

Міністерство освіти та науки України
Львівський національний університет імені Івана Франка
Філологічний факультет

Катедра української літератури
імені акад. Михайла Возняка

**ХУДОЖНЯ ДІЙСНІСТЬ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА:
ТВОРЕННЯ МІФУ, ПРИТЧІ, СИМВОЛУ
(ЗА РОМАНОМ “ДІМ НА ГОРІ”)**

Магістерська робота
студентки II курсу групи ФЛУМ-21с
спеціалізації 035.01 Українська мова та література
(освітня програма “Українська мова та література”)
денної форми здобуття освіти
Кураш Вероніки Андріївни

Науковий керівник – к.ф.н. доц. Легка О. С.

Львів – 2022

ЗМІСТ

Вступ

Розділ I.

ТЕОРЕТИЧНИЙ ЕКСТЕР'ЄР МІСТИЧНОГО ДОМУ..... 6

1.1. Українська химерна проза: генеза, ознаки, типологічні риси та особливості.....6

1.2. Перегук двох епох (бароко та необароко у контексті постмодерну)..... 11

1.3. Міфологізм, символіка та притчевість — (засоби художнього зображення у необароковій творчості)..... 17

Розділ II.

ЛІТЕРАТУРНИЙ МІФ І АТМОСФЕРА БАРОКО..... 28

2.1. Морально-етичне формування авторського міфу..... 28

2.2. Барокове зображення дійсності — засадничі ознаки необарокового мислення автора..... 41

Розділ III.

КОНТРОВЕРСІЙНИЙ ВИМІР РОМАНУ: ВІД ЗАРОДЖЕННЯ НЕОБАРОКОВОГО СИМВОЛУ ДО ВТІЛЕННЯ ГОТИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ... 52

3.1. Символічна царина роману-балади “Дім на горі” Валерія Шевчука..... 52

3.2. Готичні категорії у романі-баладі “Дім на горі”..... 59

Розділ IV.

ФУНКЦІОНУВАННЯ ПРИТЧІ У РОМАНІ: ПОШУК ПРИХОВАНОЇ МОРАЛІ У ВІДЛУННЯХ ГОЛОСУ ТРАВИ..... 64

Висновки.....	90
Словник символів роману “Дім на горі” Валерія Шевчука (Додаток 1).....	94
Словник готичних категорій роману “Дім на горі” Валерія Шевчука (Додаток 2).....	110
Список використаної літератури.....	121

ВСТУП

Валерій Шевчук – класик української літератури ХХ століття, відомий письменник, поет, прозаїк, драматург, талановитий літературознавець. Письменник належить до тих українських сучасників, чию багатогранну творчість нелегко осягнути й пізнати в усіх глибинних пластах, а особливо вичерпно дослідити у різноманітних контекстах. Кожен дослідник оцінює творчість Валерія Шевчука по-своєму, беручи до уваги різну проблематику, художні особливості, акцентуючи увагу на контекст свого часу. Валерій Шевчук – блискучий представник українських шістдесятників, один із фундаторів “житомирської прозової школи”. У його творчості майстерно поєднується необарокова манера письма із сучасним критичним мисленням. Фольклорно-міфологічна тканина багатьох творів, зокрема й роману-балади “Дім на горі”, витворена з барокових алюзій, ремінісценцій, великої кількості символіки, притч, елементів “химерної прози” та яскравого опису української демонології.

Роман-балада “Дім на горі” – лавровий вінець письменницької творчості. Історія написання твору доволі складна, ось так Валерій Шевчук пригадує творення роману: “Творчі процеси не завжди свідомі. Книжку “Дім на горі” я писав мовби з кінця, тобто з другої її, фольклорно-фантастичної, частини “Голос трави”. Писалась вона поволі: спершу одне оповідання, котре я відкладав убік – хай вилежиться, тоді друге й так далі. Мав щастя, що мене ціле десятиліття не друкували, отож міг собі дозволити таку розкіш – не поспішати. А коли згодом переглянув усі ті оповідання, побачив, що вони утворюють певну цілість. Мені забаглося видати їх окремою книжкою, але, на щастя, ніхто не зважився її друкувати. І от, поки вона собі лежала, я відчув, що чогось їй бракує. І дописав тоді першу частину, роман-преамбулу, що, власне, дав назву цілій книжці, – “Дім на горі”. Тим самим у творі розширилась часова перспектива, увиразнились елементи притчі, що промовляє до нас не якимись

силогізмами моральних повчань, а художніми образами, котрі не потребують логічних коментарів”¹.

Актуальність теми магістерської роботи зумовлена потребою дослідження художньої дійсності Валерія Шевчука. Роман-балада “Дім на горі” був виданий майже сорок років тому у 1983 році, проте досі не втрачає актуальності і стабільно знаходиться у полі зору дослідників українського літературознавства. Серед напрямів літературознавчих студій велике зацікавлення викликає: символізм тексту, необарокові мотиви, фольклорно-міфологічні моделі, містично-сакральний часопростір, притчевість роману, проте найбільшої дослідницької праці докладено до особливостей роману як еталону химерної прози. “Химерна проза” стала досить оригінальним та самобутнім явищем у світовій літературі, але залишається недостатньо дослідженим процесом українських літературознавчих студій. Незважаючи на численні розвідки й праці, роман-баладу “Дім на горі” досліджували спорадично. Сьогодні ще й досі немає цілісної картини про текст, недостатньо проаналізовано зародження притчі у творі. Дослідження стосовно ознак барокового мислення письменника були проведені поверхнево, символіку тексту здебільшого вивчали у конкретних аспектах. Незважаючи на велику популярність роману, науковці не провели вичерпного дослідження стосовно роману-балади “Дім на горі”. Таке вивчення проводилось переважно описовим методом.

Отже, виникає необхідність у спробі осмислити зародження міфу, притчі та символу у сучасному науковому дискурсі. Роман-балада “Дім на горі” привертає особливу увагу серед літературної спадщини Валерія Шевчука. Інтерпретація необарокової манери письма автора, аналіз мотивів, алюзій, ремінісценцій, витворення міфу дому, віднаходження символіки у глибинних пластах, аналіз готичних елементів й символів химерної прози дозволить витворити цілісну картину твору та виявити специфічні особливості української химерної прози. Таке дослідження є важливим з погляду сучасного

¹ Пивоварська А. Дім на горі. Розмова з Валерієм Шевчуком / Агнешка Пивоварська // Сучасність. – К., 1992. – Вип. 3. – С. 55.

стану українського літературознавства, а також дасть змогу цілісного конструювання української сучасної літератури.

Принагідно звертались до такої проблеми: літературознавець Р. Багрій (порівнював мотиви екзистенціалізму і абсурду в творах В. Шевчука та М. Осадчого). Науковець зауважує, що обидва письменники були добре знайомі із творчістю Кафки та інших світових класиків, отже у їхніх творах можна чітко простежити багато схожих мотивів, проте він окреслює і відмінності: “Незважаючи на спільні екзистенціальні мотиви, обидва твори дуже різні. Твір Осадчого (Більмо) — це спогади, фактографічна розповідь про його арешт, закритий суд та ув’язнення за вигадану антирадянську пропаганду. Осадчий послуговується багатьма засобами модернізму, як, наприклад, потоком свідомости, різноманітними сюрреалістичними і експресіоністичними техніками...”¹. У В. Шевчука натомість: “Помітно відсутні будь-які згадки про партію чи комсомол. Є натомість багато екзистенціальних мотивів та мотивів літератури абсурду”². Науковиця Т. Бандура досліджувала функціональність архетипу дороги у творі³, а філологиня А. Берегуляк розглядала магічний реалізм та історичний міф⁴. Дослідниця Т. Бледних звернула увагу на роман в історичному контексті⁵. Науковиця Л. Гіль широко проаналізувала демонологічно-містичний аспект української химерної прози на основі роману “Дім на горі” та влучно зазначає: “Втім важливе значення у тексті Валерія Шевчука становлять містично-демонологічні образи, що постають своєрідним продовженням готичної традиції української літератури романтизму ХІХ віку. У творі письменника саме ці образи несуть певну стилістичну навантаженість. Водночас автор не використовує елементи гумору та гри, а занурюється у містично-демонологічну сферу, котра дозволяє розкрити нову перспективу

¹ Багрій Р. Мотиви екзистенціалізму і абсурду в творах письменників В. Шевчука та М. Осадчого / Роман Багрій // Сучасність. – К., 1988. – Вип. 11. – С. 19.

² Там само. – С. 20.

³ Бандура Т. Функціональність архетипу дороги в романі-баладі Валерія Шевчука “Дім на горі” / Тетяна Бандура // Проблеми сучасного літературознавства. – Одеса, 2017. – Вип. 24. – С. 105-111.

⁴ Берегуляк А. Магічний реалізм та літературний міф – зцілення чи панацея у постколоніальному контексті? / Анна Берегуляк // Сучасність. – К., 1993. – Вип. 3. – С. 67-75.

⁵ Бледних Т. Історія в прозі Валерія Шевчука / Тетяна Бледних // Слово і час. – К., 1993. – Вип. 4. – С. 52-57.

буття особистості, звільнити її від прив'язаності до реальності”¹. Дослідниці Т. Грачова та Н. Найдьонова інтерпретували українські демонологічні образи у романі, їм вдалось проаналізувати та виділити таких персонажів: чорт, смерть, джун, домовик, перелесник, чорт-лісничий, відьма та інші. Вчені підсумовують: “Роман-балада “Дім на горі” насичений образами, запозиченими з української демонології. Глибокий знавець українського фольклору, що демонструє вміння тонкого психолога та майстра художнього слова, В. Шевчук у другій частині твору змалював як типово фольклорних демонічних істот, так і подав оригінальне авторське трактування відомих образів, серед яких найцікавішими на погляд авторів, є образи чорта та відьми, що мають неоднозначну авторську оцінку на сторінках художнього твору і тому викликають особливий інтерес реципієнтів”². Літературознавиця Г. Грибан яскраво проілюструвала демонологічну образність у фольклорно-літературному дискурсі³, а дослідниця Н. Євхан ретельно проаналізувала фольклорно-міфологічні моделі у прозі Валерія Шевчука⁴. М. Замбжицька різноманітно проілюструвала сакральний часопростір у романі “Дім на горі”. Науковиця виділила декілька ознак та рис хронотопу у творі, а саме: містечко і посилення на райську символіку, стилізація під баладу та фольклорні вкраплення, асоціації з казковим виміром, сільські пейзажі, категорія циклічного часу. “... sacrum в прозі Валерія Шевчука має вимір не тільки універсальний, але й тісно пов'язаний з сакралізацією української історії, традиції і творчості. Валерій Шевчук розуміє українську історію, культуру, фольклор і традицію як віддзеркалення притаманного українцям способу сприйняття світу”⁵. Багато напрацьовань стосовно міфологеми “дорога” у літературознавчому дискурсі здійснила

¹ Гіль Л. Демонологічно-містичний аспект української химерної прози (на матеріалі роману-балади Валерія Шевчука “Дім на горі”) / Людмила Гіль // Філологічні зошити. Літературознавство. – Рівне: РДГУ, 2015. – Вип. 3. – С. 18-22.

² Грачова Т, Найдьонова Н. Інтерпретація українських демонологічних образів у лірико-химерному романі-баладі В. Шевчука “Дім на горі” / Тетяна Грачова, Наталія Найдьонова // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія філологічна. – Маріуполь, 2021. – Вип. 47. – С. 198.

³ Грибан Г. Демонологічна образність роману-балади Валерія Шевчука “Дім на горі” / Галина Грибан // Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – Волинь-Житомирщина, 2010. – Вип. 20. – 8 с.

⁴ Євхан Н. Фольклорно-міфологічні моделі у прозі Валерія Шевчука / Наталія Євхан // Слово і час. – К., 2003. – Вип. 5. – С. 70-76.

⁵ Замбжицька М. Сакральний часопростір на прикладі роману “Дім на горі” Валерія Шевчука / Марта Замбжицька // Метаморфози в сучасній українській літературі. – Варшава-Івано-Франківськ, 2014. – С. 333.

філологиня Н. Кобилко¹. Варто відзначити таких дослідників: Н. Беляєву, М. Жулинського, А. Горнятко-Шумилович, Н. Іванову, О. Карпову, О. Колодій, Р. Корогодського, М. Павлишина, М. Ільницького, польську дослідницю А. Левандовську та інших. І хоча ними напрацьована значна кількість матеріалу, однак і досі цей твір зберігає значний потенціал для вивчення і потребує подальшого аналізу. У дослідженні власне самого роману “Дім на горі” зроблено поки що недостатньо, оскільки літературознавці звертали увагу на роман-баладу лише у загальному контексті.

Метою роботи є аналіз творення міфу, притчі та символу в романі-баладі “Дім на горі”, а також спроба охарактеризувати художню дійсність тексту з позиції своєрідної авторської візуалізації. Здійснення цієї мети передбачає реалізацію таких завдань:

- 1) зібрати та систематизувати матеріал для вивчення;
- 2) провести аналіз попередніх досліджень та публікацій для виявлення майбутнього потенціалу вивчення твору;
- 3) здійснити дослідження тексту крізь міфологічну призму та простежити творення міфу у романі-баладі “Дім на горі”;
- 4) віднайти та проінтерпретувати ознаки авторського необарокового мислення;
- 5) викристалізувати символіку у творі та здійснити власну класифікацію символів за походженням;
- 6) віднайти готичні елементи химерної прози у романі, здійснити власну класифікацію та провести аналіз за такими пунктами (готичний елемент, час та місце дії);
- 7) проаналізувати творення та функціональність притчі як однієї з найголовніших складових художньої дійсності письменника.

