбанізованої людини у новому художньому інакомовленні та алегорії в умовах цензури. Лінгвіст Л. Масенко пояснює появу химерного роману бурлескно-пародійним спрямуванням авторів на тлі занепаду усного мовлення в Україні, коли радянська мовна політика з 1930-х років примушувала українську мову зближуватися з російською та обмежувала її самостійність. [44]

У процесі примусового зближення з російською втрачалися питомі риси української лексики, фразеології, словотвірні та граматичні форми, замінювані кальками. У 1950-х О. Ільченко в «Літературній газеті» гостро виступав проти таких спотворень, а в 1970-х І. Кошелівець попереджав про відмирання національних мов на користь російської. Письменники-химеристи прагнули не лише зберегти просторіччя, а й відстояти повноту української мови як духовного джерела нації та її генетичного коду. [44]

Оновлення химерного роману в другій половині ХХ століття зумовлене як зовнішніми, так і внутрішніми чинниками. Головним мотивом його появи було прагнення письменників зберегти національну самобутність – мову, традиції та звичаї – і передати через художнє слово власну позицію в умовах жорсткого ідеологічного тиску. У період глобалізації та примусової асиміляції, коли влада під гаслом «дружби народів» сприяла збідненню мови й стиранню патріотизму, химерний роман став оберегом національної самобутності. Його специфічна форма дозволяла в умовах радянської цензури розкривати теми взаємин

особистості й суспільства, а також особистості й народу, відкриваючи нові шляхи сприйняття життя та мистецтва.

До переліку неординарних прозових творів зазвичай причисляють такі доробки, як «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» О. Ільченка, «Лебедина згряя» та «Зелені млини» В. Земляка, «Зорі й оселедці» й «На ясні зорі» В. Міняйла, доробки Р. Федоріва, куди входять «Жбан вина», «Кам'яне поле», «Жорна» та «Ворожба людська», а також «Ірій», «Замглай, або В'язка небилиць» та «Самотній вовк» В. Дрозда. Сюди ж відносять «Левине серце» П. Загребельного, «Перо золотого птаха» та «Страж-гора» С. Пушика, «День» В. Стефака, «Оглянься з осені» В. Яворівського, «Манускрипт з вулиці Руської» Р. Іваничука, «Позичений чоловік, або ж Хома невірний і лукавий», «Життя феномена» та «Парад планет» Є. Гуцала, «Женя і Синько» В. Близнаця, «Сіроманець» М. Вінграновського й «Дім на горі» В. Шевчука, поміж іншими. Проте, щодо кваліфікації означених праць як «хімерних», досі не досягнуто згоди. Через високу естетичну насиченість цього літературного явища його межі лишаються досить умовними, що дає змогу трактувати певні новели чи романи одночасно як філософські, фантастичні, концептуально заплутані чи експериментальні зразки прозової творчості.

Різні дослідники схиляються до віднесення одного й того ж роману до параболічного, притчевого, психологічного, біографічного чи лірико-філософського жанрів із домішками міфологічних елементів. Труднощі з визначенням категорії спричинені злиттям чисельних прийомів, характерних для інших різновидів роману, що викликає розбіжності у поглядах стосовно творів, створених В. Шевчуком, В. Дроздом, В. Земляком та В. Міняйлом. Зокрема, М. Стрельбицький відносить діалогії Земляка та Міняйла до зразків прози, що вирізняються монументальним історизмом; О. Онишко ж описує роман-баладу В. Шевчука «Дім на горі» як «хімерний» завдяки його формотворчим особливостям та ідейному навантаженню; тоді як Н. Козачук

схиляється до думки, що це — авторська інтерпретація химерного роману або інтелектуальна проза, якій притаманні риси химерного стилю.

В. Шевчук, підтримуючи позицію М. Павлишина, критично ставиться до визначення своєї літературної спадщини як «химерної», розглядаючи її радше як естетичну розмову з цим творчим напрямом, проте погоджується з І. Денисюком у тому, що химерність його доробку служить процесу інтелектуалізації тексту і може бути сприйнята як неохимерність. Наявність такого стильового поєднання зумовлює багатоманіття трактувань жанрово-стилістичних ознак химерного роману. Власне, сам термін цього напрямку походить із підзаголовка роману О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу...», де він згадується як «український химерний роман з народних уст». За даними Академічного тлумачного словника (видання 1970-1980 рр.), слово «химерний» означає те, що є нетиповим, дивовижним, непередбачуваним, недійсним, а також складним і заплутаним.

Неоднозначність слова «химерний» стала перешкодою для його точного наукового окреслення, стимулюючи літературознавців до пошуку відповідного терміна. О. Ільченко, коли визначав жанрову своєрідність свого роману, наголошував на винятковості авторського задуму, що мав свої корені у народних оповідях, анекдотах та реаліях минулого. Дослідники намагалися дати різнобічні визначення химерній прозі, ґрунтуючись на її ключових стилістичних рисах: «лірико-гротескова» (за М. Стрельбицьким), «лірико-химерна» (за В. Панченком), «фольклорна», «умовно-алегорична», «фольклорно-міфологічна», «казкова», «бурлескна» (за В. Дончиком), «умовно-іронічна» (за Г. Сивокінем), «лірикобурлескна», «карнавальньо-вертепна» (за Л. Новиченком), «фольклорно-філософська» (за Г. Насмінчук).

Тим часом, слово «химерний» утвердилося в науковому літературознавчому лексиконі та визнається адекватним для характеристики явища, яке бере свій початок у традиціях літератури та фольклору (за В. Чайковською). Варіанти найменувань, запропоновані дослідниками, наголошують на стилістичній та

жанровій багатогранності химерної художньої оповіді, що зумовлено різним ступенем мистецької условності – фундаментальною ознакою її поетики. Химерний роман є однією з найретельніше опрацьованих жанрових структур; ним займалися такі науковці, як В. Дончик, М. Ільницький, Л. Новиченко, А. Погрібний, М. Стрельбицький, А. Кравченко, В. Брюховецький та інші. А. Погрібний підкреслює, що ці літературні зразки містять у собі «ліричні, романтичні та епічні мотиви; візіонерський політ, міфологізацію та реальність; гротеск та пародійність; стильову заплутаність та водночас зрозумілість; сміхове та трагічне начала». [39]

Літературознавці описують низку визначальних рис химерної прози. Насамперед, це надзвичайна свобода викладу й образного мислення, де нерідко злиті до купи елементи фантастичного та гумористичного ладу, а також довільне, проте спрямоване, викривлення зв'язків простору та часу. Важливе місце у таких наративах займає глибока філософська та епічна ідея. Зразки цього напрямку є умовно побудованими, насиченими мотивами з фольклору та небуденного, гумором, а часом – романтичними й ліричними вкрапленнями з нотками мрійливої елегійності. Їхня химерність виявляється у нескінченно широкому часовому охопленні сюжету та непередбачуваному змішуванні стилістичних пластів – лірики, гротеску, піднесеності та іронічного погляду. Окрім того, їм притаманні розквіт образного сприйняття, вільний потік асоціацій, багата мовна палітра, зведення до купи буденного та надзвичайного, а також багат шаровість художнього викладу. Сукупність означених характеристик формує унікальну поетику химерної прози та зумовлює її неповторність у жанрово-стильовому річищі.

На думку О. Кравченка, химерний роман являє собою своєрідний різновид філософської прози, що характеризується певно-такими ознаками. До них він зараховує глибокий прихований зміст, використання умовності як художнього прийому, переосмислення традиційних народних символів, виражену ліричність, наявність елементів дотепності та іронії, а також тенденцію до

поєднання фрагментів з інших літературних жанрів та злиття різнотипних стилістичних пластів. Однак, ці ознаки виявляються неоднаковою мірою у різних доробках. Так, елементи гротеску та фантастичні образи відіграють ключову роль у романах, створених О. Ільченком та П. Загребельним, проте вони не мають такого вирішального значення у роботах В. Земляка, В. Міняйла і В. Шевчука. Натомість, іронічні, гумористичні та бурлескні мотиви яскраво виражені у трилогії Є. Гуцала «Позичений чоловік...» та романі П. Загребельного «Левине серце», але майже не простежуються у творах, написаних В. Шевчуком, Р. Іваничуком чи Р. Федорівим. А. Кравченко підкреслює, що самі по собі умовності не є достатнім критерієм для визначення жанру; вирішальним для його формування є те, як саме ці засоби взаємодіють із прихованим, «глибинним» рівнем оповіді. [44]

Фахівці з мовознавства вивчали, які саме стилістичні та жанрові риси притаманні химерній прозі. Л. Масенко переконана, що окреслити її унікальність можливо лише скомбінувавши розгляд як образно-сислового, так і мовно-стилістичного пластів. У першому плані на перший план виходять елементи пародії та комізму, ексцентричність та гротеск, що проявляються як у подіях, так і у створенні персонажів; у другому ж основну роль відіграє орієнтація на розмовну мову, застосування народних форм та імітація стилів інших типів мовлення, особливо ділового. О. Важеніна, розглядаючи тритомний твір Є. Гуцала, звертає увагу на зв'язок із мовою народу, насиченість тексту, великий словниковий запас, перетворення сталих виразів та логічне обґрунтування імен власних.

Значну роль у формуванні жанру відіграють саме мовностильові характеристики. Науковці намагаються знайти ту ключову спільну рису, що об'єднує химерну прозу: В. Брюховецький стверджує, що це постать оповідача, завдяки якому виникає багатосаровість та напруження на межі фантастичного і правдивого; В. Саєнко акцентує на тому, що тут відчувається вплив народних традицій гумору, де явища, які можна назвати «бешкетуванням», «маренням»

чи «химерами», подаються у добродушній та жартівливій манері. Однак переважає думка серед літературних критиків, що найсуттєвішою рисою творів, які відносять до химерних, є їхня укоріненість у фольклорі. [44]

На думку М. Ільницького, ключовим елементом у химерній прозі є відчуття тягlosti традицій, яке простежується у створенні образів, у психологічній глибині персонажів та у нюансах оповіді, при цьому він також наголошує на важливості історичної осмисленості. Фольклорні відсилання – такі як вертепний дух у образі Павла Цапа у «Лебединій зграї», фантастичні оповідки у творі В. Дрозда «Ірій», чи "історичні видіння" героїв роману В. Яворівського «Оглянься з осені» – демонструють єдність поколінь та ускладнюють проблематику творів, додаючи їм багатогранності у жанровому плані. Однак, фольклорні мотиви не завжди є домінуючими; частіше вони слугують для досягнення комічного ефекту. За твердженням О. Ковальчука, естетичні конструкції, які моделюють взаємодію протагоніста із зовнішнім світом, є визначальними для формування сутності жанру. [22]

Таким чином, складові театральності, які простежуються у народних ритуалах, повсякденному житті та суспільних формах, упорядкованих за театральними принципами, визначають мистецьку специфіку химерної прози. Цей напрям є спадкоємцем барокової культурної системи, інтегруючи ознаки різнорідних літературних родів. Основні родові та стилістичні маркери романів-химер такі:

- 1) злиття емпіричного та умовно-вигаданого, що походить від фольклорних джерел і диктує уявний характер подій, персонажів та типажів;
- 2) стилістична багатогранність (поліфонія), спричинена способом оповіді;
- 3) глибина філософсько-розумового змісту;
- 4) насиченість і багатство мовного середовища.

Незважаючи на значний обсяг наукової уваги, внутрішня поліфонічна структура цих творів досі створює перешкоди для однозначного критеріального вердикту, що зумовлює неперервність досліджень химерного роману.

### **1.3.Індивідуальний стиль шевчука**

Манера письма, що використовується літератором, є одночасно й інструментом, і способом реалізації його художніх задумів та концепцій, являючи собою неповторний почерк, який виділяє його серед колег по перу. Стиль тісно пов'язаний із світоглядом митця, його сприйняттям мистецтва, здебільшого літературного, та розумінням закономірностей життя. Під поняттям «стиль письменника» розуміють єдність і послідовність творчих особливостей конкретного автора: його ідей, тем, сюжетів, характерів, мови тощо. Незважаючи на творчу діяльність у часи «застою», В. Шевчук зберіг свою внутрішню незалежність, відмовившись від зваби служити тоталітарній системі аби здобути визнання чи матеріальні вигоди. Сам митець характеризував свій підхід до письма наступним чином: «Моя раніше легка манера письма почала трансформуватися, набуваючи більш монументального характеру, з використанням пишних епітетів та заплутаних синтаксичних ланцюжків; мене приваблювали витончені композиційні рішення та масштабні епічні жанри».[41].

У художніх доробках Шевчука простежується синтез елементів барокової, готичної та реалістичної стилістик, що надає його манері письма винятковості й навіть певної нонконформістської вдачі. Митця імпонують умовно-асоціативні методи самопрезентації, так само як і глибокий, насичений підтекст. З особливою увагою він занурюється у психологічний простір своїх персонажів, котрі мають свої реальні зразки. Прототип (грецькою мовою "Prototypon" – першообраз) означає реальну особу, чії характеристики літературний творець інкорпорує у вигаданого героя.

Термін «прототип» передбачає два випадки: по-перше, герой навмисне подібний до реально існуючої людини й впізнаваний для розуміння твору; по-друге, автор може запозичити риси конкретної особистості, не роблячи героя її літературним двійником. Прототип слугує відправною точкою для створення художнього образу. Автор переробляє та «домислює» його риси, узагальнюючи й типізуючи прототип, щоб створити самостійного персонажа. При цьому

переробка не обмежується відображенням особистого ставлення автора до реальної людини.

Автор, аби втілити первинну ідею у своїй художній конструкції, піддає її редагуванню та розширює смислові межі. Процес «домислювання» означає узагальнення та типізацію прототипу в художньому персонажі і не зводиться до відображення особистого ставлення автора. Усі герої творів В. Шевчука мають реальні прототипи – самого автора та його оточення. Навіть історичні романи актуальні сьогодні, оскільки порушують проблеми сучасної людини. Найперше увагу автора зосереджено на духовному світі створених ним постатей, тоді як зовнішні обставини слугують лише декораціями для глибинного психологічного прозбору.

Першоджерелом для формування образів є сама особа письменника, його життєвий шлях та переосмислення ним особистого погляду на світ та його устрій. Кожна праця В. Шевчука просякнута значною філософською глибиною. Він роздумує над незмінними проблемами, такими як призначення буття, протистояння належного й хибного, етичні норми, вірування, незалежність поривів душі, гідність, кінець земного шляху та незгасання пам'яті, відповідальність, товариськість, почуття любові, а також вплив та панування. У його оповідній манері відсутні журналістські вставки, особисті міркування автора, обпльовуючий тон чи прагнення нав'язати читачеві виключно свою інтерпретацію.

Твори Шевчука несуть виразний відбиток присутності автора, що найперше проявляється у фігурі оповідача, який, по суті, є альтер-его самого митця. Ще однією характерною рисою його творчості є притчевість, зокрема використання євангельських притч. Яскравим прикладом є притча про блудного сина, яка стає лейтмотивом у багатьох творах митця. Притча про блудного сина торкається стрижневої ідеї православ'я: злагоди, незалежності та сердечності. Подібно до інших біблійних оповідій, вона несе християнську правду з глибинним філософським наповненням: Божа прихильність виявляється у жертвовності, яка нічого не вимагає взамін, що уможливорює

порозуміння, ставлячи праведного та того, хто згрішив, на одну дошку. Мотив любові та порятунку є фундаментальним, адже Творець обдарував людство унікальністю та здатністю до творення, залишаючи за ним право вирішувати. Ця історія слугує моделлю світу та людини, вказуючи на найважливіше завдання: відновлення зв'язку із Всевишнім, духовну трансформацію, повернення власної божественної цінності. В. Шевчук запозичує ці мотиви у своїй прозі, створюючи навколо них ауру розсудливості та невичерпної туги за усім сущим.

Ті, хто вивчає доробок Шевчука, вказують на наявність у його авторському стилі ознак необароко. Сей автор продовжує традиції українського бароко, адаптуючи їх до сучасних історичних реалій та вибудовуючи власну систему поглядів. Персонажі його літературних творів, подібно до барокових постатей, співіснують у химерному, фантазмагоричному світі, котрий вони нерідко відкидають або не здатні досягнути. Душевний стан їхніх героїв сповнений драми, а їхні муки стають засобом очищення та піднесення над буденністю.

Коли ми уважно розглядаємо творчість Шевчука, то маємо підстави кваліфікувати його як представника необарокової літератури. У його романах, хоч і трансформованих, простежуються певні стильові ознаки бароко, а саме: світосприйняття, пронизане трагізмом; високий динамізм оповіді; чітка бінарність мислення; переосмислення як християнської образності, так і усталених літературних канонів; складність та заплутаність оповідної структури; пріоритет форми над змістовим наповненням; барокова надмірність, що виражається у надривності, карнавалізованості та схильності до театралізації життєвих подій; елементи буфонади.