Об’єктом дослідження є роман-балада “Дім на горі” (1983 р.) Валерія Шевчука.

¹ Кобилко Н. Міфологема “дорога” в українському літературному дискурсі (на матеріалі творів химерної прози) / Наталія Кобилко: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філологічних наук: спец. 10. 01. 01. “Українська література”. – Бердянськ, 2017. – 186 с.

Предметом дослідження є барокові мотиви, алюзії та ремінісценції; символи, готичні елементи, демонологічні образи у творі. Специфіка досліджуваного об'єкта зумовлює застосування таких методів: порівняльно-історичного, біографічного, міфологічного, психологічного, сюжетно-композиційного методу та методу мотивного аналізу.

Структура роботи визначається її метою і завданнями. Дослідження складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, додатків (1, 2) та списку використаної літератури.

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНИЙ ЕКСТЕР'ЄР МІСТИЧНОГО ДОМУ

1. 1. Українська химерна проза: генеза, ознаки, типологічні риси та особливості

Явище химерної прози в українській літературі цікаве та естетично цінне за будь-яких історичних умов. Літературознавці тривалий час оминали термін, пов'язаний із словом “химерний”, означуючи тексти та праці — умовними або із ознаками фольклоризму. Дослідниця В. Чайковська у своїй праці “Українська химерна проза: історія народження терміна” умовно виділяє хронологічні межі: “Можна окреслити умовно певні “крайні точки” цього явища: від роману О. Ільченка “Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця” 1958 р., до творів В. Шевчука “Дім на горі”, та “На полі смиренному” (1983 р.), включаючи широкий простір справді неординарних спалахів — В. Земляка “Лебедину зграю”, “Левине серце” П. Загребельного, Є. Гуцала “Позичений чоловік...”, “Оглянься з осені” В. Яворівського”¹.

У період соцреалізму цей термін, явище та все, що з цим пов'язано активно намагались вилучити, жорстоко викоринити із пам'яті носіїв української державності, аби загубити будь-які зв'язки із світовим культурним процесом. Зразки “химерної прози”, особливо романи, осмислювали як різновиди філософських писань, що зовсім не дискутувало з тодішнім політичним режимом. Всі ознаки химерності майстерно завуальовували “художньою дійсністю” або “ознаками фольклорних елементів”, але попри все це було теж літературне перо, проте “видане за нову реальність”. Література розвивалась набагато швидше, аніж літературна критика чи літературознавство і це було вкрай негативно, оскільки фальш видавали за правду, а твори оцінювали суб'єктивно з погляду режиму політичного.

Визначення терміну “химерна проза” ще досі остаточно не сформовано, у європейській культурі його часто розуміють під значенням “магічний реалізм”. У “Літературознавчому словнику-довіднику” (за редакцією Р. Гром'яка) ми не знаходимо терміну “химерна проза”, але простежуємо таке визначення:

¹ Чайковська В. Українська химерна проза: історія народження терміна / В. Чайковська // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир, 2006. – С. 79.

“Магічний реалізм — реалізм, в якому органічно поєднуються елементи реального та фантастичного, побутового та міфологічного, дійсного та уявного, таємничого. Притаманний передусім латиноамериканській літературі (“Екуе-Ямба-о!” А. Кампентьєра; “Жубіаба”, “Мертве море” Ж. Амаду, “Маїсові люди” М.-А. Астуріаса; “Сто років самотності” Г. Гарсія Маркеса та ін.). Має велику традицію європейського та світового письменства (Ф. Рабле, Е.-Т.-А. Гофман, М. Гоголь, Е. По, М. Булгаков та ін.). В українському химерному романі (“Марко Пекельний” О. Стороженка; “Подорож ученого доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альчести по Слобожанській Швейцарії” М. Йогансена; “Козацькому роду нема переводу, або Козак Мамай і Чужа Молодиця” О. Ільченка; “Лебедина зграя”, “Зелені млини” В. Земляка та ін.) простежується чимало рис М. р.”¹.

У 1958 році вперше з’явився термін “химерний”, з приходом у світ роману “Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця” О. Ільченка. Головними рисами на позначення цього терміну стали: химерна атмосфера, умовність – важлива ознака поетики, гумор та різноманітні його прояви (бурлеск, гротеск, іронія, сатира). У 1971 році діалогія “Лебедина зграя” та “Зелені Млини” В. Земляка у багатьох рецензіях літературних критиків закріплює термін “химерна проза” та “химерний роман”. Вже у 80-х роках ХХ століття ним активно послуговуються та використовують у різноманітних наукових працях. Початки української химерної прози сягають своїм корінням ще часів І. Котляревського та його “Енеїди”. Дослідниця В. Чайковська виокремлює та вважає близькими до химерності такі твори: “Конотопська відьма” Г. Квітки-Основ’яненка, “Марко у пеклі” О. Стороженка, “Співомовки” С. Руданського, “Лісова пісня” Лесі Українки, “Тіні забутих предків” М. Коцюбинського та “Вечори на хуторі біля Диканьки” М. Гоголя².

Філологиня Н. Кобилко у своїй роботі “Химерна проза в українській літературі як сфера актуалізації міфопоетичного” виділяє центральні риси “химерної прози”: “відсутність основного сюжету, насичення твору

¹ Гром’як Р., Ковалів Ю. Літературознавчий словник-довідник. – К.: Академія, 2007. – С. 428.

² Чайковська В. Українська химерна проза: історія народження терміна ... – С. 82.

гумористичними прийомами, наявність фантастичних рис, широке використання фольклорних жанрів і структурних елементів міфопоетики”¹.

Також і ми можемо виокремити головні ознаки “хімерної прози”: наявність і широке використання міфології; біблійні ремінісценції та алюзії; синтез реального та фантастичного, між якими часто стирається горизонт; притчевість; величезний спектр символіки у багатьох виявах; апелювання до усної народної творчості. Появу і розвиток цього літературного явища можна інтерпретувати по-різному, митці прагнули розвивати свою творчість у незвичайних руслах, хотіли побувати у ряді “перших ластівок” щодо використання нових форм, засобів і манери письма. Варто зазначити, що для “хімерної прози” є властива жанрова різноманітність, часто її змішування. Можемо говорити про пригодницький, інтелектуальний, соціально-побутовий, фантастичний та інші романи.

Часто у літературознавчих студіях поняття “хімерний роман” ототожнюють із “готичним романом”, для якого характерним є “жахливе” і руйнівний вплив на психіку людини. “Готичний роман (*англ. Gothic novel*) — “роман жахів”, або “чорний роман”, притаманний передромантизму, поширився у західноєвропейській та американській літературі (Г. Волпол, А. Радкліф, Ж. Казот та ін.). Г. р., в якому зазнавала переоцінки раціоналістична естетика Просвітництва, тяжів до ірраціоналізму, схилився до відновлення середньовічного світосприймання, переповнювався зображенням старовинних замків, привидів, погоні, викрадення тощо. Сюжет Г. р. розгортався у досить таємничій ситуації, в контексті натяків, тривожного навіювання і т. п. Один з попередників детективної літератури”². У такому романі автор намагається естетизувати моторошне, заінтригувати таємницями, налякати свого читача. Емоції жаху, страху — ось що виходить на перший план. Іншими словами, готична література — це література містики із надзвичайними подіями, загадковими персонажами, таємниці яких супроводжують читача впродовж

¹ Кобилко Н. Хімерна проза в українській літературі як сфера актуалізації міфопоетичного / Наталія Кобилко // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: ДВНЗ. –Ужгород: Ужгородський нац. ун-т, 2018. – Вип. 23. – С. 168.

² Гром’як Р., Ковалів Ю. Літературознавчий словник-довідник... – С. 165.

сюжету. Для такого роману характерними є готичні елементи — це можуть бути предмети (свідчення злочинів: ніж як знаряддя для вбивства), демонологічні персонажі (чорт, відьма, вампір та інші), внутрішній стан персонажів та їхні дії (вбивство, самогубство), а також все, що може налякати.

Зовнішні події розвиваються одночасно із внутрішніми, а межею стають фантастичні надприродні видіння, марева чи транс, у який впадають персонажі.

Однією із особливостей саме української химерної прози є її унікальність.

Автори не використовують готові міфи чи світові персонажі, а вміло їх інтерпретують, внаслідок чого з'являється новий індивідуальний погляд на літературу. Також варто виділити ще одну особливість — це порівняно із світовим літературним розвитком — молоде явище в українському літературознавстві, проте з величезними перспективами. “Химерність” приваблює читачів своєю мозаїчністю жанрів, сюжетом, персонажами. Також це явище має українську генеалогію, дуже тісний зв'язок із фольклором, українською демонологією, що лише доповнює всю красу та розмаїтість творів.

Вагомою особливістю також є причини виникнення “химерного письма”. Дослідниця О. Городецька зазначає: “Головні фактори, які зумовили виникнення химерної прози в українській літературі: 1) зацікавлення письменників різними умовними формами як одним із засобів інтелектуально-філософського об'ємного пізнання людського буття; 2) “захисна реакція літератури”, коли переосмислення фольклорного “минулого” стало спасінням від стереотипізації, нівелювання, агресивної “масової культури”. Тобто, внутрішній світ письменника безпосередньо пов'язаний із літературними процесами”¹. Вже у другій половині ХХ століття літературні критики починають називати “химерну прозу” — жанром, проте поступове звільнення від радянщини подарувало вільне життя всьому “химерному”, власне разом із самим терміном.

Не менш важливою особливістю “химерних творів” вважають також умовність, що проявляється постійно. Це і хронотоп, позбавлений відчуття

¹ Городецька О. Особливості жанру химерної прози / Оксана Городецька // Соціально-гуманітарний вісник. – Івано-Франківськ, 2019. – Вип. 28. – С. 65.

реальності, і персонажі, які напрочуд є фантастичними, хоча і виділяються часом людськими рисами характеру, поведінкою у різноманітній подобі (переважно у вигляді тварини). Часом такі герої чи антигерої мають властивість змінювати свій вигляд: з людського в демонологічний. Умовними можуть бути і ситуації, саме у таких випадках персонаж переживає ініціаційне становлення особистості чи долає якесь випробування. Манера розповіді також може бути умовною: іронічна або лірична, автор завжди присутній у творі і супроводжує читача як сюжетом, так і думкою. Він оповідає про надзвичайні речі так, ніби це відбувається реально, щоб вразити та заінтригувати, не загубити свого реципієнта.

У ХХІ столітті “хімерна проза” не втрачає своєї актуальності, розвивається, вдосконалюється і продовжує свою розпочату традицію попередників. На нашу думку, це не якесь спорадичне явище, не жанр, а повноцінний напрям в українській літературі. Науковець В. Шевченко, спираючись на ознаки “хімерної прози”, що визначили науковці-попередники, зараховує до цього напрямку і таку сучасну творчість: “...книги Т. Винокурової-Садиченко “Жарт перший. Із життя психів”, “Жарт другий. Квіт папороті”, Т. Владимирової, Д. Корній “Зозулята зими”, В. Гранецької “Мантра-омана”, “Тіло”, А. Процайла “Привид безрукого ката”, В. Шкляра “Кров кажана” та інші мають в основі давні фольклорні мотиви, в них активно використано міфологічні образи, сюжети мають деяку неоднозначність трактування”¹. Окрім традиції попередників, на сучасне писання вплинув постмодернізм, хоча в основі таки збереглися давні фольклорні віяння. Зазвичай письменники осучаснюють та змінюють деякі елементи, але базис залишається незмінним: міфологія, усна народна творчість, часом і біблійні мотиви, що ведуть свої початки ще з епохи розкішного бароко. Все це майстерно переплітається з філософськими роздумами та інтригою, щоб зацікавити свою аудиторію читачів. Багатьом “хімерним творам” сучасної літератури притаманні дивні сюжети із елементами сатиричності, гротеску, бурлеску або ж навпаки з

¹ Шевченко В. Еволюція “хімерної прози” в ХХІ столітті” / В. Шевченко // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир, 2015. – Вип. 2. – С. 297.

ліричністю. Українська “хімерна проза” з кожним роком еволюціонує та не перестає зупинятися, ця тенденція розвитку лише збагачує українську літературу новими зразками, що пізніше зможуть стати світовою класикою.

1. 2. Перегук двох епох (бароко та необароко у контексті постмодерну)

Важливі історичні та культурні зрушення, що відбулись у XVI-XVII ст., зокрема формування унікального явища на українських теренах — козацтва, зумовили розвиток формування нової української культурної епохи бароко. Літературознавець Д. Чижевський у своєму дослідженні “Українське літературне бароко” спостерігає появу терміна і зауважує: “До недавніх часів термін “барок” вживався для зазначення лише з’явищ образотворчих мистецтв: архітектури, малярства, скульптури. Поезія (а в значній мірі і музика) тих самих часів були в значній мірі широкому загалу майже не знані”¹. Суспільна думка щодо бароко і літератури змінилась лише по завершенню війни. Тогочасна українська культура перебувала у синтезі із європейським культурним процесом, а головним фактором взаємодії стало християнство. Саме тому барокові риси, ознаки, компоненти знайшли своє яскраве відображення на українському ґрунті.

“Характеристичні риси цього складного і надзвичайно змінливого стилю, як здається, легше схопити “почуттям”, “інтуїцією”, аніж розумом, ніж теоретичним пізнанням”². Для українського бароко вважали характерним поєднання спокою із розмаїтим багатством форми, монументальність, превалювання форми над змістом, духовний максималізм, зануреність у глибоку філософію, можливість зобразити дійство на сцені театру, а також особливо виокремлюють емблемотворчість та глибокий символізм як провідні риси. Особливу увагу та значення надають геральдичним символам, для яких була притаманна ціла історія роду поряд з вишуканим зразком поезії, а також релігійним (часто поєднували із геральдичними, вважаючи, що таким чином рід

¹Чижевський Д. Українське літературне бароко / Дмитро Чижевський. – К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2003. – С. 28.

²Там само. – С. 28 – 34.

буде перебувати під божою опікою та благословенням). Часто використовували символіку флори та фауни, космічну (місяць, сонце, зірки), геометричні фігури.

Найбагатшою на барокову символіку є творчість Григорія Сковороди, де можна простежити барокове мислення як метафізичну єдність людини з Богом. Д. Чижевський у своїй праці “Філософія Г. С. Сковороди” аналізує використані філософом барокові символи і вважає, що найулюбленішим символом для Григорія Сковороди є коло: “Як символи кола зустрінемо в Сковороди всякі можливі круглі об’єкти”¹. Такими об’єктами є: колесо, ланцюг, куля, миска, обруч, тарілка, хліб, монета, виноград, сонце, яблуко та інше. Коло символізує циклічний рух Всесвіту, повторення життєвого циклу: від народження до смерті. Особливим символом кола у Григорія Сковороди є змія, яка у згорненому вигляді символізує вічність. Цікаве трактування й іншої символіки: “Якір — рішення або хотіння. Голуб — соромливість, бусел — побожність. Зерно та сім’я — мислення та думку. Були й вигадані образи, напр., сфінкс, сирена, фенікс, семиголовий змій та ін.”².

Варто зауважити, що європейське бароко носило виразний аристократичний характер, проте в українському така риса змінилась демократизмом та динамізмом, особливо у період козацького бароко. Тогочасні події розвивались дуже стрімко, український народ переживав нові етапи становлення державності у боротьбі за незалежність. Тому представники епохи бароко уявляли життя як швидкоплинне театральне дійство, де головним актором є людина. Дослідниця українського бароко Б. Крива у своїй науковій праці “Концепція людини в поезії українського бароко” розуміє людину як метафізичного посередника між світом людським та духовним і вважає, що “...в основі концепції образу людини, який сходить з рядків книжної української поезії, лежить християнська версія про людське існування”, а сама людина епохи бароко йде до Бога двома шляхами: “шлях активного чину і шлях

¹ Чижевський Д. Філософія Г. С. Сковороди / Дмитро Чижевський // Ізборник. – Харків, 2004. – С. 29-83.

² Там само. – С. 29-83.

молитви та усамітнення”¹. Отже, барокова людина — вірний християнин, чие життя сповнене молитви як у душі, так і у серці.

Цікавою є й поетика текстів епохи бароко, саме за допомогою стилістичних фігур, тропів та інших засобів ми можемо краще пізнати бароковий стиль та авторське мислення, яке напрочуд заглиблене у філософію. Дослідниця І. Гуцуляк у праці “Принципи поетики української барокової поетичної мови” виявила декілька принципів реалізації барокової поетики:

1. Принцип контрасту “...допомагав у створенні переконливого художнього мовлення. Цей принцип був основним. Сама психологія людини епохи бароко була сповнена контрастів”². Цей принцип автори використовували свідомо для зображення протиставлень: духовного і тілесного, земного і небесного, світла (як Царства Небесного) і темряви (як усього пекельного), добра і зла та інші. Контраст використовували і у зображеннях пейзажів чи внутрішнього стану людини, щоб якнайкраще передати барокову гармонію. Для вираження цього принципу використовували різноманітні антитези та контекстуальні антоніми.

2. Принцип алегоричного / символічного і натуралістичного відтворення дійсності. “Авторів творів періоду бароко, безсумнівно, хвилювали реальні події і реальні люди, але з’являються вони в образах античних богів і героїв. Переосмислення міфологічного матеріалу здійснюється за допомогою алегорій, які уособлювали християнські моральні чесноти, символізували поняття честі, совісті, хоробрості, мужності видатних осіб”³. На нашу думку, цей принцип можна назвати бароковим метафізичним уособленням людських якостей за допомогою алегорій, часто переплетених із символами. Також варто зазначити, що не лише людей переосмислювали, головне значення надавали рисам характеру і часто використовували тваринну символіку як зовнішню тканину для зображення внутрішнього.

¹Криса Б. Концепція людини в поезії українського бароко / Богдана Криса // Парадигма. – Львів, 2008. – Вип. 3. – С. 352-359.

² Гуцуляк І. Принципи поетики української барокової поетичної мови / Ірина Гуцуляк // Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки. – Запоріжжя: Редакційна Рада, 2003. – Вип. 27. – С. 1.

³ Там само. – С. 2.

3. Принцип поєднання протилежностей. “Стиль бароко будувався на парадоксах, поєднаннях непоєднуваного. Засобом, який допомагав поетам поєднати логічно несумісні протилежності, був оксиморон”¹.

4. Принцип відображення. Барокові автори прагнули спонукати читача до філософських роздумів над дійсністю, не називаючи прямо речі своїми іменами. Читач самостійно мав прийти до цього, таким чином нерідко опиняючись у “ментальних лабіринтах”. Для цього автори використовували величезну кількість перифразів.

5. Принцип порівняння, який тісно пов’язаний з принципом відображення. “Оскільки всі предмети певним чином співвідносяться між собою, то одні з них можуть бути представлені через інші. Для того, щоб з’ясувати, наскільки один предмет відображає інший, їх порівнювали. Можемо стверджувати, що порівняння було одним з найчастіше вживаних художніх прийомів у поезії бароко. Він допомагав встановити контраст, протиріччя в суті предметів”². Відповідно для цього використовували порівняння: із тінню, зерцалом, сном, димом та інші.

6. Принцип дотепності. “Дотепність, ерудованість, непередбачуваність, несподіваність, зв’язок між різнорідними речами і явищами — найхарактерніші риси віршів того часу. У поезії поєднувалися своєрідні форми абстрактного символізму, алегоричного викладу, вишуканих паралелей і порівнянь. Символи і емблеми, прийоми каламбурного поєднання слів надають своєрідного відтінку смислової гри, риторичної витонченості, ламають семантику церковно-книжної мови, надаючи їй світського характеру”³. Для передачі такого прийому обирали омонімію, метонімію та іншу гру слів.

Окрім вищезазначеного, дослідниця також вказує на принцип єдності і багатоманітності та принцип динаміки і руху. І. Гуцуляк підсумовує: “Для того, щоб показати зміни, що відбулися у світосприйнятті, мисленні, творчості — і в змісті, і у формах, поети використовували семантично пов’язані з цими

¹ Там само. – С. 2.

² Гуцуляк І. Принципи поетики української барокової поетичної мови... – С. 2.

³ Там само. – С. 4.

принципами тропи і фігури, зокрема антитезу, яка лежала в основі барокової поетики, порівняння, перифраз, оксюморон, символи і алегорії та ін.”¹.

Наприкінці XIX — початку XX століття письменники активізували свій інтерес до Святого Письма, біблійних мотивів, це пов’язано з виходом у світ українського перекладу Біблії П. Куліша, І. Нечуя-Левицького та І. Пулюя. Зберігається тенденція до відродження національної свідомості, повернення до націєтворчих, релігійних та духовних джерел. У мисленні авторів відбуваються поступові зміни: на противагу раціональному світу приходять ірраціональний, зокрема посилюється вплив інтуїції для відкриття глибинних філософських сенсів. Все це стало певним активізуючим фактором до пробудження модернових ідей та нового терміна — необароко. У літературознавчих розвідках його почали активно використовувати у середині 70-х років XX століття, однак попри все розмаїття характерних модерних рис бароко, термін “необароко” так і не знайшов належного доцільного визначення.

Деякі барокові риси отримують “нове життя” у модерному контексті. Такі риси, на нашу думку, ми можемо назвати необароковими ознаками. Дослідниця О. Юрчук у дисертаційному дослідженні використовує інший термін на позначення цього явища — “необарокові тенденції” та окреслює найвагоміші: “До таких модифікованих елементів відносимо: трагізм барокового світовідчуття, динамізм, бінарність мислення, переосмислення християнських образів та традицій класичної літератури, ускладненість форми, превалювання її над змістом, бароковий надмір, який передано через надривність, бравурність, карналізованість і театралізованість дійсності, буфонадність. Таким чином, необарокові тенденції — це модифіковані повтори елементів бароко, поява яких обумовлена типологічною схожістю моделей світогляду, історичного, соціокультурного, мистецько-естетичного розвитку перехідних епох”². Таким чином нові літературні тексти зберігають та відтворюють давню барочну традицію, проте вже з іншим поглядом на літературу та модерним мисленням.

¹ Там само. – С. 4.

² Юрчук О. Необарокові тенденції в українській літературі XX століття: автореф. дис... канд. філол. наук: 10. 01. 01 /Олена Юрчук. – К.: [б. в.] В. о. НАН України. Ін-т літератури імені Т. Г. Шевченка, 2007. – С.5.

У 20-х роках ХХ століття вибудовується нова філософія, осмислена трагізмом буття як людини, так і суспільства загалом. Такі роздуми зовсім не суперечать попередникам, а перебувають у синтезі. Втоплена людина від життєвих перипетій шукає сенс буття, знову повертаючись до філософських барокових роздумів споглядання себе. Необарокові автори майстерно вводять елементи “три”, щоб занурити свого читача у діалог з світом, пізнати справжнє призначення свого “я”. Тому необарокові тексти позначені контрастами, діалогізмами, напруженням, мотивами (сну як іншої досконалої реальності; дороги як пошуку самоідентифікації; швидкоплинності життя та іншими).

Необароковим авторам властива схильність до містифікації, готичності, химерності, трактування та інтерпретація людського буття як суспільної ілюзії. Цікавим є й образ літературного персонажа як “одвічного мандрівника”, загубленого “блудного сина”, для якого дорога стає провідником із раціонального світу до світу душевного. Також відчутне й нове бачення часу. Необароковий персонаж не задумується над його ліком, а перебуває поза ним. Ця невловимість життя спонукає нас звернутись до барокових джерел та світовідчуття Григорія Сковороди.

До представників необароко зараховують таких авторів: С. Васильченко та його політична дума-казка “Ось і Ась”, поезії Ю. Липи, творчість Ю. Андруховича, І. Римарука, В. Неборака, В. Шевчука (твори “Мор”, “Три листки за вікном”, “Місячний біль”, “На полі смиренному”, “Дім на горі”, “Птахи з невидимого острова”). Науковиця О. Юрчук відносить В. Шевчука до необарокових авторів за такими ознаками: “До необарокових рис прози письменника відносимо принцип відображення, потяг до ірраціонального, містичного, трагізм світобачення, психологізм, емблематичність, динамізм, ускладненість та інші. Варто додати, що, звертаючись до доби бароко, використовуючи модифікуючі барокові риси, В. Шевчук прагне серед абсурду людського життя віднайти оте одвічне, незалежно існуюче у будь-якому часі. Таке прагнення надає його творам універсальності, позачасовості, створює

ефект можливості подолання абсурду існування”¹. Необарокові риси можна виразно проілюструвати саме у контексті постмодернізму. На нашу думку — це: схильність до дуалістичної природи світобачення, відчуття реальності як ілюзії, а ілюзії як правдоподібного, втрата межі між раціональним та ірраціональним, динамізм, фрагментація, символізм, переосмислений міфологізм, синкретизм тексту.

Бароко та необароко — дві епохи, що скеровують розум до пізнання, а серце до відчуття в різні часи, проте з синхронним відлунням, незважаючи на швидкоплинну течію думки людського життя.

1. 3. Міфологізм, символіка та притчевість — (засоби художнього зображення у необароковій творчості)

Міфологізм займає одну із провідних ніш у письменницькій творчості доби необароко. Міфи, сюжети, міфологічні мотиви, образи додають колориту та збагачують художні тексти, тому автори неодноразово послуговувались такими цінними здобутками. Варто зазначити, що сам термін “міфологізм” майже не піддавався критиці і знайшов чітке наукове визначення у довідниках, словниках та енциклопедіях. Так, у “Літературознавчому словнику-довіднику” (за редакцією Р. Гром’яка) подано таку дефініцію: “Міфологізм — спосіб поетичної реалізації міфу у творах оригінальної літератури. Значення міфу в літературному творі не тотожне його семантиці у першозразку й залежить від культури епохи, задуму письменника, жанру твору. Перехід міфічного образу в поетичний пов’язаний з усвідомленням відмінності між суб’єктивністю процесу пізнання та об’єктивністю дійсності. Один і той же міфологічний мотив, опрацьований протягом багатьох віків, набуває у кожній епосі нових значень, служить способом втілення нової проблематики й може з часом повністю втратити архаїчний елемент або ж здобути його нове, символічне вираження...”². Згодом в українському літературознавстві з’явилася нова літературна течія для вивчення текстів із переосмисленою міфологією —

¹ Юрчук О. Необарокові тенденції в українській літературі ХХ століття... – С. 9.