#### **1.4. Магічно-реалістична і химерна проза: порівняльний аналіз жанрових традицій**

Вивченням магічного реалізму та химерної прози займається значна когорта науковців-філологів. З огляду на те, що ці феномени мають значну кількість точок дотику, хоча й інтерпретуються науковцями по-різному, вважається доцільним дослідити сутність цих понять та їхні визначальні риси. Попри велику кількість праць, присвячених феноменові магічного реалізму, єдиного загальноприйнятого визначення цієї категорії відсутнє. Вже на рівні класифікації спостерігається широка палітра тлумачень: його позиціонують як «дискурс доби постмодерну», як «умовну назву течії модернізму», як «мистецький спосіб, що впроваджує надприродні складники у змалювання дійсності», як «концепцію з домінантою магічного змісту», як «групу різнорідних проявів у сфері образотворення та літератури», і навіть як «стиль реалістичний, де злиті риси буденного та химерного». Нам найближчим є бачення магічного реалізму як літературного напрямку, котрий інтегрує елементи дійсності поряд із фантастичними чи міфологічними доповненнями, причому буденне не завжди видається достовірним, а надприродно-міфологічне доволі часто займає місце атрибута реального. У «Лексиконі літературознавства загального та порівняльного» магічний реалізм визначається як «термін, що не набув остаточної форми, який окреслює специфіку романістики Латинської Америки другої половини минулого століття». Проте це визначення є трохи надто вузьким, адже в рамках магічного реалізму твори не лише романісти, але й автори малої форми, наприклад, новелісти. Відтак, коректніше вести мову про магічно-реалістичну прозу, аніж обмежуватися суто романом як жанром. [30]

Своєю чергою, химерна проза являє собою специфічний літературний напрямок, притаманний українській словесності, де сплітаються дійсність та вигадка, логічне та ірраціональне, умоглядне та знакове; часто у ній простежується присутність гротеску, іронічних нот, елементів театралізації та міфопоетичних засад. Важливою ознакою є розрив у часовій та просторовій послідовності, насиченість неординарними образами та відсиланнями до фольклору. Її вирізняє інтелектуальна та світоглядна глибина, яка змушує

читача апелювати до прихованого змісту тексту, а не лише фіксувати зовнішній розвиток подій.

У “Лексиконі загальному та порівняльному літературознавстві” наголошується, що квінтесенція магічного реалізму полягає у злагодженій єдності натуралістичного, скрупульозного відображення буття, доповненого елементами надприродного і дивосвіту, буденних деталей із символічно-міфологічними мотивами, зовнішньої простоти зі світом глибокої свідомості, передчуттів та інтуїтивних осягнень. Попри ці властиві йому характеристики, сучасні науковці аналізують це явище крізь призму двох основних ідей: по-перше, як регрес мистецтва (чи то літературного, живописного, чи творчості загалом) до первинної, міфологічної реальності, що відображає повсякденність через призму людського сприйняття та розуму, роблячи її дивовижною і сповненою непідконтрольних людині сил; по-друге, як пошук справжності та власного місця у заплутаному світі, утвердження значущості власної культури та унікальності, що є критично важливим для латиноамериканських держав із їхнім досвідом колоніального панування. А. Хегерфельдт у своєму доробку розширює погляд на магічний реалізм у літературі Британії, підкреслюючи, що цей напрямок не обмежується лиш традицією Латинської Америки, а існує на усій території, що пережила колоніалізм, і поєднує раціоналізм західної думки із міфологічними світоглядами поневолених народів. Зрештою, вона схиляється до думки, що магічний реалізм слід розглядати і як течію, що виникла після колоніального періоду. [30]

На думку К. М. Кісліцина, магічний реалізм є плодом поєднання реалістичних естетичних засад із національною міфологією. В українському письменстві явище, дуже схоже на це, отримало назву химерна проза (завдяки таким авторам, як О. Ільченко, В. Земляк, В. Шевчук). Однак називати його винятково "романом" – не зовсім коректно, оскільки химерна проза охоплює не лише романи, а й менші за обсягом жанрові одиниці. У довідкових виданнях це явище класифікують як таку форму прози, де незвичайне зливається з буденним, при цьому активно задіюються іронія, гротеск, елементи

театральності, а також фольклорні та міфологічні мотиви. Для химерної прози типовими є перетворення дійових осіб, розмивання часових і просторових кордонів, міфологічна насиченість, використання химерних образів та стирання граней між тим, що є реальним, і тим, що вигадане. В. Панченко звертає увагу на значну тривалість сюжетного часу та сплетіння стилістичних шарів: ліричного, гротескного й водночас патетично-іронічного. А. Горнятко-Шумилович визначає серед провідних ознак фольклорність, фантазмагоричність, включення елементів народної сміхової стихії, оповідь, забарвлену суб'єктивною лірикою, та стилістичну багатомовність. Окрім того, химерна проза виконує завдання психоаналізу та глибокого вивчення сутності людської натури, що особливо помітно у творчості Валерія Шевчука. [30]

Дослідження свідчать, що у творчості В. Шевчука наявна стильова багатощаровість, що є характерною ознакою його химерної прози та має декілька ярусів. Мар'яна Барабаш наголошує, що така специфіка формується завдяки різнотипним стилістичним вираженням, у яких химерність розкривається протягом його літературного розвитку. Нею виділено чотири головні рівні:

- Химерно-фольклорний, який знаходить своє втілення у романі-баладі під назвою "Дім на горі".
- Химерно-містичний, з елементами сновидінь та прихованою історичною основою (твори: "Птахи з невидимого острова", "Сповідь", "Мор", «Жінка-змія», «Горбунка Зоя»).
- Химерно-історіософський, що простежується у трилогії "Три листки за вікном", збірці оповідань "У череві апокаліптичного звіра" та інших історичних творах, як-от ("Розсічене коло", "У пащу Дракона", "Біс плоти", "Закон зла").
- Притчево-готичний, що репрезентований збіркою "Сон сподіваної віри", де присутні мотиви сновидінь, проте відсутні пророчі одкровення.

Дослідження науковців переконливо свідчать: українська химерна література постала як органічний вияв вітчизняного письменства, а не як пряме

наслідування латиноамериканського магічного реалізму. Юрій Падар вказує, що сам термін «магічний реалізм» з'явився раніше – ще у 1925 році завдяки Ф. Роху, який виділяв цей особливий спосіб творення мистецтва, сфокусований на первинній правді речей та інтуїтивному осягненні дійсності, як опозицію експресіонізму. Його концепції, опубліковані іспанською у 1927 році, стали підґрунтям для формування традиції в Латинській Америці. Вершина розвитку магічного реалізму фіксується у 50–70-х роках ХХ століття, яскравими прикладами чого є публікація «Ста років самотності» Габріеля Гарсія Маркеса та присудження Нобелівської премії Мігелю Анхелю Астуріасу. Водночас, в Україні у той самий період, 60–70-ті роки, паралельно відбувалося кристалізування феномену химерної прози – явища, спорідненого за деякими елементами, проте унікального за своїм корінням, поетикою та світоглядним фундаментом.

Химерна проза та магічний реалізм є спорідненими явищами, першочергово завдяки міфологічній основі, що проявляється як напряду, так і крізь призму мотивів народного епосу. Як слушно стверджує Ю. Падар, тут ідеться не про просте механічне запозичення, а радше про авторську переробку, синтез міфу та того, що є насправді. Цей процес породжує унікальну художню площину, яка резонує з буденністю, водночас порушуючи ключові етичні та суспільні дилеми. Спільним для обох течій є також їхнє коріння у постколоніальному досвіді: магічний реалізм зароджується на ґрунті переживань поневолених спільнот, тоді як українська химерна література рефлексує над темами залежності, самовизначення нації та опору. Характерною ознакою цих стилів є злам лінійності часу, невиразність просторових координат, часті переміщення у різних часових і географічних площинах, а також апеляція до національного доробку та усної оповідної традиції. Обидві літературні школи зводять до купи реальне з нереальним, новітнє з давнім, буденне з надприродним. Їм притаманні глибока філософська заглибленість, інтелектуальна насиченість та багатошарова символіка (через кольори, знаки,

числові ряди), яка формує цілісну художню канву й вимагає від читача уважного, змістовного прочитання тексту.

Магічний реалізм та химерна проза мають спільні підвалини, насамперед у міфологічному наповненні як змісту, так і побудови. Міф у цих жанрах проявляється прямо або ж через народні перекази, однак, як підкреслює Ю. Падар, це не сліпе передрук, а радше авторська переробка та злиття міфу з буденним світом. Міфологія та фольклор формують нову мистецьку площину, що вступає у діалог із дійсністю та порушує значущі суспільні й етичні проблеми. Обидва літературні рухи несуть у собі відбиток постколоніального бачення: магічна течія переосмислює досвід націй, що перебували під гнітом, та їхній пошук власної сутності, тоді як українське химерне письмо фокусується на темах як явного, так і уявного пригноблення та самоствердження нації. Для них притаманні збої у плині часу, ретроспективи, розмитість топографії, а також опертя на етнічні надбання та надбання усної традиції. Вони зводять до купи речеве й небуденне, історичний зріз і сьогодення, буденне й надприродне. Ба більше, літературні доробки цих напрямків вирізняються глибокою думкою та інтелектуальною насиченістю: сутність часто зашифрована у символіці числових позначень, колірних гам та знаків, що творить цілісну художню архітектоніку та зобов'язує читача до пильного усвідомлення.

## **ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ**

Українська химерна проза 60–80-х років – особливий напрям у літературі, що поєднує реальне з фантастичним, міфологічним та фольклорним. Її характерні риси: відсутність лінійного сюжету, наявність химерних і гротескних образів, зміщення часово-просторових меж, поєднання лірики, іронії, гротеску, патетики, бурлеску і пародії. Вона активно використовує живу народну мову з просторіччями, жаргонами, іронічною ономастиком, стилізацією усної мови, парадокси і гумор. Пародіює офіційні, публіцистичні, наукові стилі як засіб

критики соцреалізму і цензури. Твори насичені міфологічністю, біблійними алюзіями, символікою, філософськими роздумами та інтелектуалізацією, часто з елементами театральності та театралізації. Текст нерідко веде безпосередній діалог із читачем, присутня авторська самоіронія. Химерна проза є спадкоємницею національних фольклорних і карнавальних традицій, бурлеску й створення нових міфів на основі народної демонології. Вона стала відповіддю на мовну кризу й ідеологічні обмеження, сприяла оновленню художньої мови і духовному самозахисту української літератури. Найвідоміші автори: Олександр Ільченко, Павло Загребельний, Валерій Шевчук, Володимир Дрозд, Євген Гуцало, Володимир Яворівський. Жанр близький до магічного реалізму та постмодернізму, з яскраво вираженим національним і фольклорним колоритом, однак був досить обмеженим за часом через суперечності між стилізацією усної мови й реальною мовною ситуацією в суспільстві.

Химерний роман другої половини ХХ століття в українській літературі – це жанр, що поєднує реальне з фантастичним, символізм, міфологію та фольклорні мотиви. Йому властиві відсутність чіткого сюжету, стилістична поліфонія, переплетення лірики, гротеску і гумору, а також глибокий ідейний підтекст. Химерний роман став засобом збереження національної ідентичності, мови та традицій у складних ідеологічних умовах, використовуючи багате мовне багатство, пародію, іронію та поєднання різних жанрів.

Стиль Шевчука відзначається складністю, монументальністю та багатозаровістю. Він поєднує барокові, готичні та реалістичні елементи, створюючи самобутню та бунтівну манеру письма з ускладненими сюжетами та багатим підтекстом. Його герої – це реальні прототипи, які трансформуються у глибоких психологічних образах. У творчості Шевчука домінує притчевість і філософський зміст, а основна тема – пошук сенсу, любові та духовної єдності. Його стиль виразний, складний і багатогранний, із тяглістю до барокової традиції та автобіографічними мотивами.

Магічний реалізм і химерна проза мають багато спільного: обидва поєднують реальне і фантастичне, буденне і міфологічне, часто порушують хронологію, використовують символіку, міфи та фольклорні елементи. Основною особливістю є створення нової художньої реальності, що поєднує матеріальне і духовне, реальність і ірреальність, історію і сучасність. Обидва напрями мають такий постколоніальний контекст, де письменники проявляють боротьбу за національну ідентичність через творчість. Химерна проза вирізняється більшою стилістичною складністю – вона містить іронію, гротеск, театральність і глибокий філософський зміст, а магічний реалізм ширше поширений у світовій літературі, особливо в Латинській Америці. Загалом, і магічний реалізм, і химерна проза – це жанри, які через міф і символіку трансформують сприйняття реальності й глибоко осмислюють культурні та соціальні проблеми.

## **РОЗДІЛ 2. ВІЗІЇ ХИМЕРНОЇ РЕАЛЬНОСТІ: РОЗГАДКА МІФОЛОГІЧНОЇ ПІДКЛАДКИ В ТВОРАХ В. ШЕВЧУКА**

### **2.1. Химерні риси роману Валерія Шевчука «Три листки за вікном» у контексті специфіки української химерної прози**

Валерій Шевчук трудився над романом «Три листки за вікном» майже п'ятнадцять років, зводячи до купи повісті «Ілля Турчиновський», «Петро

утеклий» та «Ліс людей». Коли побачила світ ця робота у 1986 році, вона була відзначена Шевченківською премією (1988) і викликала розбіжності у трактуваннях: дехто бачив у ній критику на адресу бюрократичних прошарків (Г. Клочек), інші – алегорію про заблудлого сина (М. Рябчук) чи, зрештою, «книгу своєї доби» (М. Павлишин). Визначають різнобічно і контекст цього твору – від загальноєвропейського (Л. Тарнашинська) до того, що глибоко вкорінений в українській, сквородинівській традиції (М. Жулинський, І. Фізер).

Структура роману-триптиха, що складається з трьох частин, зумовлює сприйняття тексту як монолітного організму, де кожній окремій повісті притаманна своя інтонаційна барва. М. Жулинський підкреслює, що у творі відтворено «духовний стрижень кількох епох» через призму психіки пересічної особистості. Шевчук цілеспрямовано уникає формування образу надгероя, акцентуючи увагу на «людині серед інших людей». Текстуальна тканина насичена різноманітними архетипами, мотивами притчі та демонології, які формують концептуальну основу роботи. Рух від меншого до більшого розкриває теми вільності, самоусвідомлення та пошуку істини. Химерна манера письма роману єднає пишність бароко із сучасною метафоричністю, утворюючи простір для взаємодії реального та міфологічного світів.

Подібний художній підхід став відповіддю шістдесятників на рамки соцреалізму й проклав шлях до умовності, символізму та елементів магічної дійсності в українській прозі, що розвивалася в 1960–70-х роках, а в доробку Шевчука ця лінія еволюціонувала аж до початку нашого століття. Помітним є також **карнавальне начало** – це виявляється у цитатності, інтертекстуальності та багатошаровості оповіді.

Фахівці (М. Жулинський, О. Гриценко, К. Ломазова, Л. Тарнашинська) акцентують увагу на непересічному інтертексті роману. Образ Киріяка Сатановського трактується як авантюрно-карнавальний; у детективній складовій можна помітити відгомін Агати Крісті, а атмосфера Рудівки нагадує

«Баскервіль-Хол». Герої твору мають паралелі з класичними постатями: Петро Гайдученко перегукується із Задорожним, Петро Запаренко – з Йосипом Прекрасним, Петро Легенький – з Протасовим, а Петро Знайда – з Іудою та Едіпом. Це створює багатопланову систему персонажів та вибудовує **карнавальну мозаїку твору**, де історичні, літературні та міфологічні елементи співіснують у єдиному задумі. У своєму романі «Три листки за вікном» Валерій Шевчук вибудовує відкриту текстову тканину, яка заохочує читача до активної взаємодії та стимулює формування асоціативного мислення у різних напрямках. Перша новела циклу «Мудрість предвічна» втілює концепцію «клаптикової ковдри» (за О. Гриценком): з різних притч збирається цілісний художній образ. Різноманітність їхніх жанрів і тем – від сентенцій східного типу («Розум», «Воля») до наративів у стилі Толстого («Отара»), сатиричних творів («Повстримність») та політичної памфлетистики («Заздрість», «Гординя») – підкреслює глибинну філософську насиченість і впізнаваний авторський почерк Шевчука.

Такий спосіб komponування **створює багатоярусну будову**, де **філософські та символічні оповідання** висвітлюють протистояння світоглядів, а не обмежуються лише соціальними колізіями. Явище аналогій у мовленні персонажів (змішування архаїзмів із лексикою двадцятого століття) підтверджує тезу, що Шевчук створює саме філософське, а не історичне полотно. Це розширює поле для інтерпретацій і частково спростовує позицію М. Жулинського, який акцентував увагу на соціально-релігійних рушійних силах героїв.