² Гром’як Р., Ковалів Ю. Літературознавчий словник-довідник... С. 452.

“архетипна критика”. Провідними ідеями напряду стали: розгляд історії літератури як форми внутрішньої динаміки та “перетворені міфологічні джерела”. Вчений О. Потебня та українська символічна школа міфологів займались проблемними аспектами міфологізму, з чого пізніше виникла гіпотеза про те, що міф, літературний твір і слово мають спільне коріння на психологічній основі.

Також виокремлюють й “художній міфологізм” — коли автор свідомо використовує міф, сюжети, мотиви для естетичного вигляду свого твору. В ХХ столітті виникає ще одне поняття — неоміфологізм: “Його витoki сягають ще ХІХ століття, коли, на противагу кризі цивілізації через розчарування в позитивістському раціоналізмі та еволюціонізмі відбулося повернення до духовного, чуттєвого, до розуміння міфу як важливого організаційного елементу художнього світу”¹. Міф почали розуміти як глибоку філософську основу, давнє зародження художньої творчості з глибинними символічними процесами. Автори прагнули відродити старовинне міфологічне світосприйняття і осмислити нову модель розуміння сюжетів, ніби експериментуючи з текстами-прототипами, вводячи читача в стан дежавю.

Характерною рисою неоміфологізму є: “формування авторських міфів саме на інтертекстуальній основі, використання вічних мотивів, що контрастували зі знедуховленою дійсністю”². Іншою рисою вважають спрямування: “на пошуки національної самототожності, відновлення етногенетичної пам’яті”³. Саме це і втілювалося у творчості необарокових письменників, химерній прозі і тих художніх текстах, що відносять до “магічного реалізму”. Так письменник В. Земляк у романі “Лебедина зграя” інтерпретує міф про Вавилон, переносячи його на український ґрунт. Використовуючи міфологічні образи, мотиви, автор додає історичні події рідної землі. В. Шевчук у романі-баладі “Дім на горі” переосмислює міф про

¹ Бокшань Г., Хижняк І., Копиця В., Зварич І. Неоміфологічний дискурс в українській літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. (на матеріалі творів В. Земляка, В. Шевчука, Г. Пагутяк, Ю. Винничука, Т. Прохаська та М. Матіос) // Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. – К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2020. – Т. 31 (70). – Вип. 4. – С. 48.

² Літературознавча енциклопедія: у 2 т. – Київ: ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 2. – С. 116.

³ Там само. – С. 117.

жінку як берегиню дому, а письменниця Г. Пагутяк у романі “Слуга з Добромиля” модернізує міфічний хронотоп, вводячи українських демонологічних персонажів. Письменники прагнуть змалювати своїх літературних персонажів як гармонійних у світі хаосу, тому для цього використовують різноманітні міфологеми: дороги, води як жіночої стихії, землі як початок та закінчення життєвого циклу, добра і зла, любові і ненависті, вірності та зради, послуху і непослуху та багато інших. Автори створюють цілі міфосистеми, де в центрі перебуває головний персонаж / головні персонажі разом із ключовою проблемою та протягом всього сюжету на цьому наголошують. Інколи таких міфосистем може бути декілька, якщо письменник вводить інші важливі сюжетні лінії. У такому випадку слід говорити про переплетіння міфосистем та існування великого кола проблематики тексту.

Дослідники Г. Бокшань, І. Хижняк, В. Копиця, І. Зварич виділяють такі ознаки неоміфологізму в українській літературі:

- “ — тісний зв’язок міфології та українського фольклору;
- синтез реального і фантастичного, історичного та сучасного;
- деконструкція усталеної міфологічної системи, особливо ідеологічних міфів і стереотипів масової свідомості ХІХ століття;
- створення нових міфів на основі проблематики сучасного світу;
- гра з міфом, авторські містифікації;
- інтертекстуальний дискурс творів;
- синтез міфологізму та психологізму”¹.

Стародавні міфи про богів, надзвичайних людей-героїв, створення світу складають філософсько-естетичне підґрунтя текстів письменників-модерністів, особливо зразків необароко, де філософські віяння відлунюють через багато років. Давня людина розуміла явища природи, предмети як понятійну реальність, тому не дивно, що необарокові письменники так часто звертаються до інтерпретації стародавніх міфів. Використовуючи барокові алегорії,

¹ Бокшань Г., Хижняк І., Копиця В., Зварич І. Неоміфологічний дискурс в українській літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. (на матеріалі творів В. Земляка, В. Шевчука, Г. Пагутяк, Ю. Винничука, Т. Прохаська та М. Матіос)... – С. 51.

метафори, символіку під час переосмислення міфологічних сюжетів, автори необароко активізують генетичну пам'ять, де за допомогою простих речей можна пізнати глибинні філософські істини. Звідси і впливає феномен синкретизму — передача понятійного смислу через художню реальність.

Отже, міфологізм та неоміфологізм є важливим маркером необарокової творчості. Часто його поєднують із фольклором, адже саме у ньому залишилися відбитки давніх вірувань українців; психологізмом для передачі глибоких філософських роздумів; містифікацією для зображення “нової дійсності”. Неоміфологізм синтезує минуле і сучасне, реальне і фантастичне, вибудовує гармонійний світ художнього тексту та інкрустує давньою традицією літературні твори необарокового виміру.

Вагомим джерелом для необарокової творчості є також символіка. Оскільки в добу необароко автори вдосконалювали та інтерпретували цінні здобутки попередників, то варто зануритись у давню епоху бароко та звернути увагу на тодішні символи та їхнє значення. Термін знайшов свій відбиток протягом багатьох століть, він залишається актуальним та користується попитом серед літературознавців XXI століття, незважаючи на глибоке часове коріння. Ось таке визначення знаходимо у “Літературознавчому словнику-довіднику”: “Символ (грец. *symbolon* — умовний знак, натяк) — предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища..., має філософську смислову наповненість, тому не тотожний знакові. С. тісно пов'язаний з наукою, міфом, вірою, поезією, але не зводиться до них, тяжіє до певного узагальнення, на відміну від алегорії, що проявляється в конкретному образі. С. постає процесом активного перетворення внутрішнього на зовнішнє і, навпаки, відмінністю внутрішнього і зовнішнього...”¹.

Символ не можна ототожнювати із будь-яким художнім засобом, оскільки він тяжіє до авторського задуму і прагне до збагачення і розширення змісту, на відміну від тропів, що зумовлені лише художніми чинниками. Барокові тексти: поетики, геральдичні вірші, панегірики, козацькі літописи та

¹Гром'як Р., Ковалів Ю. Літературознавчий словник-довідник... – С. 621-622.

інші сповнені величезною кількістю символів і згодом лягли в основу творчості необароко. Проте особливими джерелами, на нашу думку, є творчість Григорія Сковороди і Біблія (де прихована первинна символіка). У різні часи до Святого Письма ставились по-різному. Біблію розглядали як історичний документ, естетичний літературний зразок і вже у давній літературі вбачаємо спроби інтерпретування біблійних сюжетів, мотивів, алегоричних образів. Особливій увазі Біблії надають барокові поети, для яких книга стала засобом спілкування літератури з Богом. За допомогою Святого Письма, вони намагалися пояснити одвічні філософські істини: добра і зла, появу світу та призначення людини в ньому. Біблія стала своєрідним ключем до дверей минулого та незвіданого майбуття.

“Поява стилю бароко (у мистецтві й літературі) знаменувала відродження і перевагу чергового “символічного” періоду (як у розумінні, так і в зображенні дійсності). Однак символіка бароко не була повторенням середньовічної символіки. Принципова (неповторна у майбутньому) новизна бароко полягала в тому, що його “символи” (і навіть “емблеми”), багатозначні й довільні, а тому й суперечливі, істотно відрізнялися від обмеженої і прямолінійної символіки середньовіччя”¹. Символи активно використовували у різні періоди розвитку історії української літератури, проте найбільшої цінності вони досягли саме у період бароко. Дослідниця І. Гуцуляк у своїй науковій праці виділяє барокові образи-символи на біблійно-філософському підґрунті та класифікує їх у різні семантичні групи:

1. Назви предметів (чаша, хрест, двері, дзеркало, свічка).
2. Назви істот (птаха, крила, вовк, ягня, кокош (квочка), пастух).
3. Назви рослин (сад (виноград, вертоград), виноградна лоза, рожа, лілія (крин), трава, квітка);
4. Астральні назви (сонце)².

¹ Гуцуляк І. Рецепція Біблії у символіці українського поетичного бароко / Ірина Гуцуляк // Лінгвостилістичні студії. – Чернівці: Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2020. – Вип. 12. – С. 38.

² Гуцуляк І. Рецепція Біблії у символіці українського поетичного бароко... – С. 40.

Чаша — символ християнської віри, доля людини. Варто зазначити, що в окремих випадках вона може змінювати своє призначення (на Великдень — чаша благодаріння, подяка Господові за хліб насущний; чаша премудрості — пізнання Бога людиною). Відповідно вона символізує “долю людини, Божий гнів, порятунок, премудрість, благодаріння, смерть”¹.

Хрест — муки, страждання, світло, перемога над смертю, спасіння. *Розп’яття* — символ творіння та знищення. Оскільки на хресті розп’яли Ісуса Христа, то хрест символізує ще й Сина Господнього, або ж важкий шлях людини до Бога. “Хрест був одним із композиційних елементів гербів багатьох шляхетських родин, його оспівували в геральдичних віршах. Отже, у бароковій поезії хрест — це печать (=знак), знаряддя ураження ворожих сил, бісівської зради, сонце, що світить народам, знамення, дороговказ, похвала царям і ярмо для бісів”².

Двері символізують спасіння, прощення, а от *ворота* несуть трохи видозмінене значення — вхід до райського саду, місце очікування, радості і тепла. В українській бароковій поезії двері символізують ще місце захисту від ворожих сил.

Дзеркало символізує дівочість, чистоту, це і символ Діви Марії. Коли людина споглядала себе у такому дзеркалі, то їй одразу впадали у вічі гріхи та слабкості, що сковували її душу і від яких потрібно було очиститися. Дзеркало ніби стає посередником між реальним земним та вічним світом.

Пташині крила — символ волі, свободи, а сам *птах* уособлює людську душу, політ, музу чи натхнення.

Кокош (квочка) — символ ласки, материнської турботи, опікунства та виховання.

Вовк символізує підступність, лукавість, нещирість, його завжди асоціювали зі злом у людській подобі.

¹ Там само. – С. 41.

² Гуцуляк І. Рецепція Біблії у символіці українського поетичного бароко... – С. 42.

Антиподом вовкові є символ *ягнати*, що уособлює всі добрі людські якості: покірність, доброту, терпіння, сумирність. Часто ці два символи корелюють у парі: ягня і вовк в овечій шкурі.

Пастух або Агнець Божий — уособлення Ісуса Христа як наставника своєї пастви, символ походить від притчі про загублену вівцю.

“Особлива роль у поезії бароко належала символів *саду* і пов’язаному з ним символів *виноградної лози*. Виноград як символ народився ще за часів культу Діоніса, пізніше набув християнського змісту. У Старому Заповіті виноград / виноградник сприймався як символ Ізраїлю — землі обітованої...”¹. Виноградна лоза також сприймалась як життя однієї людини. Сад — символ церкви, Царства Небесного, світу, людської душі.

Роза — символ небесної благодаті, вроди, краси, райського саду.

Лілія (крин) символізує чистоту і дуже часто цей символ можна зустріти разом із Дівою Марією, через білий колір квітки — уособлення чистої щирої віри, цноти, юності.

Кедр ліванський — символ мужності, чоловічої сили, міцності та незламності.

Інколи у парі подають символи *сонця і світла*. Значення символів часто ототожнюють — правда, істина, народження, оновлене життя, доброта. Якщо у сонці вбачають сукупність добра, то світло стає його промінням, що віддзеркалює людська душа. У барокових творах можна розуміти сонце як Сина Господнього. Іншим символом, що так чи інакше пов’язаний з попередніми є *свічка*. Людину, яка тримала у руках свічку часто розуміли як духовно-чисту, побожну, вірну Богові.

“Отже, образи-символи українського бароко мають глибоке філософсько-біблійне коріння. Проте символи постають на певному національному й історичному ґрунті, передбачають спільність досвіду письменника й читача. І безсумнівно, що для сучасників поетів бароко, які добре знали Біблію і її образну систему, біблійні та художні символи важили більше, ніж для нас,

¹ Гуцуляк І. Рецепція Біблії у символіці українського поетичного бароко... – С. 45-46.

людей початку ХХІ століття, а тому більш значущою була їх художньо-естетична вартість”¹.