На думку О. Гриценка, роман насамперед фокусується на **морально-етичній проблематиці** – це зіткнення добрих і поганих начал, яке автор подає як вічне протиборство та щоденний вибір, що стоїть перед людиною. Новели триптиха формують такий собі «генеалогічний ланцюг моральних» запитань: чи вважається добро просто відсутністю зла, чи допускається зло заради вищого блага, чи можливо вийти за межі цих визначень добра та зла. Таким чином, вимальовується динаміка духовного пошуку, яка зв'язує усі складові

роману в єдиний філософський світовий простір. К. Ломазова висловлює незгоду з надмірними заявами О. Гриценка щодо "клаптиковості" роману, стверджуючи, що наявність історичних реалій не обов'язково вказує на інтертекстуальні запозичення. Натомість, вона вважає, що це демонструє глибоке "занурення" Шевчука у відповідну історичну епоху та його значний доробок у площині старої української літератури. Ця суперечка лише підсилює багатогранність та хитросплетіння триптиха. М. Рябчук схильний розглядати цей роман як поєднання **філософського наративу, інтелектуальної прози, притчі та житійного жанру**. Його відкритість конструкції сприяє діалоговості та нашаруванню смислів, а стрижнем залишається етично-моральна дилема стосовно добра та зла, що окреслює символіку духовних мандрів і надає роботі універсальної сучасності.

Приналежність роману до певного жанру досі викликає палкі дискусії. С. Андрусів схиляється до концепції модерного історичного роману, де минуле переосмислюється через призму загальнолюдських моральних питань, а персонажі постають як інтелектуали, відірвані від безпосереднього соціуму. Звідси й визначення твору як історико-філософського триптиха. Натомість, Л. Тарнашинська асоціює доробки Шевчука з "історичною фантастикою", де історична канва сплітається з химерною естетикою та притчовістю. Вживаючи термін "історико-художній роман", вона наголошує, що Шевчук вивів жанр за межі простого документування подій до філософського моделювання ідей, забезпечуючи цим багатозначність та непідвладність часу. [31]

Трилогія Валерія Шевчука «Три листки за вікном» являє собою філософське оповідання у стилі бароко, що збирає в собі елементи притчі, символіки та алегорії. У цьому творі переплітаються ознаки історичного роману, інтелектуальної прози, притчі та життя, створюючи багат шарове полотно, розраховане на вдумливого читача.

Питання щодо точного жанру роману досі викликає дискусії. С. Андрусів схильний бачити у ньому історичне полотно з глибоким філософським підтекстом; М. Рябчук кваліфікує його як різновид інтелектуальної літератури,

що фокусується на морально-етичних дилемах; Л. Тарнашинська ж характеризує його як зразок історичної фантастики, що містить елементи химерності. М. Павлишин розглядає цю працю як алегорію занепаду духовності та національної самостійності, у якій прихована критика колоніального режиму. На прикладі образу Киріяка Сатановського він висвітлює тему зречення власної національної сутності. Завдяки застосуванню езопової двозначності, текст можна трактувати як з одного боку лояльний, а з іншого – як приховано критичний, що забезпечило йому певну «внутрішню свободу» в умовах радянської цензури. [6]

Тематичне наповнення роману та його складна образність привертають увагу значної кількості науковців, серед яких М. Барабаш, О. Бондар, Н. Городнюк, Г. Косарева, Г. Полякова, О. Селецький та інші. Їхні дослідження концентруються на головних жанрово-стилістичних рисах, бароковій естетиці, системі символів, а також на особливостях авторського самовираження. Н. Городнюк у своїй науковій праці зазначає, що в романі інтегровано різні літературні форми: зокрема, фіксація пережитого досвіду (подібно до повісті «Ілля Турчиновський») слугує для героя способом осягнення буття та формою духовного безсмертя.

У розвідці «Знаки необарокової культури Валерія Шевчука» підкреслюється, що сукупність символів та знаків плекає нову художню дійсність, де перетинаються екзистенційні мотиви, притчевість та химерність. Незважаючи на обсяг виконаної наукової роботи, визначення поняття химерного роману у контексті творчості Шевчука досі не набуло загальноприйнятого статусу. М. Барабаш виокремлює чотири стильові рівні прози Шевчука: фольклорно-химерний, містично-химерний, історіософський та готично-притчевий, вказуючи на його спорідненість із магічним реалізмом. М. Жулинський бачить у доробку письменника синтез художнього мислення, де органічно співіснують фольклорна уява та філософські роздуми. [6]

Цей роман поєднує правдоподібне з небувалим, зображуючи три послідовні покоління родини на тлі епох та серйозних духовних випробувань.

Складові частини триптиха об'єднані спільними образами, лейтмотивами та концепцією передачі духовного досвіду, що створює незвичайний філософський літопис людського єства.

Микола Жулинський наголошує: сюжетна лінія твору про Іллю Турчиновського вибудована на мотиві подорожей як засобу осягнення світу та власної сутності. У Шевчука ця мандрівка має двоякий вимір: Ілля рухається не лише у фізичному просторі, але й у часі – від пізнього Середньовіччя аж до доби Просвітництва. Його шлях уособлює пошук оновлених ідеалів та крах застарілих норм. Втім, герой не досягає злагоди: середньовічний світогляд та погляди Епохи Просвітництва виявляються нездатними до співіснування. Будучи освіченим, але безсилим перед лицем зла, він залишається "у кайданах абстрактних уявлень про добро і зло", а його життєвий шлях визначається добою, а не власним вибором.

Схоже бачення Жулинський простежує і в романі «Петро Утеклого»: дякон Стефан перебуває у внутрішньому розколі між філософією Платона та християнським віровченням, втілюючи трагедію душі, яка прагне віднайти істину, але не може подолати протиріччя між розумом та вірою. Притчі Іллі, разом із його життєвими негараздами, становлять значущу частину химерної будови роману. У фіналі Кириак Сатановський засуджує свого предка за нерішучість, але всі персонажі триптиха формують власну життєву філософію. Містична аура Іллі не є вичерпним проявом незвичайного у творі: ця химерність розкривається насамперед через притчеподібне переплетіння реальних подій із символічними образами. Особливо яскраво зображує В. Шевчук вплив алкоголю на Іллю: *«Мене відразу хитнула зелена хвиля, кілька зелених зміюк спалахнуло, плаваючи в повітрі, як у воді. Одна із них стала рости й розширятися, і я уздрів зелену дівчину, волосся якої вилискувало, ніби смарагд. Вона заспівала до мене високим голосом [...] : !!Ген, пий-но, пий-но до мене, Гей, пий-но це зілля зелене, Я одур веселий приношу, Покинеш думок важку ношу, Що мучать тебе, нещасливого»* [53, с. 57]

Міфологеми займають значне місце у цьому романі. Скажімо, Г. Косарева підкреслює, що найбільш яскраво художньо опрацьованими у повісті В. Шевчука «Ілля Турчиновський» є такі міфологеми: мандри, коло, оселя (дім), сад, світове дерево та страх. На думку цієї дослідниці, концепція твору як шляху до оновлення душі персонажа формується саме через міфологему подорожі. Герой вирушає у пошукову мандрівку, прагнучи досягнути світ у його розмаїтті й плинності, а також визначити межу між добром і злом. Вона також зауважує, що «нарратив повісті збагачується завдяки візіям внутрішнього світу героя, які вималювала уява Шевчука, через переходи від дійсності до небуття (міфологічні образи у тексті, сни персонажа, вставлені епізоди, алегоричні розповіді)».

У всіх трьох розділах роману «Три листки за вікном» і, власне, в інших роботах Валерія Шевчука простежується міфологема шляху, яка виступає як «певний рубіж між різними світами, де стикаються Добро і Зло, Світло і Морок: *«Мандрованого вабить затишок, а осідлого – дорога... В коло складається життя людське, в коло сплітаються думки й бажання... усе подібне в світі, але нічого не повторюється, бо нове вище від попереднього на драбині часу стоїть»* [53, с. 74].

У Шевчуковому романі «Три листки за вікном» концепція дороги виходить за межі простого позначення життєвого маршруту персонажів, трансформуючись у метафору глибинних внутрішніх мандрів, процесів трансформації свідомості індивіда. Для Шевчука мотив дороги має подвійну функцію: це одночасно арена життєвих випробувань, а також межова зона, де зіткнулися та протистоять сили світла й темряви, добро проти зла, надаючи водночас перспективу перетину цих начал. Крім того, вона символізує неупинну динаміку, невичерпність пізнавального процесу та невинне прагнення до самовдосконалення. Це, своєю чергою, віддзеркалює центральну тезу про циклічність існування, де відсутні чіткі точки старту чи фіналу, а натомість панує невинний континуум подій та переживань. Таким чином, дорога набуває статусу квінтесенції людського існування у часово-

просторовому континуумі, слугуючи точкою перетину як емпіричної реальності з міфологічним планом, так і автентичного з осяжністю умовно-абстрактного. Автор висловлює власні погляди через міркування Іллі Турчиновського: *«Середохрестя – це місце, де знаходимо сумніви, бо перед нами чотири різні шляхи. Ми тримаємося його тому, що не знаємо, на який із чотирьох ступити. Роздоріжжя лякають нас, бо можуть погнати на манівці, але без середохрестя ми збожеволіли б»* [53, с. 69]. Також автор вустами мандрівного дяка порушує вічне філософське питання: *«...чи є глузд в усіх тих нещастях, які людина переживає, йдучи дорогою життя?»* [53, с. 63], а потім ділить людей на дві категорії: *«Світ розділено надвоє: з одного боку – світле, а з другого – темне. Ті, що на світлій стороні, бачать супротивне собі темним. Для тих, хто на темному боці, - темрява у світлому. На ознаку цього витворено символ орла і сови. Орел немічний уночі, сова – вдень. Ці дві площини зіштовхнуто у вічному двобої: вони затялися не на життя, а на смерть – кожен-бо має свою рацію і свої резони»* [53, с. 64].

У долі Іллі Турчиновського сплелось чимало дивовижного. Тричі смерть являла йому свою присутність (фінально, щоб забрати його душу), на старості років йому випало переглянути своє молодецьке життя знову, і деспотичні натури траплялися йому на життєвій дорозі неодноразово, кожного разу у відмінному втіленні. Друга частина кардинально відрізняється від першої за своєю химерністю. Вже сама назва, «Петро Утеклий», натякає, що оповідання сфокусується на темі зникнення однієї особи, а точніше – кількох. Повість містить тривалі й неодноразові детальні описи незвичної локації – села Рудівка. Письменник майстерно застосовує палітру кольорових лексичних прийомів, щоб збудувати атмосферу непокоєння і таємничості, яка водночас слугує застереженням для будь-кого, хто прибуває на цю територію: *«Село теж звалося Рудівка, бо все навколо таки й справді випромінювало рудизну: земля, хати й люди. Навіть солома на стріхах виглядала не як скрізь – росла на червонясто-синій землі й набиралася тої барви ще на ниві. Йде вона доти, доки не ковтне її червонясто-синя барва і доки не почне нею упиватися, як*

*упивається все тутешнє зело й живність. Через це, подумалося мені, всі люди тут навіть ув одежу рудувато-синю вдягаються, через те у них так дивно пригашено погляди – вони з іншого світу...»*[53, с. 147]

Історія про смерть невідомого поблизу Рудівки виглядає занадто вже загадковою, як і з'ясування обставин цієї лихої пригоди. Численні оповідки про низку дивакуватих і сумних випадків, що сталися з кількома особами на ім'я Петро, чергуються з перебігом розслідування, а також описом моторошної Рудівки та ще більш химерного довкілля села. Це місце, за словами писаря Петра, постає як якась дивна сутність, що живиться людьми, і зрештою – самим Петром-оповідачем. Якщо Ілля Турчиновський постає абсолютно нездатним заподіяти зло (він навіть прощав тих, хто його ображав, і не скористався нагодою відплатити), а Петро – людиною допитливою, то нащадок їхній, Киріяк Сатановський, що з'явився через декілька поколінь, постає як цинік, і про свого прадіда – дяка-подорожнього – він каже таке: *«Той Ілля належав до породи невдах, які хочуть із своєї невдашливості витворити чесноту – це так само, на мою думку, як хворі бувають горді зі своїх немоцей і вельми люблять ними похвалитися», «мого предка треба було б судити, як волоцюгу»* [53, с. 370]. Не жалує Киріяк і діда свого – *«Не ліпшої я думки і про свого діда в четвертому коліні Петра Турчиновського, якого також обуяла писальна гарячка, а судова система його часів викликала в мене щирий сміх»* [53, с. 371], а вирок його своїм попередникам просто приголомшує – *«я із сумом подумав, що ганебна схильність до спілкування із простолюттям була одним із фатумів нашого роду»* [53, с. 371], а ставлення до фоліантів, написаних попередниками – *«я вважаю це писання шкідливим навіть для історії нашого роду»* [53, с. 372], а себе, хоч і порівнює з ними, та все ж вигідно вихваляє: *«моя схильність до писання, очевидно, саме від цих моїх дідів... Я ж маю одмінну систему мислення від моїх дивакуватих предків і принаймні можу похвалитися одним – здоровим глуздом і холодним розумом...»*[53, с. 372].

Оця манера поведінки, безперечно, вражає своєю стриманістю та розсудливістю, проте в ній надто вже бракує людяності, не дивно, що оточуючі

його уникають, і приятелів у нього зав'язків жодних. Доля Сатановського бути прикутим до вчительського кола та його гіркота з цього приводу яскраво проявляються саме на прощанні з директором: *«Всі ми по-своєму нещасні й мізерні під цим сонцем, і недаремно поклато воно на нас фіолетовий знак. Може й справді, ми діти не так землі, як чорнила, і замість крові в нас те ж таки чорнило. Можливо, й справді, з чорнильної речовини зроблено наші мізки, адже поза тісний світлик, поза тимчасову скупченість, яку творимо, не сягає з нас ніхто. Зрештою, і смерть одного з нас так само маловажний факт – ніби вилито із пляшечки чорнило; навіть для нас, найближчого оточення покійного, це майже не горе»* [53, с. 489] Кіріак не схибив, його цинізм анітрохи не похитнувся. Свій унікальний хист – дозволяти власній тіні шпигувати за долями інших – він із задоволенням застосовує, аби наповнювати вміст Чорної книги.

Його філософія: *«Людське життя, цілком резонно міркував я, – ніби дерево з кільцями вузких та ширших історій, увесь світ – своєрідний ліс людей, і він доти лишатиметься диким, поки не пізнає його допитливець. Пізнання ж того світу – моральна наука; звісна-бо істина: щоб остерегтися зла, треба те зло пізнати в іншому»* [53, с. 313]. Загалом Кіріак Сатановський вважає, що усі люди подібні до нього: *«Здається, кожен із нас пише свою «Чорну книгу»: в умі, в пам'яті, на папері... Не такий я уже вибранець у цьому світі, і годі тішити себе переконанням, що маю якусь особливе призначення. Запускаю свою руку в душу іншого, а той інший у душу свого сусіда чи й у мою. Все ми знаємо, злорадіємо, чинимо підступи, гудимо, а тоді тішимо себе думкою, що досить нам покаятися – і ми знову станемо чисті, як листок паперу, на якому можна писати вже нову нашу історію»* [53, с. 520].

Роздуми Кіріяка, що супроводжують його рішення спалити свою Чорну книгу, приводять його до усвідомлення: ставши сірим і невідмінним, він перетвориться на звичайне дерево із загального людського "лісу". Прикметно, що його першу таку книгу врятувати не вдалося, вона зотліла, і хоча він має намір створити нову, доля розпоряджається інакше: ця остання опиняється біля

ніг Біляшівського. З огляду на це, назва третьої частини триптиха, «Ліс людей», набуває виразно символічного значення. Для Сатановського це поняття несе негативний відтінок, уособлюючи шаблонність людства, його безликість та однотипність. Натомість, Біляшівський стверджує протилежне: «мусимо полюбити цей ліс людей» [53]. Цікаво, що протягом усього роману Біляшівський не демонструє якихось надприродних дарів, на відміну від Сатановського. Проте, коли невидима постать останнього сідає у кареті поруч із Іщинським, Біляшівський спроможний її помітити. Автор наділяє саме свого привабливого персонажа цією здатністю, підкреслюючи, що щирі та доброзичливі особистості здатні «бачити наскрізь» інших, особливо тих, хто злий чи недобрий. Для Сатановського ж, як повної протилежності Біляшівському, життєвою метою стає виявлення «чорного» у долях оточуючих, про що він сам заявляє: *«Можу знову писати свою книгу, бо задоволене і цілісно живу!..»* [53, с. 556] Хоча він все ж таки прагне додати яскравого кольору в своє життя: *«Хочу пити життя, щоб не прогавити в ньому ані хвилини – воно не тільки чорне чи сіре. Воно різноманітне та різнояке, все залежить тільки від окулярів, які накладаємо на очі»* [53, с. 627]. Деколи Сатановський хоче стати на мить людиною, бути позитивним хоч на мить: *«Захотів раптом, щоб хтось мене пожалів, поспівчував мені, а завтра про це остаточно забув»* [53, с. 647].