Цікавим та не менш глибоким джерелом, до якого свого часу зверталися різноманітні автори є притча. Часто її вводять у літературний твір як вставний елемент, проте вона не порушує будови твору чи жанрову своєрідність, а органічно доповнює і збагачує твір філософською глибиною сенсів. Притча стає катализатором авторського задуму та його матеріального вираження, допомагає передати ідеї та думки письменника. Під терміном “притча” розуміють “повчальну алегоричну розповідь, в якій фабула підпорядкована моралізаційній частині твору. На відміну від багатозначності тлумачення байки у П. зосереджена певна дидактична ідея... Вона широко застосовується в Євангелії, виражаючи в алегоричній формі духовні настанови, як, приміром, “притчі Соломона”, що вслід за Псалтирем набули широкого вжитку за часів Київської Русі... У такій новій якості спостерігається П. і в творчості сучасних українських письменників, зокрема Вал. Шевчука (“Дім на горі”, “На полі смиренному” та ін.)². Під притчею завжди розуміли самостійний жанр або певну цілісність засобів та прийомів формування того чи іншого образу в інших жанрових одиницях. Використання та функціонування притч в літературних творах називають іншим терміном — “притчевість”. Це явище дуже тісно пов’язане із міфологізмом, часто вступає з ним у синтез, а в період необароко — якісно трансформує його та набирає нових рис.

Притча викликала інтерес у різні періоди розвитку української літератури і продовжує цікавити авторів сьогодення. Науковець Ю. Клим’юк створив певну періодизацію функціонування притчі в українській літературі:

1. Період літератури Київської Русі.
2. Період давньої української літератури (з половини ХVІ ст. – до кінця ХVІІІ ст.).
3. Період до нової української літератури ХІХ століття.

¹ Там само. – С. 50.

² Гром’як Р., Ковалів Ю. Літературознавчий словник-довідник... – С. 560.

4. Період з кінця XIX – початку XX століть¹. Зважаючи на те, що наукова розвідка вийшла у XX столітті, ми з впевненістю можемо додати ще п'ятий період — період сучасної літератури XXI століття.

Переживаючи київський період, притча ще не була остаточно сформованим явищем, але саме в цей період сформувалися її теоретичні й художні засади, а саме: “посилене проникнення в культуру народу досягнень світової літератури й розширення у зв'язку з цим загальнолюдських високогуманістичних, філософських, релігійних, політичних, моральних понять і принципів, у передачі яких значну роль відіграє притча; формування, зміна або інтенсивне збагачення жанрової системи, посилений інтерес до притч світової літератури, до використання їх традиційних сюжетів, образів, мотивів для вираження або підтвердження суспільно значущих для даної епохи думок: збірники “Златая цѣпь”, “Златоуст”, “Ізмарагд”, “Пчела”, “Сказание о Борисі и Глебе””².

Наступний етап характеризується вагомими зрушеннями в політичному та культурному житті: національно-визвольна війна, діяльність братств та Києво-Могилянської колегії. Риси притчі в цей період були зорієнтовані на входження української літератури у світовий культурний процес. До цього етапу дослідник зараховує: “Цветник Духовний” XVII ст., роман про Варлаама і Йоасафа у віршовій обробці Лазара Барановича, збірники “Римські діяння”, “Велике Зерцало”, проповіді Іоанікія Галятовського, Антонія Радивиловського, Лазара Барановича, творчість Григорія Сковороди³. Притча в цей час розвитку набуває виразніших алегоричних ознак вираження думки.

У третій період функціонування притча вже інтенсивно впливає на розвиток української літератури, її риси проявляються у творах просвітницького реалізму. Варто виділити нову рису притаманну притчі — раціоналістичний підхід до зображуваних речей. До цього етапу науковець відносить: твір П. Куліша “Орися”, І. Нечуя-Левицького “Рибалка Панас

¹Клим'юк Ю. Функціональне значення притчі в українській літературі до початку XX століття / Юрій Клим'юк // Питання літературознавства. – Чернівці, 1993. – Вип. 2. – С. 43.

²Клим'юк Ю. Функціональне значення притчі в українській літературі до початку XX століття... – С. 43-44.

³ Там само. – С. 44-46.

Круть”, ліричний вірш “Човен” Є. Гребінки, байки поетів першої половини ХІХ ст. П. Білецького-Носенка, П. Гулака-Артемівського, Л. Боровиковського, Є. Гребінки, повісті та оповідання Г. Квітки-Основ’яненка, дещо із творчості Т. Шевченка (“Царі”, “Неофіти”, “Осії. Глава ХІV. (Подражаніє)”, “Колись-то, ще, во время оно...”, “Саул”, “Марія”, “Чигрине, Чигрине...”, “Кавказ” та ін.)¹.

На четвертому етапі відбувається розрізнення притчі як самого жанру і притчевості — це вже були різні літературні поняття. До цього етапу Ю. Клим’юк зараховує: притчі І. Франка (“Притча про життя”, “Притча про вдячність”, “Притча про покору”, “Притча про радість і смуток”, “Притча про віру”, “Притча про любов”, “Притча про красу”, “Притча про нерозум”, “Притча про смерть”, “Притча про захланність”, “Притча про сіяння слова Божого”, “Притча про двох рабів”, “Притча про сліпця і хромця”), його притчеві твори (“На Святоюрській горі”, “По-людськи”, “Мойсей” та ін.), Лесі Українки (“Роберт Брюс, король шотландський”, “Адвокат Мартіан”, “Оргія”) та інших поетів і письменників².

До останнього періоду (виокремленого нами) можна зарахувати творчість Валерія Шевчука (“Три листки за вікном”, “На полі смиренному”, “Дім на горі”, “Дерево думки” тощо), а також тих авторів, у яких наявні елементи притчі та їх інтерпретація: Дмитро Павличко, Ліна Костенко, Любко Дереш, Оксана Забужко, Юрій Андрухович та інші. Саме у період сьогодення притча отримує еволюційний характер (відбувається переосмислення “вічних тем” з погляду сучасного суспільства, біблійні образи стають прототипами літературних персонажів, а на основі притч зображуються нові події, мотиви та сюжети). Якщо ж у первинній притчі читач відшукує мораль, то у новій притчі, окрім повчання, читач задумується і над тим, яку саме притчу було переосмислено.

У необарокових авторів ми можемо виокремити такі риси та ознаки притчевості:

¹ Там само. – С. 46-49.

² Клим’юк Ю. Функціональне значення притчі в українській літературі до початку ХХ століття... – С. 49.

1. Оповідь заради повчання, основна увага зосереджена на інтертексті.
2. Модифікація та осучаснення вищих істин.
3. Логічні та естетично-філософські принципи виходять за межі сюжетних ліній.
4. Алегоричне сприйняття дійсності.
5. У притчах часто поєднуються два часові виміри: минуле і майбутнє.
6. Збагачення повчального тексту національним колоритом.

Отже, фундаментальною базою “містичного дому” Валерія Шевчука вважаємо: химерність, що нерідко переростає у готичність, барокові ідеї у якісно новому функціонуванні необароко; до основних джерел тексту зараховуємо: міф, притчу, символ, Святе Письмо, творчість Григорія Сковороди, українську демонологію та усну народну творчість.

РОЗДІЛ II. ЛІТЕРАТУРНИЙ МІФ І АТМОСФЕРА БАРОКО

2. 1. Морально-етичне формування авторського міфу

У романі-баладі “Дім на горі” Валерій Шевчук апелює до одного із джерел необарокової творчості. Вже з перших сторінок повісті-преамбули “Дім на горі” ми можемо віднайти яскраві ознаки зародження міфу та простежити його функціонування і художні особливості. Головним міфом, що фігурує у тексті, вважаємо розповідь автора про дім на вершині гори, у якому домашнє вогнище оберігають жінки, натомість чоловіки подаються у мандри і стають “вічними мандрівниками” життєвої стежки.

“ — Наш дім трохи незвичайний, ласочко, — сказала бабця після паузи. — Може, вже пора тобі про це розказати... Так от, народжуються в цьому домі здебільшого дівчата, чоловіки сюди приходять... Вони підіймаються знизу і, як правило просять напитися води. Той, хто нап’ється з наших рук, переступає цей поріг і залишається в домі назавжди. Так було в моєї бабуні, в моєї матері і в мене. Так було і в матері твоєї, так повинно статись і з тобою... мені бракує розуму, щоб усе це пояснити, але так воно траплялося...”¹. Спостерігаємо першу художню особливість міфу Валерія Шевчука — **незвичайність, фантастичність**. Оскільки історію дому розповідає бабця онуці у певну пору, то можемо говорити про те, що ці події мають чітко визначений відлік часу і повторюються зі всіма жінками, що

¹ Шевчук В. Дім на горі / Валерій Шевчук. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2017. – С. 89-90. [Далі цитуємо за цим виданням, у дужках вказуємо сторінку].

проживають у домі. Тому наступною особливістю є **циклічність**. Жінки перебувають у домі від самого народження, а от чоловіки приходять “знизу” (письменник не просто так використав це слово, це нашттовхує нас на думку судити про подвійний топос дому — вершина і підніжжя гори). Цікавим елементом є також вода, яка стає своєрідним обрядом ініціації, через який проходять чоловіки: *“Вона винесе йому води, і він прийме ту воду з її рук. Тим буде виконано химерний обряд, і хай ітиме все далі, як було...”* (С. 124). Тільки після дотримання цієї умови (напитись води і переступити поріг), чоловік отримує право жити у домі. Також бабуся розповідає, що таке вже траплялось раніше, отже, розповідаючи цю історію, вона усвідомлює вірогідність повторення усього сказаного.

“Приходять до нас і інші чоловіки. Принаймні до мене і до моєї бабці. До твоєї матері і до матері моєї. Ці пришельці не підіймаються знизу і не просять напитися води, вони з’являються бозна-звідки...” (С. 90). На протигагу чоловікам “знизу” автор вводить так званих “пришельців”, тим самим увиразнює фантастичність оповіді. Ці чоловіки також прямують до дому, проте не просять напитися води і з’являються бозна-звідки (допускаємо, що згори). Тут можемо спостерігати ще одну художню особливість, яка витворилась з барокового мислення — **контраст** (чоловік “знизу” — пришелець бозна-звідки). Літературні персонажі часом навіть задумуються над тим, що всі ці розповіді є міфом, отже, ми можемо зробити висновок, що Валерій Шевчук свідомо витворює таку манеру оповіді: *“Це можна сприйняти як легенду, як міф, але, бабцю, хіба може таке бути насправді?”* (С. 90).

Зовсім скоро до будинку завітав Володимир — директор сільської школи, який хотів познайомитися із Галею. Саме цей чоловік згодом пройде обряд ініціації та залишиться жити у домі. Усіх чоловіків тягне до будинку власне некероване бажання: *“— Сюди за ділом чоловіки не приходять, — озвалася спроквола стара. — Скільки себе пам’ятаю...”* (С. 37). Стара бабуся у домі вже давно змінила своє призначення: із молодой панни у берегиню дому та життєвого шляху своїх наступниць, тому застерігає Галю сховатися від

чоловіка, якщо та не хоче його прийняти. У її пам'яті чітко видніється картина її молодості, де до їхньої господи колись так само просився чоловік, якого мучила спрага і він хотів напитися води. Образ старої є ніби переродженням молодої Галиної долі, бабуся заново проживає своє життя, а у зображенні подій знову можна спостерігати контраст: молодість і старість, недосвідченість і життєву мудрість.

Головним елементом у функціонуванні міфу є любов, що фігурує впродовж всього сюжету та відіграє величезну роль. Без любові ця авторська оповідь не отримала би свого зародження: *“...чоловік, котрий безпомічно сидів перед нею, подобався їй. Вони дивилися одне на одного й очей розвести не могли”* (С. 38). Варто зазначити, що в той час, коли молода жінка закохується і квітне, стара ж втрачає свої сили і все більше пригадує себе в юні літа, у Галі та Володимирі вона бачить себе та свого чоловіка. Історію дому стара розповідає Галі трохи швидше, ніж мало бути: *“— У нас в роду, — сказала бабуся, — прийнято було розповідати цю історію дівчатам, коли їм минало вісімнадцять. Тобі тільки неповні сімнадцять, але я мушу тобі це розказати, бо надто стурбована сьогоднішнім сном”*(С. 91). Як бачимо, існує певний часовий фактор для того, аби міф активізувався — період повноліття, але у Галиному випадку — неповні сімнадцять. Причиною цього став сон, що наснився бабусі, це і стало своєрідним маркером готовності до розповіді. Отже, період повноліття — це одна із головних умов для розвитку наступних подій.

Цікавим є й подальший розвиток подій, адже Володимир, або інший чоловік, що просить води, щоб втамувати спрагу — не є центральним чоловічим персонажем. Тут можемо виокремити ще одну художню особливість міфу — *дуальна природа жіночого та чоловічого начала*. Жіноче начало поєднується у старій бабусі та молодій Галі, а чоловіче — у Володимирі та “пришельці” Анатолі: *“— Їх двоє приходить на цю гору, ласочко. Не до кожного, але до більшості... Моя бабуся піддалася йому, піддалася йому й мати... Народжувалися від того хлопчак, той мій дід у перших був страшний волоцюга, а мого брата ти знаєш... Дивна сила побиває їхні уми, дівчинко... я*

сама знала, ласочко, цю історію, бо вчасно була попереджена. До мене він також приходив... і скільки сили мені коштувало, щоб його відшити... Так, дитино моя, я йому не піддалася, як і твоя мати, — може, він і мстить через те тепер?..” (С. 105). Інший чоловік, який відвідує дім прагне спокусити молоду дівчину і забрати у неї цноту, тому деякі жінки, особливо бабуся Галі, попри все остерігалися такого прихильника і не піддавалися йому. Якщо ж дівчина спокусилась на такі залицяння, то від того народжувалися хлопці, яких дуже вабила дорога, а згодом вони подавалися у мандрі і невідомо, що і яка сила їх туди манила. Юнаки, а згодом і дорослі чоловіки не можуть знайти спокою до кінця життя, а дім стає для них чужим місцем, у якому для їхніх бажань нема прихистку. Валерій Шевчук неодноразово підкреслює чоловічу й жіночу дуальність, а також часто протиставляє їх: *“Відчули це два чоловіки в тому околі. Один високий та сивий, який дивився-таки на дім на горі й на дві смутні, похилені жіночі постаті на танку: надто юну і надто стару. Він зрозумів секрет їхньої задуми, та й не було тут багато чого розуміти: одна закінчувала, а друга починала жити. Весну й зиму побачив Іван на тому танку і зрозумів просту й неперехідну істину: весна не тільки заперечує зиму, але є її дитям”* (С. 123 -124).

Батьком “вічних мандрівників” є зовсім не чоловік, а демонічна істота під назвою “джигун” чи “дженджурик”. До дому, на вершині гори він приходив досить давно, а вперше з’явився десять років тому від початку першої історії: *“Десять років тому біля будинку на горі з’явився джигун у лакованих туфлях, сірому костюмі і в легкому солом’яному капелюсі. Звідкіля він узявся, не помітив ніхто; знизу, однак, не підіймався він напевне... Відтак створилось у Галі враження, що джигун спустився до них на гору на крилах — костюм у нього був бездоганно напрасований, а туфлі сяяли, начебто ходив він не по пилястій жорстві, а по асфальту. Джигун приходив посидіти на скелі, часом він проходжувався по кам’янистих стежках, і Галя не могла на нього не дивитися. Були в джигуна маленькі чорні вусики, блискучі, аж світилися, зуби, а коли знімав капелюха, щоб привітати мимохідь трохи цибату і не до кінця*

ще сформовану дівчину (читай — Галю), то на тій голові виявилось ідеально зачесане на проділ волосся, так ретельно напомаджене і заглажене, що здавалося — це не волосся було, а перука” (С. 85). Дженджурику властива людська подоба, але це лише тоді, коли він спілкується з людьми. Варто зауважити, що бабуся застерігає Галю уникати його компанії і не вступати з ним у розмову, оскільки таким способом він може зачарувати дівчину, проте Галя не дотримується бабусиної поради. Мова його людська, але часом швидка, інколи навіть здається, що джигун не спілкується, а мовить скоромовки. Від людського у нього і деякі людські якості: гречність, хитрість, ввічливість, підступність, впертість та інші.

Для зображення його демонічної природи автор використовує притаманний для бароко **мотив сну**: *“Вночі це їй приснилося. Великий сірий птах у лакованих туфлях і з солом’яним капелюхом на голові кружляв над їхнім обійстям. З туфель витиналися гострі кігті, а замість носа був грубо загнутий дзьоб. Птах каркнув по-воронячому і, склавши крила, притьма шугонув униз, де ховалась у заростях малинника вона”* (С. 87). *“Все-таки він снувся їй і зараз: тоді Галя чула сухий шелест сірих крил і бачила, як спускається той птах до них у двір. Ставало їй тоді страшно й радісно, і сама не могла збагнути, що їй хочеться”* (С. 116). Варто зазначити, що сон відіграє дуже важливу роль для кожного персонажа: для Галі сон — це транс, певний гіпноз, у який вводить її Анатоль; для самого ж джигуна сон — це спосіб заволодіти жертвою, для бабусі — це лише видіння, у якому вона розрізняє реальний і фантастичний світ. Анатоль прилітає до обійстя на горі лише тоді, коли бабця засинає, щоб та не перешкодила йому досягти задуманого. Таким чином *сон* — одна з особливостей міфу, що виявляє справжню природу демонічного створіння і руйнує межу між двома вимірами.

У цьому демонологічному персонажі переплелися як людські якості, так і риси прадавнього чорта-Мефістофеля. Творець роману майстерно доповнив цей образ своїм естетичним українським світобаченням: солом’яний капелюх, лаковані туфлі, ошатний костюм, а також розвинув незвичну рису характеру

демонічної істоти — ліризм, меланхолійність, залюбування природою. Таким чином спостерігаємо ще одну художню особливість — **поєднання загальноєвропейських рис з українським колоритом.**

Також остаточно ще й переконуємось в тому, що джигун прилетів до будинку саме згори на крилах. Валерій Шевчук зображує дім на горі у подвійному топосі: верх, з якого прилітає джигун і низ, звідки приходять чоловіки. Межею зіткнення двох світів стає саме дім на горі, навколо якого відбуваються події. Тут простежуємо дуже важливу художню особливість авторського міфу, витоки якої теж сягають доби бароко — **стертя межі між світом реальним та фантастичним.** Варто зауважити, що такий топос зовсім не властивий періоду бароко, для якого характерним є біблійне бачення: рай — небеса, пекло — земля. У цьому випадку письменник вдається до особистого уявлення речей, а створено це було для того, щоб ще більше зруйнувати горизонт між раціональним та ірраціональним світом. *“Йй, як і жінкам цього обійстя, котрі жили тут раніше, світ вигаданий був куди реальніший від справжнього. Збиралися й ліпилися одна до одної всілякі випадковості, береглися й видозмінювалися в умах тим, хто звик і мусів терпіти самоту, вечори при лампі і без неї, довгі дні й ночі без чоловіків, — ось звідки почалася легенда, подумала собі в той вечір Галя”* (С. 122).

У зображенні джигуна використано ще один давній бароковий **мотив диму.** Цей мотив має багато схожого із мотивом сну, адже як і попередній виконує одну і ту ж функцію: *“Джигун здимів з гори, наче не був живим чоловіком, а тільки духом, що спустився сюди на крилах, а потім розчинився, наче дим, — Галя від того не могла до тьми прийти”* (С. 87). *“Там, за затуленими фіранками, вже густо синів вечір, і вони обоє те відчували, ходив там і ходив джигун у сірому костюмі і в лакованих туфлях. Був терплячий і спокійний: роздивлявся на задимлені крайобрази і навіть милувався ними. Сідав на скелю й кури, кидав донизу сірники, бо надто часто гасла його цигарка, і встиг полюбити ці незвичайні, схожі на декорації краєвиди”* (С. 118). Анатоль полюбляє затягнути цигарку, складається враження, що він і сам прагне стерти

ту межу двосвіття та заглибити у свій вимір все реальне, оскільки кидає сірники у “нижній реальний світ”, для того щоб і там запанував дим. Коли цього диму достатньо, то все стає фантастичне і перебуває вже у його площині, навіть краєвиди стають просто “декораціями”. Валерій Шевчук дуже часто апелює до мотиву диму і це не просто так, не один його демонологічний персонаж любить палити цигарки, тим самим дим у світобаченні письменника — спосіб поринути у місце перебування демонологічних персонажів.

Окрім того, у зовнішньому вигляді, появі та зникненні дженджурика, а також інших його діях простежуємо неабияку **містифікацію**, що значно зближує письменницький міф до зразків готичної літератури. *“Галя отетеріла: Анатоль не мав на костюмі жодної крапки з дощу, а туфлі його сяяли, наче навколо зовсім не було багна...”* (С. 120).

Цікавою художньою особливістю є **сталість подій**, що зумовлює їхню циклічність: *“Зрештою, могли б продати дім і перебраться у місце людніше, але бабуся мала рацію: щось є в них особливе, в жінках цього обійстя. Споконвічно жили в ньому жінки, так воно, мабуть, буде й далі: забрати звідси стару — все одно, що пересадити оранжерейну квітку у ґрунт, відкритий вітрам і холоду”* (С. 94). Автор унеможлиблює інший топос для функціонування свого міфу, оскільки зміна місця розташування зумовить втрату якісних міфологічних ознак. Події стало розвиваються у романі й зосереджені саме на такому поєднанні часу і простору, де витворена цілісна художня картина.

Жінки дому на горі вирізняються своєю надзвичайною вродою, але Галя відчуває себе “бридким каченям” серед них, та це не змінює розвиток подій і джигун приходить до неї. Отже, краса — не основне, що вабить дженджуриків, цим створінням потрібне інше, щоб отримати бажане вони впевнено чарують своїх обраниць: *“З’явилася на шибиці чиясь рука з довгими, як кігті, нігтями і легенько протарабанила... Побачила його в темряві — був так само в сірому костюмі, лакованих туфлях та в солом’яному капелюсі. Засвітив до неї білими, аж фосфорилися, зубами, зняв капелюха і схилився, показуючи ідеальний проділ*

з ретельно напмадженим і прилизаним волоссям. Спершу їй захотілося заплеснути перед ним вікно або ж відіслати: годі їм зустрічатись і мати щось спільне. Але наступної хвили вона зустріла його погляд: ті очі не були ні гарні, ні розумні — зорили на неї так дивно, що всі застережні слова раптом вилетіли їй із голови. Руки, які хотіли заплеснути вікно, обм'якли й провисли, наче неживі; вона стояла й не знала, куди подітися, бо ті очі, збагнула вона, розглядають її так, як мав би розглядати принишклу овечку вовк” (С. 95-96).

Цікаво є й те, що джигун Анатоль (представник верхнього світу) не полишає свого “високого топосу” і не переміщується у “нижній”, звідки приходять справжні чоловіки. Валерій Шевчук чітко тут розділяє два світи, а зважаючи на те, що навколо дому росте полин, який здавна відомий своєю захисною дією від нечистих сил, можемо припустити, що саме тому ці істоти приходять “згори” і не полишають свого комфортного становища: “— Куди ви мене ведете?.. — Куди ж мені вас, ластівочко, вести, — сказав чи, власне, проворкотів він. — Хочете, посидимо на скелі, помилуємося краєвидом...” (С. 97).

Ще одним доведенням тому, що у міфі функціонують взаємопротилежні топоси є міркування бабусі: “Зрозуміла нагло: від якогось часу вони з онукою почали жити в різних площинах: одна десь там, угорі, а друга — внизу. Важко прокласти їм одна до одної міст чи кладку; чим далі, тим глибше відлітає від неї ця пташка, і тим більше простору їх розділяє” (С. 109). Бабця перебуває у “нижньому світі людей”, а Галя у “верхньому світі, де живуть джэнджурики”. Чим більше її онука піддається згубному впливу Анатолія, тим глибше занурюється у його площину. Цікаво спостерігати й те, що вона теж зазнає своєрідної метаморфози і перетворюється у пташку, як і Анатоль. Зв'язок між поколіннями щоразу слабшає і молода дівчина не розуміє, у якому вимірі вона перебуває. Попри згубний вплив джигунів і попередження старшого роду, історія щоразу повторюється: коло того дому завжди перебувають молоді дівчата, відрізняється лише тогочасна одежа, але на вигляд всі вони схожі. Знизу приходять чоловіки, а зверху прилітають сірі птахи-люди. Якщо дівчата лише схожі між собою (різні покоління одного роду), то птахи-люди постійно з

обличчям Анатолія. Тепер можемо зрозуміти причину навідування джигуна до цього дому — він продовжує свій рід, а отже продовжує історію міфу.

Чоловіки ж, народжені від Анатолія, подаються у вічні мандри і всіх їх чекає один трагічний кінець: *“В глибині цього дому спить, злегка похрюпуючи, бабуся, і Галя, прислухаючись, зрозуміла раптом, чого тікав з цього дому далекий її прадід у перших. Не витримував цієї тиші й застигlosti, оцього сльозливого й крикливого баб’ячого царства, де чоловіки тільки приходнями і тільки й знали, що достачати кошти для цих жінок, а у вільний час длубатись у своїх книжках... Він був блудяга, той мій дядько. Все його кудись несло, все його якісь фантазії мучили. Зрештою, нічого він у житті не досяг. Отак збився з дороги, і ні пуття з нього, ні толку... Потім пити почав і пропав ні за цапову душу”* (С. 109). Звідси можемо виокремити ще одну художню особливість — **інтенсивність**, що виявляється у постійному русі чоловічого начала. Вони як починають своє життя блудною дорогою, так нею і закінчують. Окрім прадіда бабусі, мав блудячу кров ще й Іван Шевчук (її брат, у якого з нею лише спільна мати, а батьком є той самий джигун). Стара його недолюблює і пояснює Галі, що виною цьому є кров: у неї вона “справжня”, а в Івана — кров блудника.

Характерною особливістю міфу Валерія Шевчука вважаємо **культ жінки, її переважання над чоловічою природою**. Автор звертається до первісних уявлень, де у сім’ях панував матриархат, а також руйнує стереотип про те, що чоловік — охоронець дому. У міфі про дім — жінки є берегинями господи, вони живуть більше, ніж чоловіки, які ті натомість покидають свої родини, подаються у мандри, а згодом залишають світ назавжди. *“Батько нас покинув, а матері вже нема... Вони, чоловіки цього обійстя, всі такі. Приходять бозна-звідки і господарями тут себе не відчують. Мають почуття обов’язку, але тільки тоді щось значать, коли тримаються за жіночу спідницю... У нас завжди так виходило, що чоловіки, ті прийшляки, вмирали раніше своїх жінок. Певне, щось порушилося там, у небі, коли в твоїх батьків сталося інакше. Ми, жінки цього дому, живемо довго після них, хоч годі*

сказати, що не віддаємо їм свого серця. Ми, ласочко, наче охоронці їхніх душ і думок їхніх, хоч нам непотрібно знати, про що вони таке собі думають. Твоя мати вибилась із цього кругообігу, а батько твій, ласочко, добре пізнав закони цієї гори...” (С. 121).