Про види людей, Добро і Зло автор говорить словами Киріяка: *«Чогось мені бракує, великого й неодмінного, що могло б висвітлити мені душу. Те "щось" постійно наближається і несе мені не тільки ояснення, але й видиму небезпеку – я маю однаково хотіти й боятися того "щось", і, може, мені легше, коли я його остережусь. У світі є дві породи людей: ті, що усвідомлюють це, і ті, котрі живуть, як трава. Легше другим, бо перші тонуть у безнастанних сумнівах і тим самим втрачають волю до життєвського чину. Вони малодійові, а тільки рефлектують, тоді як призначення людське – діяти. Одні будують і кріплять існуючий лад, інші його розладнують і прагнуть знищити – призначення тих чи інших одне. Є ще й*

*треті в цьому світі – ті, які спостерігають. Одні дивляться на нього добрим оком, а інші – лихим. Не ховаюся, що дивлюся на світ лихим оком, – тільки так можу самоствердитися.» [53, с. 561]*

Розполовинення Сатановського відбулось після смерті учня, він відчув що щось таки втратив – *«Але чогось мені бракує, а самота, яку раптом відчув у цім порожнім помешканні, – наче ножова рана в серці. І я кидаю безсловесний погук у ніч і в сніг, туди, де загубилась у погоні за самим собою невидима частина мого "я". Мені боляче без неї, бо без неї я не можу наповнити себе гострою енергією, від якої кожна клітина тіла мого починає торжествувати. Без тої другої половини – я черв'як, малий і безпомічний, не людина, а оболона її, що виконує завчені рухи, тоді як душі хочеться відчувати вищий сокровенний смисл у діях своїх та думках. Так, я тільки коліща, пущене чиясь сильною рукою, і воно котитиметься, доки стане в ньому заводу. Потім воно спиниться й упаде. Саме цього моменту я й боюся, через це крик мій у ніч і в білу січкарню за вікном повен такої ж туги, як і виття голодного звіра, душу якого терзають невідомі передчуття...» [53, с. 561]*

Киріяк, попри власну замкненість, починає жаліти людей і самого себе, усвідомлюючи свою самотність і двоїстість: *«Жалію себе, бо він у цьому світі нещасливіший від інших... Легше йому жилося б, коли б не мав дару бачити й спостерігати... Мені захотілося приголубити свою нещасну видиму половину й пожаліти її: самотня вона, як ніхто» [53, с. 573].* Однак, розуміючи своє призначення, він опирається цьому почуттю: *«Я не повинен їм співчувати, бо інакше почну втрачати себе... Стати жалем і болем того маленького чоловічка... адже і він уже не такий, як був на початку цієї історії» [53, с. 581].*

Він перестає бути тим «Сатановським», яким його бачили інші, – суддею й насмішником, що ніс своє ім'я як роль. Змінившись, герой стає простою людиною, у якій поєднуються дві половини: *«Я був добрий, благий, щасливий... збагнув істину: жити у світі й зі світом ліпше, ніж залишатися його холодним спостерігачем... починаю ставати по-справжньому цілісним» [53, с. 652].*

Символічним є й його прізвище, що зазнало спотворення: *«Мій дід був Сатановський, але в угоду великоруській вимові він змінив "о" на "а"»* [53, с. 585].

Сатановський, який досі залишався холодним спостерігачем людських вад, уперше прагне жити як усі, відчувати любов і спокій поруч із жінкою: *«Хотів марити юним дівочим тілом і горіти коханням до прекрасної істоти... Хотів жити для себе, а світ, який колотиться навколо, хай відступить і не чіпає мене... Мрію влаштувати власне гніздо, тішитись у затишку»* [53, с. 627]. Його почуття до Софії пробуджує бажання повноти життя й любові: *«Хочу пити життя, щоб не прогавити в ньому ані хвилини... Зараз на очах у мене рожеві окуляри, і я радий з того, хочеться навіть підскакувати й безглуздо всміхатися... нехай це чудо буде жінкою»* [53, с. 627]. У цьому він відчуває внутрішнє єднання: *«Я знову стаю в подвійній іпостасі, розділений на єство жіноче й чоловіче... існує вищий сакрамент – великий сакрамент любові»* [53, с. 627]. Однак зрада Софії, вагітної від іншого, зруйнувала його ілюзію і стала остаточним зламом героя.

Прямо перед тим, як відійти у вічність, Сатановський пережив серйозну трансформацію всередині себе: його колишні байдужість та панування змінилися на співчуття і жаль. Людина, яка раніше виносила вирок іншим і глузувала з їхніх недоліків, тепер сам несе тягар болю та відчуття ізоляції. Його не дають спокою спогади про самогубство Софії Фридерікс – жінки, яку він обожнював, але разом із тим став причиною її падіння; цей епізод слугує каталізатором для його духовного відродження. *«Всі наївні настанови стояти осторонь життя виявилися сміху варті... я зробився головною дійовою особою власної "Чорної книги" ... жертви мого перебування тут – ті, кого я любив і хто виявляв добрі почуття й до мене»* [53, с. 637].

Протагоніст раптом починає відчувати співчуття до тих, кого досі сприймав як здобич, усвідомлюючи вперше власну приналежність до того світу, від якого так старанно відгороджувався. Його колишня гордість самодостатністю тепер перетворилася на тягар самотності. *«Я захотів когось полюбити, але сумна*

*виявилася моя любов... І я раптом відчув, що та самотня шкапа, яка й досі блукає по житомирських вулицях, – це мій образ, образ сумного блукача» [53, с. 637].*

У фінальній сцені Сатановський позбавляється своїх демонічних ознак, являючи собою скоріше розчавлену, але все ж таки людську постать, яка надто пізно збагнула тягар власної пихи та відчуження. Ці почуття, що геть не пасують Киріяку, схожі на своєрідне каяття перед кінцем та духовне оновлення. Сам герой здивований, не усвідомлюючи природи подій, що розгортаються. Однак, якраз перед тим, як відійти у вічність, він подумки фіксує прагнення знову опинитися у своєму домі, запалити сигару та втягувати прозорий дим, що очистить його так само, як полум'я спопеляє фенікса до нового народження, а тоді вже згадує про повернення додому як про початок мандрівки в інший простір: *«Пишу ці слова в солодкому передчутті відпочинку, бо я вже досяг власного пристановиська...» [53, с. 650], щодо його внутрішнього стану та поборювання добра й лиха, можна сказати ось що: «Там, у мені, йде дивна боротьба: чорний птах і світлий, вони зіштовхуються у мені, як день і ніч, і не повинен я тій війні заважати» [53, с. 650]*

Сатановський згинув у полум'ї, яке сам і спричинив. За кілька годин по тому завіяла сніжна мряка, аби здійснити очищення світу: *«Він чистив його та оновлював. Усе чорне на землі вкривав білизою, готуючи тим самим прихід світанку. Ба, він уже наближався...» [53, с. 652]*

Зокрема, протагоніст фінального розділу твору володіє хистом, що значно перевершує той, яким мали його попередники. Проте, цей дар він скеровує не на благородні цілі, а винятково для глузування з людських вад та засудження роду людського через його схильність до гріховного. Навіть у найбільш світлій із постатей, Біляшівського, він шукає недоліки. Однак розв'язка епопеї все ж таки доносить авторське бачення, що Добро мусить домінувати у світі.

Оповідь «Три листки за вікном» також насичена своїм **символізмом**. **Алегорія** тривоги, ніби за ними стежать, у фрагменті, де Біляшівський веде бесіду з Третяком, постає одразу після того, як останній зауважує, ніби стіни можуть

мати органи зору та слуху: *«Вони зирнули на стіну й побачили, що з неї справді виросло кілька вух, а кілька очей пильно, з прижмурцем їх розглядають. Одне вухо виросло, як гриб, із замкової щілини дверей, а кілька пар очей було наліплено, наче прикраси, на скло вікна. Зі стелі звисав канделябр, і свічки на ньому також вивершувалися людським оком, а на кожній кришталевій привісці моталося по вуху»* [53, с. 406].

З'являється вухо і в моменті, коли Сатановський зізнається Бергену за чаркою про його можливий вплив на самогубство Софії Фридерікс: *«Я вигукнув останню фразу й побачив величезне, широке, рожеве вухо, наставлене в мій бік, вухо Холоденка, який стояв неподалік од нашого столу»* [53, с. 648]. Бінарність понять дуже часто підкреслює парність більшості явищ у людському світові. Так, Ілля вказує на дві стихії води й землі: *«Дощ затягувався, а мені й хотілося того – затяжного й тихого плескоту, коли все покривається серпанком і вода стає володарем світу, а земля спрагло підкоряється їй, як жінка, котра довго не знала любові. Я відчуваю отаке щільне з'єднання двох потужних начал – це заспокоює мене й умиротворює»* [53, с. 93].

Зокрема, Г. Косарева вказує на авторську мистецьку хитрість – «нанизування елементів просторово-часового континууму, яке поступово зводить текст у його повноті до сукупності значень, що кристалізуються в естетичну єдність у думці того, хто читає». Виняткової ваги в романі-триптиху набуває його побудова, ідейна основа якої в початковій секції спирається на корпус повчальних оповідок «Прадавня проникливість» («Розум», «Наміри», «Пиха», «Зависть», «Черіді», «Стриманість»), котрі являють собою квінтесенцію світогляду та моральних засад людського існування.

На думку Л. Тарнашинської, оповіді «Ілля Турчиновський», «Петро, що втік» та «Лісове братство» складають монолітну структуру – «оповідь-притчу про невпинні мандри людства у віднайденні правди та суті свого існування». Отже, роман-триптих «Три листочки по той бік шибки» володіє значними ознаками химерної літератури і становить вагомий об'єкт для детальних філологічних розвідок. Фактори химерності твору простежуються як у його

оригінальному плануванні, так і у створених образах, перипетіях сюжету та видіннях персонажів. Завдяки щедрій та насиченій образній мові, митцеві вдається сфабрикувати унікальне відчуття співіснування світу буденного й ірреального, звичайнісінького та дивовижного.

## **2.2. Формування химерного простору у романі «Дім на горі»**

Створення химерного побуту у романі Валерія Шевчука «Дім на горі» досягається шляхом побудови чарівно-народної атмосфери, оточеної таємничими подіями та знаковими фігурами. Головним просторовим стрижнем постає титульний «дім на горі», який функціонує як освячене й оповите таємницею помешкання жіночого роду, де межа між дійсним і потойбічним розмита. Саме тут героїні долають випробування через зіткнення з нечистою силою, наприклад, «дженджуриком», і тут же вибудовується міфологічний рушійний скелет оповіді. Окрім того, до роману входить низка оповідань, події яких також розгортаються на теренах ранньомодерної України, насиченої чинниками надприродних сил, що породжує відчуття тривоги та небезпеки. Отже, оця химерна локація у творі творить заплутану, багатоярусну художню площину, де сходяться міфологічні образи, барокова символіка та народні мотиви, що є типовим для стилю химерної літератури.

Структура оповідання «Дім на горі» та єдність твору визначають його химерні ознаки, що виявляються у декількох важливих аспектах:

- Багатоетапність і розгалуженість – доробок складається з двох частин, причому друга («Голос трави») була створена першою і слугує «опорою» усього тексту. Вона збирає 13 притч, кожна з яких має власну символіку та повчальний зміст, а перша частина – «Дім на горі» – це історично-епічне викладення про певний відрізок часу та місце, проте з ознакою умовності та відтворенням реальності минулого.
- Химерна будова та наслідування бароко – у художньому світі панує химерність, що проступає крізь підпорядкування несподіваній пророчій і

таємничій логіці, а також через наслідування барокового світогляду з його знаками та протиставленнями.

- Таємнича та притчева палітра – кожна розповідь – це притча, що несе моральне, етичне, світоглядне чи духовне послання, з притаманними образами мороку, світла, лиха та правди.
- Подвійність і символіка протистояння – в основі лежить поєдинок між належним і хибним, світлом і тінню, що акцентує химерну сутність людського існування та духовних пошуків.
- Світоглядність і внутрішнє протиборство – спеціальна увага надається внутрішній роздвоєності особистості, що також є типовою рисою химерної прози, і спонукає читача до міркувань про обов'язок і добродійність.

Науковці констатують, що структура твору вибудувана штучно та виважено, що зумовлено заплутаністю ідейного задуму та сплетінням образного й концептуального наповнення. У другій частині роману «Голос трави» метафоричне зображення світу та людства ґрунтується на глибоких філософських засадах, а фольклорні та міфологічні елементи додають твору світоглядної глибини.

Роман у формі балади під назвою «Дім на горі» вирізняється складною, розгалуженою фабулою та вагомою роллю другорядних дійових осіб. Наскрізним символом є гора з її вершиною та підніжжям, де Іван Шевчук займається випасом кіз, пильнуючи за перебігом буття та уособлюючи «Голос трави» – метафоричне відображення життя у столітті ХХ. Житло неподалік річки Тетерів символізує духовну цитадель та ідеал досконалості, а жіночі образи відповідають за збереження моральних засад та родинної пам'яті.

Цикл «Голос трави» насичений елементами фольклору та міфології (тут присутні домовик, чорт, лісовик, відьма, потерчата, перелесник, чаклунка), які функціонують як архетипи, наділені містичним наповненням та символікою. Автор переосмислює народні вірування, надаючи їм актуального звучання, і фольклор стає своєрідним збірником принципів осмислення людини, природи та всесвіту. Тлумачення образу чорта варіюється серед дослідників: його бачать

як фігуру, змінену під впливом християнства, як пізніше інкорпорований біблійний персонаж, або ж як носія функцій інших міфологічних істот у сучасному народному світогляді. Народно-міфологічний світогляд у «Дім на горі» виявляється у сновидіннях, внутрішніх пережиттях дійових осіб та переказах, що спрямовують їхнє буття. Повість складається з шести частин, кожна присвячена окремим постатям: Олександрі й Миколі, Марії та Івану, бабусі Галині й Хлопцю, Володимиру та Оксані. Заголовки частин – «Синя дорога», «Дім на горі», «Вода з кінського копита», «Птах перелітний» – мають фольклорні відлуння. «Блакитна дорога» уособлює життєвий шлях із духовним випробовуванням, а оселя на вершині – прихисток і «державу жінок».

Міфопоетичні складові визначають структуру та сутність оповідання. Основний принцип – повторюваність, що простежується у часово-просторовій побудові та образному ряді. Час має міфічну природу: герої ХХ століття існують за міфічними правилами, а персонажі – домовики, чорти, чаклунки – функціонують прямолінійно. Події збудовані за правилом кола, відтворюючи життєві стежки пращурів та внутрішній світ героїв. Взаємодію поколінь підсилює єднання Івана з подіями на схилі та вміння бабусі читати думки онуків. Сни й видіння дійових осіб додають міфопоетичної глибини та психологічного напруження: Галина бачить обманщика у подібі сірого птаха як знак перших спокус, а Микола перетворює пошиті черевики на знаковий предмет для дівчат.

Циклічність твору простежується у духовному світогляді дійових осіб. Іван Шевчук, який пасе кіз, занурюючись у споглядання природи, роздумує над сутнісним значенням життя, а здобуті осягнення транслює наступним поколінням, головним чином Хлопцеві, що відчуває непереборне бажання перейняти дідову місію.

Оповідь розгортається у двох паралельних руслах: це повість, іменована «Дім на горі», котра охоплює життєві етапи персонажів у Житомирі з 1911-го по 1963-ій роки, та збірка із тринадцяти повчальних історій, «Голос трави», авторства Івана. Основні теми – оселя як духовна схованка та життєва

мандрівка, уособлена дорогою – творять багат шарове буття, де у сплетіння входять дійсність і вигадка, час минулий і теперішній, дитячі роки та зрілість. У літописі «Дім на горі» відсутній стрімкий розвиток подій, що надолужується насиченістю духовного простору героїв. Події зосереджені довкола домівки та її підніжжя; кожна частина тексту фокусується на життєвих траєкторіях та емоційному досвіді персонажів. Неспішний хід оповіді гармонує із заглибленістю героїв у роздуми, а структура твору ґрунтується на повторюваному ритмі простору-часу, мотивів та основного розвитку сюжету.

Психологічні переживання персонажів постають крізь призму їхніх снів та видінь, що вносить елемент неземного у повсякденність, водночас надаючи їй романтичного ореолу. Образи, пронизані міфопоетикою, посилюють містичну глибину оповіді та слугують віддзеркаленням внутрішніх духовних прагнень героїв. Валерій Шевчук, чий творчий злет відбувався у часи «періоду застою», зумів зберегти непідкупну внутрішню незалежність, уникаючи будь-яких поступок з офіційною владою. Його манера письма ставала дедалі більш насиченою, інтегруючи елементи бароко, готики та реалізму, що виражалося у монументальності, пишних епітетах, заплутаних синтаксичних ланцюжках, глибокому підтексті та застосуванні умовно-асоціативних засобів. У художній прозі Шевчука ознаки необароко яскраво проступають через створення химерно-фантастичних, барокових світів, трагічного бачення буття, дихотомічного світогляду, використання християнської символіки, а також через театралізацію та карнавальні мотиви. Його роман-балада «Дім на горі» є сплавом реалістичного начала, романтизму, символізму, народних вірувань та міфології, формуючи багат шаровий мистецький простір. Цей простір посилюється завдяки музичній, насиченій метафорами манері викладу, де описи природи, різкі протиставлення, поліфонічне звучання та розлогі внутрішні монологи акцентують увагу на духовних змаганнях особистості.

Роман «Дім на горі» – ода любові до світу, роду, пращурів і оселі, що постає символом злагоди та внутрішньої рівноваги. Дім – твердиня духу, де людина схована від життєвих знегод та темних сил. За неписаними правилами

влада належить жінкам – хранителькам звичаїв і моралі, тоді як чоловіки – тимчасові відвідувачі. На вершині з'являються діти з таємничим корінням, а подорожні, що прибувають як сірі птахи-перевертні, зникають, лишаючи нове покоління. Птах уособлює лихо чи демонічну міць. Мотив шляху віддзеркалює повернення та вигнання, щастя й болю, що втілюється в оповіді Хлопця – біблійного блудного сина. Ці образи надають роману філософського та містичного змісту, відкриваючи пам'ять, духовну спадщину та людську долю. Бароккові особливості виявляються у внутрішньому роздвоєнні персонажів. Галя бачить у дзеркалі дві свої подобі – земну й казкову, що символізує суперечність душі. Старий пастух Іван Шевчук єднає дійсне й надприродне: він розуміє природу, має дар пророцтва й у спілкуванні з людьми виявляє творче начало, прагнучи досягнення світу та духовності.

Роман «Дім на горі» представлений як священний простір, своєрідний храм духу людського, де мешканці виступають у ролі муз та зберігачів гармонії. Крізь їхні життєві шляхи автор досліджує взаємозв'язок особистості з плином часу, оточуючим світом природи та глибинами власної душі.

Персонажі роману втілюють різні символи руху душі людської. Іван Шевчук та Хлопець постають мандрівниками, які пізнають себе та навколишнє, долаючи труднощі та здійснюючи духовні пошуки. Галя стикається зі спокусою, що уособлює хибне, оманливе кохання, тоді як чоловік з низини несе справжню відданість та узгодженість. Володимир, як ветеран воєнних подій, піднімається до оселі на височині, що символізує відродження духу. Образ Хлопця, що є "птахом перелітним" або "сином, що блукав", несе у собі ідею повернення до коріння та самоусвідомлення. Мотив дороги є глибоко багатозначним у символічному плані: він окреслює долю, шлях духовного розвитку, пошук істини, але водночас несе відбиток гріховності, випробувань та неминучості буття.

Сновидіння та видіння, що осявають героїв, відіграють ключову роль у побудові та змістовому наповненні твору. Сон, який бачить Галя, слугує попередженням про можливу ганьбу, проте її внутрішня міць дає змогу

подолати цю перешкоду. Оксана, переживши символічне бачення, набуває стійкості та рішучості. Через ці сни персонажі доходять до усвідомлення власних невпевненостей, прагнень та меж духовного досвіду, що додає оповіді відчутної містичної глибини. Символічна тканина роману об'єднує аспекти пізнавальні та морально-етичні. Чоловічі образи концентрують у собі інтелектуальну й дослідницьку складову, тоді як жіночі зосереджують етичний та духовний початок, виступаючи хранительками моральних засад, традицій та духовної спадщини дому. Завдяки цьому «Дім на горі» постає як багатопланове полотно, де реальність і міф, відлуння минулого і сьогодення, зовнішні обставини і внутрішній світ гармонійно зливаються в єдиному художньому просторі.

Символічного забарвлення набуває постать Галі вже з самого початку оповіді, коли згадується її професія – викладачка, що автоматично робить її провідником знань та духовного просвітлення. Проходячи крізь перипетії сюжету, ця персонаж постає перед нами у низці різних амплуа. Спочатку вона постає як молода особа, що бажає викликати схвалення у власному відображенні та серед оточуючих. Потім її роль трансформується у роль уважної до потреб родини матері та охоронниці домашнього затишку. Галя є завзятою читачкою, немовби всотуючи векову мудрість поколінь, що особливо підкреслено сценою у приватній книгозбірні. Для розкриття глибин її ества письменник неодноразово використовує символіку синього спектру, котрий слугує віддзеркаленням найвагоміших її душевних переживань: *«Вона була в ясно-синьому платті і вже знала, що сьогодні її настрої особливий...»* [51, с. 3].

Символізм відтінків у романі «Дім на горі», написаному Валерієм Шевчуком, несе у собі глибокий підтекст. Блакитний барвник у цьому творі уособлює високі ідеали, незаплямовані почуття, небесне узгодження та духовний ріст. Галянева стежка, залишена самою Галею, репрезентує шлях осягнення та мудрості, а також нерозривність передачі життєвих засад крізь три покоління жінок – бабусі, самої Галі та її спадкоємиці Оксани. Сірий тон, яким окреслено Джигуна у вигляді пернатого, слугує знаком самотності, внутрішньої

порожнечі й пам'яті про втрати, спричинені військовими діями. Йому протиставляються жовтий та зелений – кольори, що символізують життєву силу, гармонію, відновлення та духовне просвітлення. Жовтий відтінок асоціюється з втіхами та піднесеністю духу, тоді як зелений – з внутрішнім світлом та пробудженням. У романі «Дім на горі» палітра кольорів пронизує як деталі інтер'єрів, так і зображення навколишнього світу, слугуючи інструментом для вираження емоційного стану дійових осіб, а також відображенням їхніх задумів та прагнень. Зокрема, у епізодах, пов'язаних із оселею Володимира, поступовий перехід від освітлення до сутінків демонструє його потяг до невідомого, духовного, що також резонує з бароковим мотивом пошуку життєвого сенсу та самопізнання. Білий, що часто трапляється в описах внутрішніх просторів, виступає емблемою чистоти, оновлення та прагнення до чогось виняткового. Природа у цьому романі також перетворюється на дзеркало душевного стану персонажів. Наприклад, у фрагменті, де Іван бачить образи своїх ще не народжених синів у сонячній імлі, пейзаж передає його глибоке бажання стати батьком, здобути родинне тепло та злагоду. Таким чином, колористика твору не лише формує атмосферу, а й розкриває нутро героїв, оголюючи їхні мрії, переживання та духовні мандри.

Валерій Шевчук здобув визнання не тільки як обдарований наратор, але й як вдумливий дослідник старовинної української поезії, зокрема епохи Ренесансу. Артистократично переосмислює він народні фантазійні мотиви, інтегруючи поетичні техніки фольклору у свій дороб. Сюжети, поширені у слов'янському світі, на кшталт прикликання надприродних сил («Відьма», «Перелесник») чи укладання пакту з нечистим («Швець», «Чорна кума»), Шевчуком подаються у новій інтерпретації, набуваючи філософського, етичного й психологічного наповнення. Літературознавець Г. Грабович схильний характеризувати цю манеру як «приборканий» або «надомашнений» демонізм народний: навіть елементи окультизму не несуть загрози, бо оповідна манера нівелює їхню потенційну небезпеку.

Шевчук черпає натхнення у міфологічному світосприйнятті народу як фундаменті для свого художнього всесвіту, зводячи до купи дійсне й уявне, логічне й таємниче. У його текстах досліджуються віковічні аспекти буття: призначення життя, роль совісті як критерію честі, моральні постулати та внутрішні імпульси людських рішень. Фольклорно-міфологічна основа його творів формує химерну сферу, де межі між явою та вигадкою розмиваються, а давнє синкретичне бачення світу отримує авторську, свіжу інтерпретацію.

Особливо виразною є здатність Шевчука єднати народні теми із глибокими філософськими рефлексіями. Він не просто репродукує фольклорні архетипи, але й проникає у їхню сутність, насичуючи їх актуальним значенням. Це дозволяє читачеві водночас поринути у первинну міфологію та розмірковувати над фундаментальними етичними й життєвими дилемами. Його персонажі, події та ситуації часто набувають характеру алегорії чи притчі, що послуговує збагаченню прози багаторівневими сенсами й відкриває простір для міркувань про протистояння добра і зла, вибір шляху й духовну еволюцію особистості.

Таким чином, доробок Валерія Шевчука являє собою синтез спадщини українського бароко, народної міфології та сучасного філософського осмислення реальності. Його новели та романи формують химерний, багатовимірний простір, де уявне та буквальне переплітається з моральною, психологічною та екзистенційною глибиною, закріплюючи його прозу як унікальне явище національної літератури ХХ століття.

Фольклорний пласт у доробку Валерія Шевчука настільки потужний, що він сам стає своєрідним кодом світогляду – системою уявлень про людину, природу та світобудову. Як влучно зауважує Б. Рибаків, «аби досягнути народну культуру, усю глибину слов'янської творчості, необхідно звернутися до її архаїчних язичницьких коренів. Дослідження язичництва – це не лише повернення до витоків, айле ж і спосіб досягти глибшого розуміння культури етносу» [14].

Роман-балада Валерія Шевчука «Дім на горі» є одним із найяскравіших зразків творів, котрі спираються на міфологічний фундамент. У ньому щільно сплітаються народні міфи, віра у надприродне, біблійні алюзії та містичні трансформації (зокрема, мотив перетворення протагоніста у сірого птаха). Основною міфологічною конструкцією слугує легенда про Дім на горі, яка окреслює сюжетну лінію, пов'язану з долями жінок, котрі народилися в цьому Домі. Окремої уваги автор надає переосмисленню біблійної оповіді про заблукалого сина, мотиви якої простежуються в образі «Хлопця». Символьний каркас твору творять образи шляху, оселі, височини, юнака, птаха та жінки – ключові архетипи, що синтезують народно-міфологічну традицію із філософським осмисленням людського існування. У романі Валерія Шевчука «Дім на горі» можна чітко виділити кілька міфологічних структур:

1. Легенда про Дім на горі слугує основою вступу й задає тон усьому твору. Вона переплітається з життєвими епопеями персонажів, формуючи єдиний міфологічний вимір, де буденні події набувають символічного значення.

2. Хронотоп твору вирізняється містично-міфологічним характером. Події розгортаються у світі, де явне й потойбічне тісно взаємодіють. Циклічність часу підкреслює повторення жіночих життєвих сценаріїв крізь покоління. Містичні елементи – антропоморфні перетворення чоловіка на птаха, підйом на височину, ритуал куштування води – стають невід'ємною частиною життя героїв. Як зазначає М. Павлишин, історії Галі, Марії та Олександри Панасівни настільки переплетені, що визначити часові межі їхніх подій доволі складно.

3. Герої мають детерміновану міфологією долю. Жінки виконують роль охоронниць оселі, тоді як чоловіки, що з'являються невідомо звідки, підтримують безперервність міфу. Птах-чоловік спокушає лише мешканок Дому на горі, тоді як той, хто скуштує води з долоні господині, стає її обранцем. Усі жителі приречені відтворювати міфічний сюжет, а право вибору залишається виключно за жінками: колись його мала прабабуся Галі, потім Галя, а тепер – Оксана.

4. Символізм та ідейне наповнення. У романі-баладі надзвичайно вагоме значення мають фольклорні символи – оселя, височина, шлях – кожний з яких має як загальносвітове, так і індивідуальне значення для персонажів. Дім, розташований на вершині, виступає як захисний прихисток: гора може водночас бути перепоною для одних і твердиною для інших. Шлях символізує життєвий поступ і набуває різноманітних конотацій – осягнення, споминів, повернення до коріння чи пошуку вічності. У центрі цього міфологічного поля – оселя, де формуються фундаментальні цінності: впорядкований космос, затишок і гармонія. Суттєвою є і колірна символіка: небесно-блакитна дорога символізує майбутнє, блакитна одежина Галі – вроду та емпатію, червоний колір – пристрасть, зелений – життєву енергію, чорний – темряву та зло.

5. Жанрова палітра твору. Роман-балада демонструє риси бароко: прагнення до раціоналізації, містичні настрої, динамізм розвитку подій, злиття реального та ірреального, притчеві мотиви та символіку. Шевчук поєднує баладну форму із романною структурою, інкорпорує фольклорно-фантастичні елементи, міф про Дім на горі, біблійну історію про розкаяного сина та символізм ключових міфологем, що суттєво збагачує жанрові та смислові грані твору.

### **2.3. Міфологічно-фольклорна основа оповідання «Жінка-змія»**

Оповідь Валерія Шевчука «Жінка змія» бере свій початок із глибоких міфологічно-фольклорних пластів, спираючись на стародавню причорноморську легенду про змієподібну жінку-спокусницю, праматір скіфів, яка у творі постає як втілення демонічної фемінності. Автор послуговується образом змієподібної жінки як символом первісної сили природи, родючості, заклинань та загрози, змішуючи у цій постаті людське єство та надприродне. Жінка-змія наділена надзвичайною владою: вона може з'являтися та розчинятися, немов плазун, крокує по воді, а її обличчя завжди оповите тінню, що підкреслює химерність та містичність її образу. Цей символ у творі слугує проявом стихійної жіночої сутності, яка водночас притягує й отрує чоловіка-

інтелігента, протагоніста оповіді, який, незважаючи на внутрішній опір, не здатен протистояти її чарам. Сюжетна лінія висвітлює зіткнення чоловічого начала, раціонального та виваженого, із жіночою стихією, що символізує містичну, інколи навіть зловмисну, жіночність, укорінену у фольклорі та міфологічних уявленнях. Митець демонструє, що химерна риса твору – це не лише фантастичний додаток, а багатогранний символічний код міфопоетики, який нерозривно пов'язаний з народними культурними надбаннями та найглибшими архетипами. [15]

Збірка «Жінка-змія» (1998) вміщує три повісті – «Горбунка Зоя», «Жінка в блакитному на сніговому тлі» та «Жінка-змія», об'єднані спільною мотивом – демонізацією жіночих образів. Як слушно зауважує В. Суковата, в українській культурній парадигмі існували два позитивні жіночі архетипи: жінка-господиня, що втілювала мудрість та завзятство, та жінка-відьма, яка поєднувала ерудованість із привабливістю [16]. В. Шевчук протиставляє ці архетипи: існують жінки «світлоносні» – наділені гармонійною духовною енергією, і «темрявоносні» – з надмірною, атиповою потугою [18]. Саме останні формують основу демонічних жіночих постатей у збірці. Демонізація тут перегукується з образом відьми, яка у трактуванні автора постає не стільки як зла сутність, скільки як жінка із могутньою містичною силою, здатною фатально впливати на чоловіка. За спостереженнями С. Щербиніна, на відміну від західного світу, українське ставлення до відьом було радше пантеїстичним, ніж демонологічним, через що покарання за чаклунство траплялися доволі нечасто [18].

Центральна постать оповідання «Жінка-змія» є переосмисленням архетипу змісподібної скіфської богині, чия сутність полягає у спокушанні чоловіка для продовження роду. Її обранцем виступає відлюдник, який добровільно віддається цій владі, відчуваючи при цьому потужне відродження своєї чоловічої сутності: «...я відчув, що вже цілком нищий перед цією красою...» [50, с. 19]. Знайомство з панною демонічного роду запалює в ньому спрагу до буття, проте водночас штовхає до руйнування.

Шевчук звертається до системи української міфології (мавки, русалки, чаклунки, Мокоша й інші), надаючи новий сенс цим основним образам у своєму художньому просторі. Як підкреслює А. Кондрат'єва, автор черпає із фольклору та народних переказів, не осучаснюючи їх, а лишаючи їхню символічну глибину та непояснюваність [18]. Персонажка оповідання «Жінка-змія» – це змієподібна богиня, яка не криється зі своїми надзвичайними дарами. У її втіленні переважає тема спокушання, що резонує з демонічним типом жінки-сукуби – тієї, що зваблює, з'являється під покровом ночі, навіює хтиві видіння та виснажує чоловіка, «висмоктуючи» його життєвий хист. Отже, ця жінка-змія проголошує: *«Вичищу тебе до дна і вип'ю»* [50, с. 22]. В. Шевчук використовує міфологічні образи для змалювання жінки з потужною містичною енергією, здатної підкорювати чоловіка без наміру чи примусу: *«...очі мої мені не належали, вони їли, незалежно від волі моєї, ті пишні, й тремтливі, й осяйні перса...»* [50, с. 19].

Однак, у творах Шевчука жінки не спричиняють руйнації чоловіків, а радше спрямовують їх до глибшого усвідомлення себе. Чоловіки-протагоністи постають як особистості обдаровані розумом, інтелектуальні, схильні до уважного споглядання та глибокого аналізу. Центральний персонаж повісті це відлюдник-інтелектуал, для якого пріоритетом є «індивідуальна свобода, о-брана ним самим» [50, с. 1], а його життєвим кредо слугують вислови Сквороди: *«...ні з ким близько не сходиться, ні від кого не бути залежним і нікого не робити залежним від себе.»* [50, с. 1].