Раніше ми вже згадували про воду як елемент обрядодії для чоловіків, такий обряд ініціації проходять і джигуни, але тепер головним елементом є не вода, а молода цнотлива дівчина. Дженджурику не потрібна вода, для нього солодшою є дівоча незайманість. Після спокуси своєї обраниці він не залишається жити у домі, як Володимир, а покидає його. Тим самим теж переживає своєрідну ініціацію, як і молода дівчина: *“Лежала тут-таки, неподалець од хвіртки, у зімнутому й потолоченому бур’яні, зімнута й потолочена сама, лежала, розкинувши ноги, в порваній одежі, закривавлена і знищена”* (С. 126). Отож, **ініціація** — ще одна художня особливість. Галя зазнала свого переродження, тим самим прийняла на себе жіночу долю дому і продовжила функціонування міфу.

Від зв’язку з джигуном народився Хлопець, його не оминула доля “блудного сина”, а ще він в дечому схожий на своїх попередників: *“Вона дивилася на нього: широкоплечого й трохи заповного, з енергійним обличчям, схожого і водночас не схожого на її Івана з часів молодості: той був високий та худий, цей середнього зросту і повний. І все-таки було щось разюче спільне між них, і вона з того дивувалася... Власне, не його поява так її злякала: перед нею стояв чоловік хоч і невисокий та повний, але який страшенно нагадував її Івана з молодих літ, коли були вони ще нареченими”* (С. 142-150). Хлопця декілька разів навідувала думка покинути свою рідну колиску і піти у неznані світи, його як і всіх переслідувала одна мета — дорога, а пояснення цьому так ніхто і не зміг знайти, як і раніше.

Але це не єдина Галина дитина. До дому на горі піднявся Володимир, який напився води з її рук й неусвідомлено пройшов обряд. Цікаво, що саме завдяки цій обрядодії жінки дому впізнають “справжнього чоловіка” і пояснення цьому просте: вода тече до дому з глибин “нижнього-справжнього

світу”, отже всі, кого мучить спрага — справжні з людськими потребами. Якщо ж дівчат манить до дженджуриків, то від цих чоловіків вони намагаються сховати вроду у старому одязі і додати собі “років мудрості”. Спостерігаємо певне *руйнування всього раціо*: дівчина уникає справжньої долі, щоб бути зловленою. На нашу думку, це ще одна художня особливість.

Наслідки двох зустрічей для старої виявилися взаємопротилежними: після відвідувань Анатолія — вона починає різко занепадати, її здоров’я погіршується, після Володимира — почувається значно краще: *“Стара й справді після тієї події з Володимиром змінювалася на очах. Несподівано помолоділа, вона почала сама пересуватися по хаті, голос її став добродушний — зробилася стара незвично говірка”* (С. 194). Від зв’язку з Володимиром у Галі народилася Оксана, яка перейняла долю жінок дому: *“Жінки цього дому, ласочко, не прості жінки, і це ти зрозумієш, коли тобі поверне до шістдесяти. Твоя дочка народить тобі хлопця чи дівчину, і ти здивуєшся з тої закономірності: хлопець той звідси піде, а дочка твоя й онука будуть тої ж крові, що й ти. Тоді ти їм товкмачитимеш те, що товкмачу тобі зараз я, і вони з тебе сміятимуться, як із вижилої з розуму баби”* (С. 195-196). Якщо ж усі народжені в домі хлопці вирізняються схожим зовнішнім виглядом (причина цьому: батько-дженджурик), то тепер схожими є чоловіки, що залишають після себе дочок. Також змінюється для Галі і очікування нової ініціації — переродження з жінки-матері у бабусю. Новим віком для цього стане період шістдесяти років, тоді відбувається зміна циклу і нове повторення історії.

Для побудови свого міфу Валерій Шевчук обрав одну з філософських проблем: реального світу і виміру позаземного. *“Ті, що вгорі, знають і відчують тих, котрі внизу, ті ж бо, що внизу, можуть тільки заперечувати тих, котрі на вищій драбині часу, — приходять-бо на їхнє місце”* (С. 196). Створіння “вищого світу” добре відчують звичайних людей, відповідно реальні люди заперечують існування іншого виміру. Для того, щоб міф оновився і зазнав переродження потрібна остання умова: стара історія повинна

закінчитися. Бабуся повинна дожити свого віку, а зробити це вона зможе, тільки якщо Галя народить дочку, пізніше Галя покине світ, якщо її дочка (Оксана) народить дівчинку. Тільки якщо відбудеться дотримання цієї умови, міф буде “вічно існувати”.

Дослідник Микола Жулинський — один із перших критиків роману — написав до твору післямову “І сповіщає нам голос трави”, де влучно висловлює спостереження щодо дому та його родового міфу, оскільки асоціює дім із місцем перебування муз — горою Парнас¹. Ми поділяємо думку науковця та навіть схильні вважати, що міф про Аполлона і муз на Парнасі є певним світоглядним базисом письменника. Будучи натхненним міфологією Стародавньої Греції, Валерій Шевчук дещо переосмислив міф, що є дуже притаманним явищем для авторів періоду необароко. Можемо провести деякі паралелі: Аполлона можемо порівняти з Анатолем (Джигун так само як і бог є чимось неземним, він також провідує жінок у домі на вершині гори, як і Аполлон перебуває на Парнасі разом з музами. А ще у нього привабливий зовнішній вигляд, коли він обирає для існування людську подобу, з міфів знаємо, що і Аполлона вважають еталоном краси); жінок можна порівняти з музами, так як це простежив Микола Жулинський (як на горі Парнас, так і у домі панує жіноча атмосфера, а також вони є напрочуд вродливі, як і музи). Одним із важливих моментів є те, що музи були дочками Зевса, а не Аполлона. Цю думку Валерій Шевчук також вводить у “нове життя”, адже всі жінки у домі, народжені не від Анатолія, хоча кожна з них зустрічає його на своїй життєвій стежині.

Таким чином виокремлюємо останню художню особливість — ***переосмислення давньої міфології***.

Окрім міфу про Аполлона та його муз на горі Парнас, Валерій Шевчук апелює до ще одного міфологічного джерела: *“Дим рівно став від печі до неба, Володимир зирнув на вулицю й побачив, що таких димів стоїть над околицею з двадцять — вони, ті стовпи, підпирали небо, як Геркулесові, — виливались там*

¹ Жулинський М. ...І сповіщає нам голос трави: післямова до кн. Валерія Шевчука “Дім на горі” / Микола Жулинський. – К., 1983. – С. 476.

у вишині у нестерпно білі клубасті хмари” (С. 182). У цьому випадку чітко прокладено сліди до міфів про дванадцять подвигів Геракла. У письменницькому баченні сакральне число “дванадцять” перевтілилось у нове — “двадцять”, проте головний компонент числа (“два-”) було збережено. Якщо ж у першому випадку ми порівнювали Анатолія із Аполлоном, то тепер можемо віднайти подібність між Володимиром і Гераклом. Володимир у баченні Валерія Шевчука — “справжній чоловік”, а в Геракла напівбожественне коріння (син бога-Зевса і звичайної жінки Алкени). У Володимира його “божественна частина” проявляється у тому, що він відвідує міфологізований топос дому, а також обох персонажів поєднує буденність та фантастичність. Геркулес відомий своїми подвигами, а от у Володимира ми такого чіткого випробування не знаходимо, проте вже у тому, що чоловік із зусиллями, але таки піднявся на високу гору бачимо якийсь зв’язок.

Проте Геракл (Геркулес) — не єдиний персонаж із цього міфу, якого переосмислив Валерій Шевчук. Найбільш виразним персонажем є Харон-перевізник із дванадцятого подвигу про Кербера / Цербера. Саме цьому образу письменник відвів аж цілу новелу “Перевізник” у другій частині “Голос трави”. У давньогрецькій оповіді ми зустрічаємо Харона-перевізника як другорядного персонажа. Старий Харон перевозив Геракла і Цербера через одну з річок у підземному царстві мертвих. В українського ж письменника Харон є головним персонажем новели, де описано його життя, зовнішність, побут: *“Мав таку силу, був уже, як у молодості, — дужий велетень, котрий убивав кулаком бика, дужий красень, який підіймав на шию коня і міг битися з п’ятьма молодцями. У ньому заграли м’язи, недавно так напружені, — тепер жили новим молодим життям”* (С. 556). На відміну від давньої міфології, де постійно зображували Харона старим дідусем, в письменницькій новелі витворено згадки про його молодість. Хоча також протягом усього невеличкого сюжету читач спостерігає Харона саме “у віках”: *“Він знав — уже давно живе на обійсті сам, вже давно не має ні корови, ні пса, і він уже старий, а вночі слухає пісок, що сиплеться з крутого берега у річку”* (С. 556).

Головним завданням Харона є перевозити душі через річку Стікс (інша назва Ахаронт) у царство мертвих, яким володіє Аїд. У давньогрецькому міфі старий допомагає переправитися Гераклу, а в українському оповіданні він перевозить панів, які до того ж навіть з ним не розраховуються. Таким чином автор вводить у розповідь український колорит: згадка про ненаситних і здирницьких панів, що за життя лише знущалися над бідними кріпаками і славилися зажерливістю до багатства. Цікаво простежити, що звичайних простих людей Харон не перевозить, а саме панів. Окрім цього, письменник часто прикрашає давню історію українськими намистинами: “хата”, “мисник”, “сіни”, “село”, “жупанець”, “цибушок”, “люлька” та подібне, а побут самого перевізника змальовано у селянській хаті (проте не у такій багатій, як часто зображено в українських розповідях, а у бідній) на тлі чудового зображення пейзажу, що нагадує українське село: *“Сів на полу, в хаті було темно, хоч в око стрель, йому навіть здалося, що осліп, — чорна вовна, морочна хвиля, задуха, запах кожуха, несвіжої постелі, неприбраного мешкання, відваленої від стін глини, горщиків, попелу від печі, трухлявого дерева, трав, розтиканих попід стелею, запах сіна з розчинених у сіни дверей. Він сидів, бо сон, хоч відступив, ще не покинув його; якісь уривки, кольори, обличчя з ікон, шматки облич, наче побито їх на черепки”* (С. 550).

Отож, ми можемо з впевненістю стверджувати, що роману-баладі “Дім на горі” притаманні ознаки міфу, його зародження відбувається на ідейно-естетичному ґрунті давньої міфології, а також українських народних уявленнях. Авторський міф про дім на горі якісно функціонує у творі, а також йому притаманні такі художні особливості:

1. Незвичайність, фантастичність.
2. Циклічність.
3. Контраст.
4. Дуальна природа жіночого та чоловічого начала.
5. Еволюційне бачення барокових мотивів.
6. Поєднання загальноєвропейських рис з українським колоритом.

7. Стертя межі між світом реальним та фантастичним.
8. Містифікація.
9. Сталість подій.
10. Інтенсивність.
11. Культ жінки, її переважання над чоловічою природою.
12. Ініціація.
13. Руйнування всього раціо.
14. Переосмислення давньої міфології.

2. 2. Барокове зображення дійсності — засадничі ознаки необарокового мислення автора

Для витворення родового міфу про дід, Валерій Шевчук сягнув глибин барокового світогляду. За допомогою різноманітних засобів: тропів, алюзій, ремінісценцій, притч, символів, мотивів — він якісно створює відлуння барокової мелодії, але вже у симфонічній гармонії доби необароко. Саме у часи епохи-попередниці автори полюбляли алегоризувати дійсність, щоб сформувані метафізичне бачення речей. Почуття, риси характеру, предмети, стихійні явища, абстрактні поняття, і навіть люди стали уособленням двопланового бачення світу. Майстри пера і думки змушували читача мислити аналітично, шукати глибинний прихований сенс, а найкраще створювала такий лабіринт інтелекту — алегорія. Художній засіб став метафізично поєднувати існування людини і Бога, проте згодом у інші часи, зокрема у період постмодернізму, алегорію вже використовували як спосіб мислити подвійно у різних сенсах.