Ці постаті існують у стані непевності: вони не вчиняють дій, а лише спостерігають, доки не з'являється жінка, котра має силу перетворити їхнє буття. Саме через цю трансформаційну міць Шевчук надає образу жінки демонічних рис: героїня-фатум руйнує звичну структуру світу, проте водночас дарує чоловікові осягнення нового про оточення та його самого. Незважаючи на зовнішню зловісність, автор розкриває підґрунтя вчинків цієї персонажки. У творі «Жінка-змія» – лейтмотивом жіночих прагнень виступає потреба

продовження роду: *«Народжу собі й тобі сина, а-а! Мудрого й отрутного, звинного і гадючого»* [50, с. 20].

Символічний основа оповіді «Жінка-змія» вибудовується на міфологічно-фольклорних засадах, що й обумовлює її химерний характер. Образ змієподібної жінки єднає у собі буденне й вигадане, спрямованість до духовного осягнення та острах перед незвіданим. Злиття усталених фольклорних тем із авторським вигаданням міфів формує художній простір, де розмиті межі між звичним та потойбічним, що є визначальною химерною ознакою праці.

Ядром оповіді є стосунки між чоловіком та таємничою змієжінкою, чий прихід супроводжується знаками зоантропоморфної символіки, яка акцентує увагу на спокусі та містиці. Образ жінки-змії трансформується у дивовижну істоту з двоїстою сутністю, обдаровану надприродною могутністю, що породжує протистояння між чеснотою та гріховністю. Поєднання міфологічного з химерним дає змогу автору розкрити глибинні архетипові мотиви та багатозначні символічні пласти, котрі живлять художнє полотно твору. Ось ключові аспекти химерної прози, що пронизують повість Валерія Шевчука «Жінка-змія»:

#### • **Співіснування буденного та надприродного**

Тут щоденне буття людське нерозривно сплітається з елементами, що виходять за межі звичайного, породжуючи атмосферу двозначності та ледь відчутного містичного тиску. Світ, у якому торує свій шлях протагоніст – одинак-інтелігент, людина думки, – насичений рутинними, близькими кожному подробицями: мирна картина природи, процес лову риби, глибокі роздуми, дзвінка тиша. Майстерно вимальовуючи чарівність українського пейзажу, автор показує природу: *«...навколо безлюддя, похитуються від леготу тирсини, трави, цвітуть лугові квіти, повітря свіже й запахує, а над головою и небо й сонце...»* [50, с. 2]. Цей опис витворює ауру злагоди, тиші та душевного обмивання, на фоні котрого видатне вчувається ще яскравіше. Дивовижне проривається у цю буденну площину у вигляді нерозгаданої змієподібної пані,

істоти з двоїстою сутністю – земною та світу потойбічного. Її вигляд розхитує межі нашого звичного світу: *«Вона спустилася з берега й торкнулася пальцями води. І в тому місці раптом спалахнуло срібним вилиском, ніби вона викресала той вогник своїм дотиком»* [50, с. 10]. Таким чином, матеріальне перетворюється на символ, а буденне – на щось духовне. Шевчук хитро розмиває тонку межу між тим, що є насправді, і тим, що здається: чи то герої справді бачить цю жінку-змійу, чи це лише його власні видіння – хто там знає. Літератор вибудовує такий простір із двох планів, де мрії та яви, спокуси й моменти істини переплітаються до купи. Приміром, поява цієї жінки описується так, ніби герої перебуває у стані, схожому на навіювання: *«Я відчув, що не можу рухнути й пальцем, що мене скувало дивне заціпеніння, що очі мої вже не належать мені...»* [50, с. 10]. Оця неясність свідчить про дивацький стиль оповіді, де автор зверхнього не тлумачить, а дає змогу тому, хто читає, самостійно робити висновки. У цій оповіді надзвичайне не відкидає буденного, а радше доповнює його, стаючи методом виявлення глибинного світу персонажа, його прихованих обою та потягів.

Деталі сільського побуту, подані в творі, формують враження правдоподібності, проте з плином оповіді цей звичний світ наповнюється чимось незрозумілим, неземним. Головний персонаж стикається з загадковою постаттю жінки-змійи м створінням, що перебуває на межі людського та світу потойбіччя. Спочатку вона виглядає як звичайна молодиця, проте згодом її вчинки починають викликати і страх, і водночас якесь магічне притягання: *«...на піску, де я любив полежати, де ловив рибу, закопував біля води свого казанка, присіла навпочіпки істота жіночої статі у джинсовій широкій спідниці...»* [50, с. 7]. Її надприродні здібності порушують межі звичного світу: *«...вона спустилася із берега до піску й торкнулася пальцями води. І в тому місці раптом спалахнуло срібним вилиском...»* [50, с. 10]; *«...вона пішла водою, ніби льодом, хоч який лід може бути у червні, оточена світлом від шиї, рук та ніг...»*[50, с. 21].

Образ жінки-змії перетворюється на квінтесенцію зваби, гріховності та таємничості існування, слугуючи певним містком між світом матеріальним та світом потойбічним. У межах оповідання, чіткість розмежування між сном та тим, що є насправді, повністю розмивається. Коли відбувається ця взаємодія з жінкою-змією, читач, подібно до самого персонажа, не здатний розібрати – чи це справжній випадок, чи лиш ілюзія, породжена його самотністю, страхом та прихованими прагненнями: *«...її тіло дивно засвітилось, осяяне ранішнім сонцем... я відчув, що не можу рухнути й пальцем, що мене скувало дивне заціпеніння...»* [50, с. 6]; *«...мені знову здалося: те, що бачу, – не більше, як привиддя...»* [50, с. 10].

У такий спосіб вигадане стає логічним доповненням до буденного, тоді як саме буденне перетворюється на зовнішню форму, крізь яку лише проглядає глибинна суть. Шевчук не прагне раціонально обґрунтувати те, що відбувається: він делегує читачеві повноваження самостійно визначити, чи жінка-змія – це реальна істота, чи ж вона слугує метафорою внутрішнього конфлікту центрального персонажа. Саме ця недомовленість і формує ядро химерної манери письма – творець не розділяє світи, а навпаки, демонструє їхнє злиття, де повсякденність раптом обертається на поле для зіткнення людини з непізнаним.

- **Міфологічне джерело та фольклорний ґрунт**

Творець слова черпає натхнення з давніх вірувань народу, де змії постає істотою подвійної сутності: водночас він несе загрозу і манить, належить до світу земного і водночас до світу потойбічного. Саме через цю символіку автор досліджує незмінні мотиви м спокусу, провини та випробування, які доводиться долати людській душі. Протагоніст, зіткнувшись із жінкою-плазуном, перебуває у внутрішньому коливанні, балансуючи поміж бажанням пізнати й страхом, між бажанням піддатися чарам та принциповим протистоянням: *«Я незвідь-чому пошкодував, що не наздогнав її, щоб подивитися в обличчя... Але подумавши таке, благочестиво обурився на себе... маю тверду настанову берегти свою свободу»* [50, с. 10]. Це свідчить про внутрішню боротьбу героя,

який намагається протистояти бажанню, усвідомлюючи небезпеку потойбічного.

У серці оповіді лежить епізод, де чоловік стикається з загадковою пані поблизу води, простору, що в народних уявленнях завжди стоїть поруч із потойбічним світом, надрами свідомості, жіночою сутністю. Саме у прибережних зонах, згідно з давніми віруваннями, являються мавки, русалки, перелесники – створіння-спокусники, які відвертають індивіда від правильної стежки. До цієї ж категорії відносить і жінку, що обертається на змію, вираз фатальної магнетичності, що випробовує міць духу протагоніста.

Образ жінки-змії тягне своє коріння із первісних міфологічних схем. Він резонує зі скіфською переказом про Панну Змій (Ангуіпед) – богиню-матір, істоту з людською верхньою частиною тіла та зміїними кінцівками, що єднає в собі земне й хронічне. У міфах вона уособлює плідність, воскресіння, загибель та нове народження, мешкає на межі реальностей і ставить під сумнів чоловіків, змушуючи їх схилитися перед її владою. Подібно до неї, героїня Шевчука – це істота, що вийшла за межі дозволеного, яка перебуває поміж двома світами та руйнує усталений лад існування. У цьому В. Шевчук демонструє глибоке розуміння як етнографічних, так і біблійних тем, сплітаючи їх із глибинним психологічним розглядом. Жінка-змія виступає не лише як зловісна спокусниця, але й як алегорія духовної перевірки, що виявляє внутрішню боротьбу особистості між бажаннями плоті та прагненнями духу, між тим, що є насправді, і тим, що уявляється.

- **Еротизм і демонічність**

У новелі Шевчука «Жінка-змія» еротичний потяг та демонічна сутність жіночого персонажа зливаються в єдиний магічний вплив, який кидає протагоніста у внутрішній конфлікт між чуттєвим та духовним. Ця змієподібна жінка є втіленням палаючого бажання, таємничості та потаємної сили, що одночасно вабить і викликає страх. Вона наділена надприродним хистом – спроможна виникати й розчинятися, володіє стихією води, підкоряє собі розум героя, змушуючи його втрачати всякий контроль над власними потягами.

Пристрасть, яку вона викликає, нероздільна від її зловісної могутності. Вона вже не просто особа жіночої статі, а живий вияв первісної, хаотичної сили, що нищить усталені норми та занурює героя у стан, подібний до несвідомого чаклунства. Письменник зображує, як освічена, логічно мисляча людина крок за кроком потрапляє у рабство своїх емоцій, поступово розмиваючи межу з дійсністю: *«І тут моя чоловіча природа стрепенулася; хотів я того чи ні, але вже не сидів боком, а повернувся до того дійства і аж ніяк не міг відвести очей від того повільного стриптизу...»* [50, с. 10]. Оця отут картина являє нам могутність жіночої натури, що будить у ньому ті самі, заборонені почуття, яким він ніяк не може дати відпір.

Еротика в оповіді не слугує для розпалювання бажання, а є радше містичною ареною, де душа проходить випробування спокусою. Змієподібна природа жінки виявляється не через злий намір, а завдяки якійсь надприродній силі, що розхитує внутрішній спокій персонажа. Її зовнішня привабливість – то лише вбрання для потужної, прихованої сутності, яка одночасно манить і навіює острах: *«Очі мої мені не належали, вони їли ті пишні, тремтливі, осяйні перса, ніби були прив'язані... і я сам ставав ніби рибалкою, який закинув у воду вудку і чекав...»* [50, с. 19]. У фінальній нічній епізоді, коли дама навідується до намету головного персонажа, чуттєвий порив отримує езотеричного забарвлення: палке почуття перетворюється на злиття з нереальним світом. Чоловік кориться її бажанням, а вслід за цим його охоплює відчуття внутрішньої порожнечі та капітуляції: *Вона зупинилася й спокійно почала одягатися... Очі того, хто вважав себе вільною людиною, лили осіннє світло, але той печальний погляд до неї не дійшов.»* [50, с. 21]. Отже, еротичний елемент у Шевчуковій новелі набуває глибинного, екзистенційного забарвлення. Через нього митець демонструє двоїсту, немовби демонічну, сутність жіночого початку: воно несе в собі як творчу силу, так і руйнівну енергію, будучи джерелом як життя, так і загибелі.

- **Роль символіки та алегорії**

У творі Валерія Шевчука символічне наповнення є вирішальним для виявлення філософського підтексту. Образ змія об'єднує теми навалу, палкої пристрасті, гріхопадіння та невідворотності долі, стаючи втіленням незмінного жіночого начала, що містить у собі як позитивні, так і негативні аспекти. У контексті оповіді цей символ набуває рис алегорії, що ілюструє невпинний внутрішній конфлікт особистості – боротьбу між високими духовними прагненнями та вимогами плоті, між усвідомленим буттям і глибинними потягами підсвідомості: «...вже не із трави раптом майже під ноги вискочила змія...» [50, с. 12] Змій, разом із тим, є втіленням первісних, звіриних початків, що лягають в основу образу жінки-змії м згубної спокусниці, здатної підкорити й розтрощити чоловіка, перевіривши його душевну непохитність.

Вода ж у цьому творі виступає як рубіжний знак, розмежовуючи світ явний і світ уявний, сферу жіночого та чоловічого, те, що видно, та те, що сокровенне. Вона несе в собі як життєдайну міць, так і приховану загрозу, а також є метафорою несвідомого, де глибоко заховані людські страхи та бажання. Саме поблизу плеса, у мовчанні нічної пори, розгортається подія, насичена таємничістю й напруженим передчуттям: «Від озера до мене вогко дихала вода, і я реально починав розуміти, чому давні філософи склали світобудову із води, вогню та повітря – так воно є насправді.» [50, с. 7]. Отож, вода постає як уособлення переходу між світами й занурення самого героя у власну душу.

Темна пора доби виступає часом для астральних змін, коли стають доступними потаємні знання, сили з потойбіччя та глибинні прагнення. Вона символізує незвідане та випробування, слугує сценою для зустрічі з жінкою-плазуном – що є знаком фатальної привабливості та містичної могутності, яка спонукає героя ступити за межу між світом явним та світом міфічним. Саме тоді відбувається його внутрішнє зіткнення з елементом темряви: «І я побачив ніч. Глибоку й темну і без світла, кошлату, набубнявілу, наповнену рососою, мороком, що в глибинах своїх ховала морок подвоєний...» [50, с. 20].

У Шевчуковій повісті «Жінка-змія» мотив дерева несе в собі вагоме символічне та алегоричне навантаження, виступаючи втіленням чоловічого

начала, життєвої енергії та злагодженості світу природи. Воно постає як стрижень буття, вісь, що уособлює життєвий кругообіг, плодючість та духовну непохитність, яка або протистоїть, або ж урівноважує стихію змії, жіноче начало.

Коли жінку-змію бачать на дереві, розташованому над водою, тут злилися дві протилежні сили – чоловіча (в образі дерева) і жіноча (у постаті змії). Це є відсилкою до давнього міфологічного образу Адама та Єви, до витоків єднання та спокуси, яка спричиняє розлад рівноваги між душею та тілом. Отже, дерево тут являє собою алегорію сталості й упорядкованості, тоді як змія уособлює палку пристрасть, стихійний хаос та руйнівний потенціал зваби. Їхня взаємодія у фабулі твору демонструє невпинну боротьбу та співіснування чоловічого та жіночого, духовного та плотського. Сприйняття оповідача під час контакту з жінкою-змією акцентує цю знакову єдність: *«І я відчув, що вже цілком нищий перед цією красою, а ще більше перед чоловічою силою, яка збудилась у мені, а раз так, не міг я собою керувати, і язик засох мені в горлі, а тіло вже не було мертвим сухостом, а живим деревом, повним соком, що бухає в гілки та листя.»* [50, с. 20]. У цьому випуску дерево постає як віддзеркалення фізичного єства та пробудженої життєвої сили протагоніста, уособлюючи буття, відродження, плотськість та єднання з навколишнім світом. Проте, у контакті зі змієм, воно ніби втрачає свою злагодженість, що є втіленням боротьби всередині – між духом та матерією. Таким чином, дерево у творі Шевчука виступає як первинний образ устрою світу та чоловічої міці. Зустрівшись із началом змії, що несе в собі демонічні жіночі риси, воно набуває подвійної інтерпретації: це і маркер життєвої сили, і водночас знак втрати внутрішньої стабільності, коли особистість піддається звабі.

- **Психологічна багатовимірність**

У новелі Валерія Шевчука «Жінка-змія» психологічна насиченість проступає через внутрішню трагедію головного персонажа, який веде поєдинок між раціональним мисленням та невгамовним потягом, між сферою духу та тілесними потребами, між страхом та прагненням. Його зустріч із жінкою-

змією слугує метафорою внутрішнього іспиту, де він докладає зусиль, аби зберегти самовладання, але з часом його контроль над власними почуттями та тілом починає слабнути. Протагоніст свідомо чинить опір цьому принадженню: *«Отже, сказав собі я, треба бути обережним і в момент спокуси виявити розум та мужність.»* [50, с. 13]. Проте, його спротив розпливається під напором незрозумілих, ірраціональних стихій, що виринають із глибин підсвідомості, маніфестуючись у вигляді зловісного жіночого архетипу. Ця боротьба між холодною логікою розуму та первісними поривами інстинкту є стрижневою віссю, навколо якої обертається психологічна побудова цієї роботи.

Завершальна сцена уособлює повний крах протагоніста, його емоційну капітуляцію та гірке прозріння щодо власного морального розкладу: *«Тоді застогнав я... Схопився за голову і заволав у темряву... – Господи Боже! Кого це я пушу на світ?»* [50, с. 22]. Цей відчай передає момент екзистенційної кризи, коли герой бачить у собі не творця, а жертву спокуси, що втратила духовну цілісність. Оцей розпач виражає такий період життєвої скрути, коли постать бачить себе не тим, хто творить, а скоріше жертвою наведення, що втратила свою внутрішню неподільність.

Дама-змія тут виступає у ролі втілення жіночої владності та відчуженості, що не знає тепла, і яка здатна перетворити чоловіка на цілком розтрощену істоту: *«Вона зупинилася й спокійно почала одягатися... Повернулася до мене, але не сказала нічого, бо, певне, й не побачила чогось вартого уваги, тільки потолочений і вимнугий, потоптаний і витиснений, як цитрина, шматок тлінної плоті...»* [50, с. 21]. Отже, багатогранність психологічного підґрунтя твору полягає у тому, що за зовнішньою фабулою спокушання криється розгорнута драма людської душі – це суперечка між раціональним мисленням та нестримною пристрастю, між піднесенням духовним та тілесними бажаннями, між вільною волею та підкоренням, де протагоніст, не встоявши перед викликом, губить власні межі особистості.

#### • Злам хронології та просторових координат

Плин часу у творі представлений як щось еластичне, нефіксоване, де межі між сновидіннями, видіннями, ретроспекціями та реальними подіями розмиті, що зумовлює містично-задумливий настрій. Це слугує відображенням внутрішньої метушні героя, його психоемоційних змагань, де дійсність заплутується із підсвідомим та надприродними явищами. Простір у своїй суті обмежений і оповитий магією: події розгортаються на перетині двох реальностей – звичайної та позасвітової. Озеро, нічна пора, змії і дерево виступають як каталізатори трансформаційних процесів. Ця тонка лінія зорового сприйняття підкреслює стан невизначеності, перехідності, наче оповідач "застряг" поміж світами, а відмінність між тим, що вигадане, і тим, що справжнє, зникає.

#### • **Морально-філософська площина змісту**

У літературному доробку Валерія Шевчука «Жінка-змія» розглядається низка неминучих філософських дилем, зокрема, роздуми про дихотомію добра і зла, можливість і неможливість спокути, а також фатальність неминучості спокуси. Текст набуває форми настанови-притчі, де індивід опиняється у ситуаціях, що вимагають вибору, який визначить його наступну духовну долю. Центральний персонаж – освічена людина, яка прагнула жити, керуючись розумом та етичними нормами, але зіткнулася з демонічною іпостассю жіночої сили, втіленою у образі жінки-змії, яка несе лише обман і руйнацію. Протагоніст намагається чинити опір власним почуттям та логічним міркуванням, однак нестримна сексуальна потреба та чарівність цієї істоти призводять до його внутрішнього краху. У цьому творі хіть постає як первинна стихія, здатна внести "хаос у цю світову гармонію", руйнуючи рівновагу і провокуючи внутрішній конфлікт. До зустрічі з нею чоловік (оповідач) був, можна сказати, програмно позбавлений сексуальності, наче аскет... і за це "оплачування" вона не може нести на собі клеймо демонічності.

З огляду на це, через багатогранний образ жінки-змії Шевчук оприлюднює філософські роздуми про неможливість ухилитися від спокуси, про двоїстість природи людини, де аспекти добра і зла співіснують і точать боротьбу в одній особі. Твір спонукає до глибокого самоаналізу людської сутності, її темних та

світлич граней, демонструючи, що істинне каяття є наслідком прийняття власного єства у його неподільній цілості.

#### • **Стилістичні особливості та авторська манера викладу**

Мова та стилістика у творі Валерія Шевчука «Жінка-змія» вирізняються поєднанням психологічної глибини з готичними, окультними мотивами, що формує химерну атмосферу. Мовний апарат насичений алегоріями, символікою та виразними протиставленнями, що підкреслюють духовні та емоційні розбіжності персонажів. Автор майстерно балансує між деталізованим вербальним зображенням реальності та елементами фантасмагоричного, створюючи ефект високої напруги та містичної аури. Стиль багатий на метафоричні образи та символи: наприклад, жінка-рептилія нерідко асоціюється зі змієм, що "заворює здобич", її поява супроводжується містичними подіями, а риси обличчя героїні постійно затінені, що підсилює інтригу та почуття тривоги. Використовуються епітети, які акцентують увагу на фізичній та духовній двоїстості образу, символізуючи його плодovitість та спокусливу привабливість. Наратив ведеться від перспективи чоловічого персонажа, де його внутрішні роздуми та емоційні перипетії набувають пріоритетного значення. Це дає можливість глибше розкрити багатозаровість його внутрішнього світу, боротьбу з потойбічними, але водночас надзвичайно привабливими проявами образу жінки-змії.

#### **2.4. Гендерна проблематика в контексті химерної реальності в повісті Валерія Шевчука «Горбунка Зоя»**

Сучасне суспільство складно уявити без взаємодії представників обох статей. Незважаючи на долання застарілих уявлень про місце жінки, тема гендерної рівності в Україні залишається актуальною. У своїх роботах 90-х років Валерій Шевчук торкається проблем взаємин між людьми, визначення ролей чоловіка та жінки у соціумі, подаючи власне, деколи суперечливе бачення. Письменник нерідко використовує образ жінки-долі, звабливої особистості, прагнучи осягнути природу протидорства статей. Проте, на його переконання, цей антагонізм не залишає переможців: чоловік і жінка приречені існувати як

нерозривна єдність – це підтверджують як життя, так і смерть. Для Шевчука жінка є істотою таємничою і багато граничною, у якій він намагається знайти глибинну суть. Усвідомлення подвійної сутності жінки приводить автора до осягнення двоїстості світу, єднання протилежних початків: гарного й огидного, живого й неживого, реального й вигаданого, чесноти й лиха.

Попри науковий інтерес до творчості Валерія Шевчука, питання відображення жіночого начала, усталених уявлень про жіночність та їхньої трансформації залишаються недостатньо глибоко опрацьованими. Літературознавці, такі як Г. Грабович, В. Карпова та С. Яковенко, зосереджувалися переважно на міфологічних аспектах у збірці «Жінка-змія», куди входять однойменна повість, «Горбунка-Зоя» та «Жінка в блакитному на сніговому тлі». На їхнє судження, цим творам спільним є мотив демонізації образу жінки. К. Бугайчук стверджує, що автор творить власний культурний міф української жіночності, а В. Кметь інтерпретує чоловічо-жіночі стосунки в його прозі як «деструктивний зв'язок із демонічною сутністю». Згідно з дослідженнями В. Суковатої, Шевчук апелює до двох українських архетипів жінки – берегині, яка символізує розум та злагоду, та відьми, яка поєднує могутність, чуттєвість та містичне. У збірці «Жінка-змія» письменник протиставляє ці образи: одні жінки виступають як носії світла, з поміркованою енергетикою, інші ж – як володарки темряви, наділені надмірною, ненормальною силою.

Повість «Горбунка Зоя» є першим твором у збірці «Жінка-змія», де Валерій Шевчук піднімає вічні дилеми добра і зла, любові та підступності, материнства, самотності й пошуку сенсу існування. Автор наголошує на важливості духовного самовдосконалення особистості та прагнення до істини. В епіцентрі оповіді – доля трьох товаришів, колишніх однокласників Олега, Геннадія та Юрка, яких згуртовує спільна юність та інтерес до дівчат. Події розгортаються від імені оповідача, який відтворює атмосферу 90-х років та розкриває психологічні профілі героїв через їхні вчинки та життєві позиції. Кожен персонаж має свою унікальну психологічну індивідуальність та

світосприйняття, що дозволяє письменнику продемонструвати складність людських переживань та моральних виборів.

Оповідь ведеться від імені студента педінституту, юнака з виразною національною самосвідомістю, який послуговується українською мовою і захоплюється літературою та класичною музикою. У своєму колі колишніх однокашників він виступає як негласний лідер, прихильник філософських ідей Сковороди та принципу «якщо не можеш робити добро, то принаймні не чини зла». Цей персонаж уособлює молодь дев'яностих років, що перебуває у пошуках життєвого сенсу та духовних орієнтирів. Його приятель, Олег, студент технікуму автодорожнього профілю, відзначається цинізмом та надмірною самовпевненістю, спілкується суржиком і демонструє зневагу до оточуючих; за ним закріпилися ярлики «казанови» та «хвастуна». Геннадій, представник робітничого прошарку, водій за фахом, є дещо грубуватим та позбавленим витонченості, а його зовнішність і манери принесли йому прізвисько «конячина». Найбільш стриманим серед них є Юрко, який не мав досвіду близьких стосунків із жінками, проте цікавився політичними подіями та забороненою літературою.

До чоловічої компанії згодом долучилися троє дівчат з їхньої ж вулиці – Лена, Марта та Оксана. Вони демонстрували досить легковажну поведінку: вдавалися до флірту, спокушали, грали в несерйозні любовні ігри, уникаючи глибших зв'язків. Для переважної більшості з них головною життєвою метою залишалося створення сім'ї та продовження роду, що цілком відповідало менталітету дівчат тогочасних дев'яностих. Лена була доволі поверховою особою, її інтереси оберталися лише навколо обновок, танців та залицянь; вона, як і Олег, говорила суржиком. Марта вирізнялася найбільшою простодушністю, була мінливою та легко піддавалася впливу оточуючих. Натомість Оксана виділялася розсудливістю та вищими моральними принципами: вона не допускала близькості, полюбляла читання, вміла уважно слухати, зберігаючи свою цнотливість і порядність. Дівчина прагнула віднайти собі гідного партнера, щоб уникнути самотності. Ключовою зміною у житті цієї групи став

приїзд Зої – дівчини надзвичайної вроди, хоча й із фізичною вадою (горбатістю). Незважаючи на цей недолік, вона притягувала оточуючих своєю впевненістю, внутрішньою силою та особливою привабливістю: у ній органічно поєднувалися делікатність та зухвала незалежність, що миттєво зачаровувало всіх навколо.

Зоя мала ледь помітний горбик, який, проте, не псував загального враження про її зовнішність. Незважаючи на цю особливість, вона легко інтегрувалася у групу хлопців: чудово рухалася в танці, вміла підтримати будь-яку бесіду, володіла природною харизмою та самовладанням. Єдиним, що дисонувало з її образом, був різкий, дещо скрипучий сміх. Зоя разом зі своєю матір'ю переїхала з міста до околиць Житомира, оселившись у так званому «Білому домі» – єдиній двоповерховій споруді на цій вулиці.

З появою цієї таємничої особистості динаміка в колективі кардинально змінилася. Усі хлопці відчули до неї дивовижний, майже містичний потяг. Вона навідувалася до них у снах, постаючи то як чарівна спокусниця, то як щось загрознає. Зоя в собі несла суміш краси та потворності, лагідності та певної демонічної натури, залишаючи враження фатальної жінки.

У видіннях ночей вона являлася у різних образах:

- Оточена саявом та гідністю, мов божественна істота, зовсім не схожа на ту молоду особу з недоліками (богиня): «Інколи наближалось саме її обличчя, прекрасне, як у богині, зі сліпучими магнетичними очима, і її уста починали жагливо мене цілувати...» [52, с. 7]
- Рептилії, чий заворожуючий зір одночасно приголомшував та вабив: *«очі її так само блищали, ніби бляшки, які мали на мене, а може, і на хлопців дивний магнетичний вплив – мені здавалося, що так блищать очі змії, коли вона гіпнолізує жертву»* [52, с. 96]
- Із павучихою, котра виплітала невидиму павутину, у яку заплутувалися усі юнаки, роздираючись на дві протилежні емоції – огиду та непереборне захоплення: *«...і кожна волосина від голови була зв'язана із сірою павутиною, що їх тут достобіса наплів павук, як дві краплі води*

*схожий на горбунку Зою...тобто було то обличчя взагалі, й не мало воно потворності од вульгарного крику та вагітності, а скидалося на театральну маску з вічно розкритим до усміху ротом. Тіло в того обличчя було павуче, роздуте, з величезним животом і тонкими, ніби стебла, руками й ногами, власне, лапами. Отож я висів припнутий за волосся: велика голова із настобурченим і розтягнутим до стін і стелі кіссям...» [52, с. 96]*

- Відьми, що остаточно підкреслює її містичну природу: *«Да, вона відьма! Ма'ать, і хвостяра є. І воцце вона вночі літа.» [52, с. 9]*

Інші герої відверто схильні вважати її чарівницею: Оксана зазначає, що та «навколо всіх крутить голови», а Геннадій прямо так і каже – «ведьма». Її манери легкі, майже небуденні – «як пташка, з каменя на камінь скаче», «у машину здійнялася легенько», – що додає їй незвичайної грації. Манера поведінки дівчини, її вроджена здатність зачаровувати та бажання підкорити собі всіх хлопців, викликають захоплення у ліричного героя, який намагається розгадати цю загадку Зої. Вона кидає виклик звичним уявленням про жіночу стать, адже не підкоряється чоловікам, не шукає залежності, а, навпаки, являє власну гідність, кмітливість та внутрішню свободу.

Хлопці ж, намагаючись підкорити Зою фізично, щоразу зазнають краху. Замість очікуваного тріумфу на них навалюються приниження, страх і навіть відчуття близької смерті. Їхнє прагнення домінувати обертається на внутрішній розпад: кожен із них стає жертвою її якоїсь таємничої сили. Зоя, навіть маючи невеликий горб, постає як переможниця – справжня фатальна жінка, що карає тих, хто намагається знецінити її саму. Складалося враження, що Зоя володіє якимось магічним даром – вона причаровувала кожного, хто потрапляв у її поле зору. Її образ уособлює двоїстість людської натури: досконалість та вади, духовне начало і тілесне, світле та темне, що утворюють єдине ціле. У повісті Зоя вимальовується як багатогранний архетип згубної жінки, що поєднує в собі привабливість та відштовхуючі риси, принадність та лякливість, міць та

вразливість. Її зовнішній недолік – ледь помітний горбик – зовсім не заважає привертати увагу кавалерів; ба більше, він підкреслює її унікальність, роблячи постать ще більш таємничою. Вона без зусиль вливається у будь-яку компанію, завжди знайде, що сказати у розмові, танцює надзвичайно артистично, а її манери випромінюють внутрішню енергетику й самовпевненість.

Її дія на чоловіків багатовекторна: вони відчують до неї і фізичний потяг, і захоплення, і водночас переляк, особливо коли її постать набуває містичних відтінків – богині, змії, павучихи, відьми. Ці перевертіння підкреслюють її магнетизм та здатність керувати чоловічою психікою. Для оповідача вона стає об'єктом невпинного вивчення, він прагне осягнути її внутрішній світ та справжні мотиви. Манера поведінки дівчини свідчить про ігнорування усталених гендерних норм: Зоя не чекає згоди чи позитивної оцінки від представників сильної статі, не підкоряється їхній волі, а сама встановлює для себе напрямки руху та бажані результати. Вона єднає в собі розумові здібності та привабливість, стаючи для кожного юнака позаокреми повноцінним співбесідником і рівноправним партнером, що суттєво заважає їм прагнути домінувати над нею.

Через постать Зої Шевчук прагне розкрити сутність жіночої самостійності та дуалізму – поєднання привабливості й непривабливості, доброзичливості й темних намірів, природності та вміння вдаватися до хитрощів. Вона постає втіленням жінки, яка спроможна бути творцем власного існування, не обтяженим залежністю від чоловіка, і впливати на нього не через покірність, а завдяки власній міці та магнетизму. Образ Зої перегукується з ширшими ідеями твору: прагненням до істини, працею над собою, значущістю особистісного вибору та внутрішнього ресурсу у взаємостосунках між чоловіком і жінкою. Наслідком знайомства із Зоєю стала докорінна зміна життя хлопців із гурту: Юрій та Геннадій потрапили за ґрати, Олег втратив будь-який інтерес до протилежної статі, а оповідач зловживав спиртним. Проте згодом усі вони створили сім'ї й отримали змогу розпочати життя з нової сторінки. Вплив цієї

фатальної, неординарної постаті з горбом на чоловіків є очевидним: своїми вчинками вона підштовхує їх до самовизначення. Хоча постать зображено крізь призму сприйняття юнака, яке іноді скочується до стереотипної неприязні до жінок, у фіналі наміри Зої стають цілком зрозумілими: *«вона хотіла дитини, а не чоловіка»* [52, с. 91]. Щоб досягти бажаного, Зоя застосовує різноманітні підходи: усвідомлюючи, що через фізичну особливість спершу чоловік звертає увагу на її вигляд, а вже потім на інтелект, вона сама керує усіма етапами, демонструючи незалежність та міцну вдачу.

Творець бажав змалювати жіночу сутність як відмінну від чоловічої, одночасно спонукаючи аудиторію до співчуття цим персонажкам, а не до презирства. У завершенні оповідання читач отримує звістку, що горбатка Зоя змушена була змінити місце проживання після народження сина через глузування оточуючих. Розповідач зізнається у своїх почуттях до неї, але все ж таки певною мірою піддається загальній думці. Зоя ж постає зовсім інакшою: *«...замість тонкого і гарного обличчя горбунки Зої на мене глянула машкара, лице було невпізнано спотворене (...) жінка була горбата»* [52, с. 105]. Отже, Шевчук доводить, що, досягнувши бажаного материнства, Зоя прийняла на себе роль чоловіка, контролюючи процес зачаття, чим частково зреклася своєї жіночої сутності. Життя решти персонажів розгорнулося по-іншому: Юрко створив сім'ю, має нащадка і задоволений; Геннадій повернувся до Марти, змінив сферу діяльності й більше не шукав пригод; Олег втратив потяг до жінок, одружився з Леною, лишившись бездітним. Усі вони відчували певну залежність від Зої, адже могли стати батьками її дитини, проте трактували це як вплив якоїсь зовнішньої потуги, «очевидного чаклунства» [52, с. 69], а не як власний свідомий вибір.

У новелі «Горбунка Зоя» зображено, як центральна персонажка стає демонічною фігурою, чинячи тиск на свободне волевиявлення інших. Ключовий персонаж зауважує: *«...любов між особами різної статі – це не мир, а війна, взаємне завоювання і поборювання... інколи таке змагання ведеться не на життя, а на смерть»* [52, с. 78]. Спроба жінки бути рівною у стосунках для

чоловіків дорівнює смерті: *«Зоя – це голос плоті моєї, а я – голос розуму мого, отже, моє самолюбство не має допускати, щоб перемогла вона»* [52, с. 77]. Водночас дослідниця Л. Дереза вважає, що у творах Шевчука жінки постають активним і творчим началом. Не можливо оминати й химерні риси цього твору. Злиття дійсності та вигадки в оповіданні Валерія Шевчука «Горбунка Зоя» простежується через міцне зчеплення повсякденного життя села з явищами містичного та знаковими. Автор майстерно вимальовує достовірну картину українського сільського побуту – з оселями, присадибними ділянками, селянськими пересудами, виснажливою жіночою роботою, відчуттям ізоляції та людською ворожістю. Усе це виглядає звично, навіть буденно, та в цей усталений світ поступово проникає щось незрозуміле, поза межне, що докорінно змінює його бачення: *«Із появою ж горбунки Зої на нашій вулиці зі мною почали творитися досить дивні речі.»* [52, с. 7]

Зоя, незважаючи на проживання серед загалу, видається створінням із якоїсь іншої реальності: манера її поводитися, бачення світу, життєва позиція – усе це несе відбиток чогось позасвітнього. Мовби то накладене закляття чи особливий знак, вона викликає одночасно й співчуття, й страх, перетворюючись на уособлення людської відокремленості та недовомовленості. Її муки й ізоляція набувають містичного відтінку, адже відчувається не лише тілесна недуга, а радше якийсь фатум, покликання, що вислизає від звичайного осягнення.

Саме з Зоєю нерозривно сплетені надприродні мотиви: Зоєю *«Горбунка Зоя містичну енергію в собі справді несла, але навряд чи була, думав тоді я, фатальною істотою, адже ніхто з нас після стосунків з нею не помер, хоч кожного посвоєму покрило нещастя...»*, [52, с. 65] *«Система чарівницьких заходів горбунки Зої була в тому, що все, що відбувалося у снах та в дійсності, різко між собою дисонувало: в дійсності все було чудово, симпатично, привабливо, а в снах бридашно і жахно; отже, як у видимій іпостасі горбунки Зої помічалася диспропорція і з'єднаність красивого й потворного, так і*

*чуттєвий образ її творився на тій-таки основі, тобто на дисонансі.»*[52, с. 65]

*«...обличчя її світиться блідим фосфоричним світлом»*[52, с. 90].

Горбунка у творі постала відьмою чи навіть демоном з певною ціллю – народити дитину. Всі були її жертвами: *«...я це знав достеменно, зачетився гачок із вудочок, що їх закинула в наш бік горбунка Зоя, і ми обоє приману ковтнули, хіба не бажали ні перед собою, ні один перед одним у тому признатися. Ба більше того, мали доказувати, що це не так, хоч і гачки уже роздирали нам нутро...»* [52, с. 36] Про гіпноз відьми розказується так: *«...я поспішив вийти з кола темних хвиль, що накочувалися на мене ззаду...»* [52, с. 58].

Змішування явного та уявного породжує ефект химерності, де буденне буття набуває рис сну або видіння. Звичайна хатня сцена може перетворитися на знакову розгадку, а проста селянка – у втілення вічного душевного болю та спокуси, що виходить за межі нашого світу. З огляду на це, твір Шевчука постає не просто як соціальна повість, а скоріше як містична алегорія про сутність людини та кордон між тілесністю й духом.

**Багатшаровість** значень у повісті Валерія Шевчука «Горбунка Зоя» найяскравіше проявляється у постаті центральної особи. Зоя – це не лише нещасна жінка з фізичною вадою, а й уособлення подвійної людської натури, де сходяться святість і гріховність, земне й демонічне, страждання й незламність. З одного боку, вона – жертва нелюдської жорстокості, самотня, зневажена, змушена існувати на маргінесі громади. Цей образ несе в собі трагедію особистості, яку суспільство відкидає через її відмінність. Вона жадає любові й тепла, але водночас відштовхує тих, хто наближається до неї. З іншого боку, Зоя наділена надприродними рисами, що огортають її містичним флером. Її здатність впливати на чоловіків, заворожливість погляду, її фатальна небезпека створюють враження про істоту, яка не цілком належить до цього світу і володіє прихованою владою над іншими. Вона стає втіленням спокуси й кари, відображаючи внутрішніх бісів тих, хто з нею стикається. Таким чином, образ Зої одночасно вабить і лякає: у ній поєднані жіночність і первісна сила,

покірність і бунт, любов і знищення. Ця її двоїстість змушує читача розмірковувати над природою людської душі – чи зло приходить ззовні, чи воно вже живе всередині самої людини. Саме ця багатозначність робить Зою не просто персонажем певної оповіді, а символом людського нещастя, самотності та прагнення до духовного оновлення.

**Стирання меж між сновидінням та дійсністю** у повісті Валерія Шевчука «Горбунка Зоя» є однією з найпомітніших рис її химерності. Розвиток подій такий, що читачеві не завжди під силу розрізнити, де закінчується реальність і починається маячня чи видіння. Оповідач нерідко бачить оточення крізь призму власних внутрішніх станів, через що виклад подій підпорядковується логіці сну – у ньому невіддільно переплітається дійсне з удаваним. Атмосфера твору насичена таємничими видіннями, містичними збігами та знаковими снами, які відображають або продовжують реальні події. Сновидіння виснажують персонажів: Зоя навіює жах або збуджує уяву. Так, герой переживає кошмар: *«...Зоя розрубє мене сокирою на кавалки... її обличчя видовжується, лоб непропорційно великий, щелепа з кінськими зубами, очі випадали, звисаючи на ниточках...»* [52, с. 78]. Особливо химерність проявляється в сценах із Зоєю: вона з'являється ніби з іншого виміру, як видіння або міраж, і читач не впевнений, чи існує вона насправді, чи є уособленням страхів, бажань чи вини героя. Головні герої намагалися уникати її, однак вона почала приходити в сни, де постає стрункою й гарною, без фізичних вад, що підсилює психологічну напругу.

Сновидіння наповнені непоясненими і символічними явищами: *«звисали бурульки, роззявлена паща печери, в яку я впливав... потім ввійшла мати... а потім із тьми з'явилася Оксана... сповістила, що ми вчинили велику дурницю, впустивши горбунку Зою»* [52, с. 24].

**Невизначеність часу, простору та психологічного стану** героя створює ефект химерного сну, де події підпорядковані законам підсвідомості. Завдяки цьому повість сприймається як фантазія на межі реальності, внутрішній монолог душі, роздвоєної між вірою і спокусою, дійсністю й маренням. **Події**

повісті «Горбунка Зоя» **відбуваються поза конкретними часовими межами**: день і ніч, минуле і теперішнє переплітаються, як у сновидінні, посилюючи психологічну напругу й містичний ефект. Природа та село набувають символічного значення – хати, дерева, річка і темрява відображають внутрішній стан героїв, а межові простори (дорога, ліс, ніч, туман) стають місцем появи Зої, що підкреслює її зв'язок із потойбічним світом.

**Гротеск і алегорія** – основні прийоми химерної прози Шевчука. Зоя поєднує потворність і демонічну привабливість, внутрішню силу й владу над людьми, стаючи символом зла, що народжується з людського болю, або долі, яка мстить за несправедливість. Гротескно зображено й селян – їхні страхи, чутки та осуд, що створюють алегорію людського натовпу. Реальність у повісті часто викривлюється, перетворюючись на фантастично-символічну, що показує роздвоєність душі між добром і злом, світлом і темрявою.

**Багатозначність** стилістична у повісті Валерія Шевчука «Горбунка Зоя» виявляється через багатшаровість мовного пласту, де уживається разом поетичність, символіка, відлуння фольклору та психологічне напруження. Письменник формує особливий манір, у якому те, що є реальним, заплутується з уявним, буденне – з високим, а прозаїчний виклад – з ліричним. Словник твору багатий на різноманітні метафори та знаки, котрі надають буденним подіям глибинного, філософського змісту. Кожен елемент, навіть найпростіша деталь побуту, здатна набути прихованого значення – відображати душевний стан персонажа, його шлях духовного пошуку чи внутрішнє страждання. Приміром, замальовки природи часто слугують для передачі емоційного тла подій, а образи ночі чи води перетворюються на символи переходу, очищення або небезпеки.

Водночас, у творі простежується **відлуння народної традиції**: прислів'я, заклинання, повторення, манера говірки, притаманна сільській місцевості – усе це створює ефект народної оповіді, де дійсність нероздільно переплітається з надзвичайним. Подібна манера письма забезпечує твору інтонаційне багатство – голос автора, оповідача, головного персонажа та народної мудрості звучать у

єдиній художній гармонії. Стилiстична багатозначнiсть мови Шевчука загострюється завдяки лiричностi та медитативностi оповiдної манери: розмiрковування персонажа, його внутрiшнi монологи, поетичнi описи довкiлля формують вiдчуття сповiдi, що межує з поезiєю, викладеною у формi прози. Таким чином, стилiстична багатозначнiсть «Горбунки Зої» вiдображає глибинну суперечливiсть свiту повiстi – його одночасну причетнiсть до свiту явищ та свiту мiфiв, до життя та царства сновидiнь, до людського вимiру та того, що знаходиться поза ним.

## **ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ**

У другому розділі дипломної роботи «Візії химерної реальності: розгадка міфологічної підкладки в творах В. Шевчука» розкрито основні особливості химерної прози письменника на прикладі чотирьох ключових творів, які демонструють еволюцію його міфопоетичного мислення та авторської концепції світу. Аналіз роману «Три листки за вікном» показав, як Шевчук вибудовує складну архітектоніку химерного світу, у якому реальність взаємодіє з міфом, а часові пласти переплітаються, створюючи ефект історичної безперервності. Через систему архетипів, біблійних алюзій і народних міфологем автор формує поліфонічний художній простір, де реальне і надприродне співіснують як дві грані буття.

Роман «Дім на горі» є одним із вершинних зразків української химерної прози, у якому барокова символіка, фольклорні мотиви та морально-філософські роздуми переплітаються в єдину структуру духовного пошуку. Містичний дім стає символом пам'яті, роду, тягlosti й водночас пасткою людської душі, що прагне звільнення від зла. Тут Шевчук створює химерний хронотоп, де простір і час не підкоряються логіці реальності, а відображають внутрішній стан людини та її духовну історію.

У повісті «Жінка-змія» міфологічно-фольклорна основа стає фундаментом для розкриття теми фатальної жіночності, спокуси та гріха, що поєднуються з метафізичними роздумами про природу людини. Жінка-змія виступає алегорією вічного протистояння інстинкту й розуму, земного та небесного, чоловічого і жіночого начал. У цьому творі химерність досягається поєднанням еротизму, демонічності та психологічної глибини, які формують атмосферу гіпнотичного тяжіння між двома світами – людським і потойбічним.

Повість «Горбунка Зоя» розкриває інший вимір химерності – через психологічну символіку, багатозначність образів і стертість меж між сновидінням і реальністю. Тут фантастичне народжується з людської свідомості, стаючи відображенням внутрішніх страхів, комплексів і прагнень. Простір твору набуває символічного характеру – це світ, де час розтікається, а

реальність переходить у видіння, створюючи відчуття фантасмагорії і духовного марення. Зоя як героїня поєднує земне й потойбічне, виступає дзеркалом чоловічої душі, його совістю і спокусою водночас.

Твори Валерія Шевчука вирізняються химерністю, що проявляється у поєднанні реального й фантастичного, буденного й містичного, минулого й сучасного. Химерність у його прозі формується через синтез фольклорно-міфологічних образів, архетипів, сновидінь і видінь, а також гротескні й символічні простори, які відображають внутрішні переживання героїв і духовні трансформації. У його романах і повістях (зокрема «Три листки за вікном», «Дім на горі», «Жінка-змія», «Горбунка Зоя») химерні елементи служать засобом психологічного та морального осмислення, створюють багат шаровий символічний світ і підкреслюють дуалістичність людської душі. Чітко проявляється також поєднання химерності з гендерною проблематикою, де жіночі образи виступають берегинями моралі та традицій, а чоловічі – духовними шукачами, мандрівниками й творцями. У цілому химерність у Шевчука – це художній прийом, що дозволяє поєднати міф, фольклор, реальність і фантастику для глибокого осмислення духовного й морального досвіду людини.

Таким чином, другий розділ демонструє, що химерність у творчості Валерія Шевчука – це не просто літературний стиль або жанровий прийом, а глибока філософсько-естетична система, у якій реальність розкривається через призму міфу, а міф – через психологію людини. Химерна проза Шевчука – це форма духовного пізнання, що дозволяє авторові досліджувати екзистенційні, моральні, гендерні й культурні конфлікти, закорінені в українській ментальності, і водночас підносить національну літературу до рівня універсального філософського дискурсу.

## ВИСНОВКИ

У даній дипломній роботі здійснено комплексний аналіз творчості Валерія Шевчука в контексті розвитку української химерної прози, розкрито її теоретичні засади, жанрово-стилістичні особливості та індивідуальний художній почерк митця.

Творчість Валерія Шевчука займає виняткове місце у становленні химерної прози другої половини ХХ століття, адже саме він перетворив цей напрям на філософсько-естетичну систему, що поєднує елементи фольклору, барокового світогляду та міфопоетичного мислення. Його твори стали містком між українською класичною традицією та модерним художнім експериментом, відкривши новий вимір у сприйнятті реальності через призму символу, алегорії й духовного пошуку. У Шевчуковій прозі химерність – це не просто засіб зображення, а спосіб осмислення буття, де реальне, фантастичне й метафізичне співіснують у єдиній системі координат.

Письменник поєднує психологічну глибину з міфологічною умовністю, вводячи в структуру своїх творів фольклорні мотиви, притчевість і барокову образність. Його химерна реальність не руйнує логіку життя, а розкриває приховані смисли людського існування, демонструючи взаємозв'язок між матеріальним і духовним, видимим і невидимим, історичним і вічним. Саме тому Валерій Шевчук вважається одним із провідних творців українського варіанту магічного реалізму, який ґрунтується не на латиноамериканських впливах, а на питомій українській міфологічній традиції.

Теоретичний розділ роботи визначив витoki та характерні риси химерної прози, підкреслив роль народних вірувань, барокового світогляду й фольклорної образності у формуванні специфіки українського химерного роману. Окрема увага приділена тому, як Шевчук інтерпретує категорії часу, простору, добра і зла, створюючи багатшарову реальність, у якій символи й архетипи стають ключами до розуміння людської душі.

Практична частина дослідження аналізує конкретні твори письменника – «Три листки за вікном», «Дім на горі», «Жінка-змія» та «Горбунка Зоя». У кожному з

них химерність набуває індивідуальних форм: від барокового філософізму і містичної алегорії – до психологічної двоплановості й метафізичної драми людської душі. Міфологічно-фольклорна основа у цих творах стає джерелом символічного мислення, завдяки якому письменник досліджує не лише зовнішній світ, а й внутрішній космос людини.

Особливу увагу у роботі приділено гендерній проблематиці, зокрема аналізу жіночих образів у химерній реальності Шевчука, які поєднують спокусу, демонічність, материнство і духовність. Ці героїні – не просто персонажі, а символи архетипного жіночого начала, що уособлюють контакт із потойбічним, інтуїтивним і фатальним. Через них письменник розкриває глибинні психологічні й моральні конфлікти, які визначають людську природу.

Загалом, творчість Валерія Шевчука є основоположною для розуміння української химерної прози як самобутнього літературного явища. Його художній світ відзначається високим рівнем символічного мислення, філософічністю, глибиною психологічного аналізу та неповторною поетикою, що спирається на народну міфологію, християнську традицію і барокову естетику.

Отже, дана дипломна робота не лише окреслює теоретичні межі химерного жанру, а й підкреслює роль Валерія Шевчука як його провідного творця, котрий зміг перетворити химерну прозу на інтелектуально-духовний простір пошуку істини, утвердивши її як одну з вершин української художньої культури другої половини ХХ століття.