Письменник дуже часто звертається до алегорії, щоб якнайкраще передати свої філософські приховані значення: *“Володимир був ще й досі ошелешений від вихору, який несподівано залетів до його нового помешкання. Той вихор утілювався у високу й дивовижно худу жінку, яка, наче птах, прилетіла сюди бозна-звідки. Був це, можливо, й справді Вітер, котрий гуляв по полях та лісах, набравшись духу земного й сили небесної”* (С. 17). В авторському баченні Вітер або ж Вихор уособлює жінку, яка з’явилась нізвідки і порушила як

душевний, так і зовнішній спокій Володимира. Закономірно, що саме цю алегорію Валерій Шевчук використовує у першому розділі повісті-преамбули із символічною назвою “Спокій”. Жінка ніби стає порушницею того, на що була зосереджена головна увага і поєднує фізичну людську подобу із одухотвореним Божим світом — “дух земний” і “силу небесну”. Якщо у цьому випадку ми чітко розуміємо, що було алегоризовано жінку: *“Тоді заблищала в неї на оці сльоза, і була вона настільки незвична на лиці цієї високої й худой, в цього Вітра, що поселився в жіночому тілі, що він знову засумнівався: чи та це людина?”* (С. 20), то далі стає складніше: *“Була складена з голубих площин, а вдягнена в сонячне проміння, входила в неї через очі, тоді й очі її голубіли; вони зливалися в одне й жили так: богиня й вона — їй аж подих забивало від такої зухвалості. Мала почуття, наче стоїть роздягнута, а крізь вікно незмигнано дивляться чоловічі очі. Охала, аж затуляла рота долонею, а другу долоню впускала до лона — нелегко все-таки так довго стовбичити перед дзеркалом молодій жінці із задержуватим носиком, а ще тій, котра тримає в серці богиню і знає про це”* (С. 26). Повітряна богиня, на нашу думку, це декілька абстрактних понять, але найголовнішим з них є краса. Для Галі — це насамперед привабливість, закоханість, поєднані водночас із дівочим самолюбіванням, коли дівчина розглядає своє відображення у дзеркалі. Якщо попередня алегорія уособлювала просту жінку, то тепер у божественній жіночій подобі-богині уміщено поняття дівочої краси. Дослідниця Г. Файзулліна інтерпретує богиню як *“міфопоетичну іпостась Галі, з приходом якої Галя відчувала надзвичайну силу, впевненість, молодість і привабливість”*¹. Коли ж повітряна богиня полишає Галю, то дівчина сірішає і блідне на очах.

На противагу “богині” письменник вводить у текст зовсім протилежну алегорію — черницю: *“Тим часом навколо неї повзав, наче павук, проникливий і темний джигуновий голос, а вона здивовано прислухалася, як умирає в ній черниця, на серці в якої замок, — не було вже не тільки замка, а й чорної барви*

¹ Файзулліна Г. Міфопоезис української етнокультури у філософському романі Валерія Шевчука “Дім на горі” /Ганна Файзулліна // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – К.: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2013. – Вип. 31. – С. 357-364.

на одержі” (С. 96). Богиня і черниця перебувають у дівчині окремо і зустрічаються лише перед дзеркалом. Якщо повітряна богиня — це дівоча краса, то черниця уособлює цнотливість. Богиня має за оболонку дзеркальне відображення, тоді як черниця присутня душевно всередині дівчини.

Окрім цих абстрактних понять, письменник алегоризує:

- Сон у вигляді синьої пташки: *“Рушили до нього вже тоді, коли синя пташка сну спустилася Володимирові на очі і заслонила йому їх широкими голубими крилами”* (С. 24).
- Туга як чорна хмара, або птаха: *“Здавалося, побачив він синю богиню в її серці, а поруч з нею і чорну хмарку. Уздрів її тугу, як ту ж таки хмарку, а може, й птаха, котрій летить і летить серед хмар”* (С. 30).
- Печаль у вигляді білої пташки: *“Біла пташка печалі летіла у червонуватому небі і тужливо посилала в ніч і в тишу своє тихе зітхання”* (С. 101).
- Самота у жіночій подобі: *“Була та порожня, і сиділа коло Олександри Панасівни на такому ж стільці, як і в неї, така ж жінка, як і вона, позіхала в рукав і мала зморщене обличчя, а очі напівпригашені — і звалася та жінка Самота”* (С. 246).
- Страх як вуж: *“Але вранці цирульник знову відчув страх, що вповз йому в груди слизьким вужем. Тонкий страх, наче вуж, проліз панові Твардовському під пахви ”* (С. 323-361).
- Дорога у вигляді нескінченного білого змія.
- Світ як паща звіра.
- Радість у вигляді сонця.
- Смерть у людській подобі білої гості.
- Переживання у вигляді маленького хробачка, що точить душу.
- Жаль у вигляді білого оленя.
- Смуток як тонка павутина.

- Регіт у людській подобі, проте із звірячою головою: *“Але йому здалося, що чує сотників регіт, крім того, його стусонули; навколо дивні звірі, дуже багато звірів: людські тіла і звірячі голови”* (С. 427).
- Ніч у вигляді чорного пса, місяць то його язик, зорі — очі пса, вітер — його хвіст: *“Чорний пес (ніч стояла чорна навколо) біг і біг, висолопивши язика (місяць червоний висів серед неба), й поблискував очима (зорі кришилися і осипалися донизу)... чорний пес похитував хвостом — вітер-парубок зіскочив раптом з гілляки...”* (С. 457).
- Осінь у жіночій подобі з іменем “Зневажниця квітів”: *“І наче читав він із тих чобіт історію про те, як ішли вони, ці чоботи його, по дорозі й поспішали, щоб не запізнитися, як горів над головою червоний місяць і як жінка химерна Осінь, ота квітів Зневажниця, церемонно ступала обіч нього, тримаючись із ним опідруч”* (С. 458).
- Розбійництво, Печаль, Розсудливість, Байдужість (Безіменниця), Жаль у вигляді дітей Осені: *“Коли ж він спав, то спала коло нього ота чудова Зневажниця квітів, і спала коло нього його перша дитина — Розбійницька пісня: породили вони її у тій мандрівці. Ішов він другу ніч і третю, і народилася в них за ці дві ночі друга дитина — Печаль синьоока; отож ішли вони вже вчотирьох. Він тримав за руку дитину старшу, а Зневажниця квітів — молодшу. І йшов він отак ще й п'яту, й шосту ніч, і від цих ночей народилась у нього третя дитина — Розсудливість сіроока”. Не видно в них ні радості, ні смутку: отакі собі дерев'яні істоти, — тільки на третій день їхньої мандрівки народився хлопчик дрібнесенький — Жаль. Ходили по тому листі діти його тимчасові: Печаль вінка собі приладнала, Розсудливість рахувала листки, Жаль спав, лігши на один листок, а вкрившись другим, а та Безіменниця, незграбна й*

дерев'яна, вилізла наймиту на плечі й байдужісінько дивилася на світ” (С. 459-461).

- Сонце у вигляді великого лева.
- Сумнів у подобі дивної живої істоти або kota.
- Біда — сірий тлустий чоловік.
- Захоплення у вигляді “птаха з молока”.
- Добро і зло — чудні близнята.
- Гроші мають вигляд жовтої зірки.

Найчастіше Валерій Шевчук використовує алегорію для зображення почуттів, щоб надати їм “фізичної подобу”. Нерідко такою подобою є людина або тварина. У його баченні все абстрактне — живе, навіть предмети можуть змінювати свій вигляд. Таке ж бачення речей домінувало і в бароковий період, що дає нам схильність вважати, що алегоризування — є ознакою необарокового мислення письменника.

Окрім того, автор часто повертає свого читача до багатьох інших “культурних перлин”. Його відсилання до творчості інших діячів наскрізь просякнуте відтінками попередніх епох: як світових, так і етапів розвитку української літератури, від найдавніших філософських писань до новітніх згадок про сучасників. Таким чином, можна віднайти ідейно-естетичні джерела, на засадах яких було витворено художню дійсність роману “Дім на горі”. Вже у епіграфах до розділів можна спостерігати перші ремінісценції: вавилонські молитви, сумерійські писання, цитати Сарена (XVIII ст.) і Содо (XVII ст.), творчість Робіндраната Тагора та Івана Величковського. Барокові поети та письменники обожнювали трактувати Святе Письмо та відомих філософів, цим надихнувся й Валерій Шевчук. Біблія, філософські писання, літературна класика стали невід’ємною частиною його літературних творів, зокрема й роману “Дім на горі”.

“Вічні персонажі” та їхні творці гармонійно доповнюють необарокову мистецьку картину: *“Володимир дивився тоді на цю трохи незвичну пару: Санчо Панса й Дон Кіхот, подумалося йому тоді — жінка ця була негарна на*

обличчя” (С. 20), додаючи роману європейських рис. З-поміж світових майстрів зустрічаємо ремінісценції до творчості: Діккенса, Якобсона, Банта, Гамсуна, Жоржа Санда, Мопассана, Бодлера, Шекспіра та інших.

Твір насичений й українськими літературними вкрапленнями, з яких ще раз переконуємось, які саме віяння надихнули творця дому: *“Взимку Іван сидів біля грубки, дрова різали вони разом, а рубав він, на колінах у нього лежала книжка, і цієї книжки Марія теж не могла збагнути — були то писання Сковороди. Зітхала часом: хай воно буде в нього, оте незбагненне, оте писання і отой Сковорода”* (С. 32), крилатими висловами: *“Не гора ходить до Магомета, а Магомет до гори”* (С. 35). Персонажі роману “Дім на горі” мають цілі бібліотеки, де вміщені такі українські генії: Іван Нечуй-Левицький, Ольга Кобилянська “Людина”, Панас Мирний “Повія”, Микола Філянський “Calendarium”, Василь Пачовський “Ладі й Марені терновий вінок мій”, поезії Максима Славинського і Володимира Свідзінського та ще багато “лаврових вінків” різних періодів української літератури.

Величезна кількість ремінісценцій, зокрема періоду бароко, вказують на первинні ідейні витoki роману та збагачують його, орієнтуючи на світові літературні тенденції розвитку. На нашу думку, це ще одна ознака авторського необарокового мислення.

Раніше ми вже згадували про те, які мотиви використовує і переосмислює Валерій Шевчук для конструювання родового міфу про дім на горі. Нами було виокремлено *мотив сну*, що є одним із провідних у творі та *мотив диму*. Ці мотиви та інші продовжують своє існування впродовж усієї історії. Барокові автори використовували мотив сну як трактування возз’єднання людини із Богом. Часто уві сні людину навідували Божі істини, через сон можна було пізнати своє призначення у світі чи вирішення інших проблемних питань, що турбували душу. Дещо видозмінене трактування цього мотиву збереглося й у романі: поринаючи у сон, персонажі усвідомлюють справжнє бачення речей. Сон наче передвісник лиха, що застерігає від усього злого: *“Широке, засипане ромашками поле побачила Галя вві сні. Залите воно було щедрим сонцем, і*

блукав по ньому, чогось свого шукаючи, великий і, їй здалося, сумний чорногуз” (С. 108).

Мотив диму трактували ж дещо подібно: особливу увагу звертали на дим від свічки чи ладану. Вважалося, що такий дим є ніби провідником душі людини до Бога. У нашому ж випадку дим супроводжує людину і світ джэнджурика, вводячи молоду дівчину в своєрідний транс чи гіпноз. Цей мотив також поєднано у протиставленні з іншим *мотивом чарівного зілля*: “Здавалося, напилася вона тоді чарівного зілля, бо зовсім забула про своє дивне кохання до джигуна у сірому костюмі, забула про свій неспокій та розколошкані сни” (С. 116). Якщо дим — це транс, то чарівне зілля — вихід із нього і змога перебувати у реальному світі.

Найголовнішим мотивом, на нашу думку, що введено у роман та й інші твори письменника є *мотив дороги*. Саме на ньому письменник постійно зосереджує увагу читача і дещо сакралізує його візію. Дорога приваблювала поетів і письменників ще з епохи бароко, оскільки саме на ній опинялася кожна людина, що йшла до Бога. А особливого значення надавав їй Григорій Сковорода — мандрівник із Святим Письмом у руках і думці. Бароковий митець трактував дорогу як життєвий шлях людини. Таке ж інтерпретування цього мотиву віднаходимо й у романі-баладі “Дім на горі”: “Повільно простував ступінь за ступенем, неквапно долав важку свою дорогу, і йому здавалося, що чує навколо шум голосів і дитячі погуки” (С. 67). Дослідниця Н. Кобилко присвятила мотиву дороги і дороги як міфологеми не одну свою наукову розвідку і вважає, що у романі “Дім на горі”: “Автор поетизує дорогу як місце, де герой може знайти себе, збагатити свій внутрішній світ, пізнати справжні життєві цінності”¹.

Разом із давнім мотивом дороги сягає глибокого коріння й *мотив книги*. Ще у давнину книгу вважали священним текстом і ця думка продовжує витати

¹Кобилко Н. Міфологема “дорога” в українському літературному дискурсі (на матеріалі творів химерної прози) / Наталія Кобилко: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філологічних наук: спец. 10. 01. 01. “Українська література”. – Бердянськ, 2017. – С. 9.

й досі. Для епохи бароко книга символізувала джерело мудрості. Саме через писання передавались Божі настанови, а вірний християнин молився до Бога. Книга як вмістилище молитов і сакральних писань стала відбитком Божої руки. Автори використовували цей мотив для того, щоб сповнити свій текст філософськими сенсами, інтерпретуючи Святе Письмо. Присутність такого мотиву у тексті високо оцінювали сучасники, що додавало автору освіченості та лідерства посеред інших думок. Цей мотив зустрів нове життя і не втратив свого первинного значення й у романі Валерія Шевчука: *“Він згадав вірш, який прочитав ще в Києві, в тоді ж таки купленій книзі архієпископа чернігівського: “Сонце і місяць — наче м’ячі для Бога. Він підкидає їх угору, і так світять вони для людей та світу”*” (С. 382). Його персонажі шукають мудрості саме у книгах, для них — це вічний ключ до розуму й пошуку істини.

Ще одним вагомим мотивом у романі вважаємо *мотив родинного дерева*, що часто у сукупності з іншими утворює цілісне світове дерево. Такий мотив трактували як спільне походження усіх людей від єдиного Бога-Отця. Дерево уособлювало цілісність роду протягом усіх поколінь. Така релігійна картина світу перебувала у свідомості барокових авторів, таке ж бачення світу наявне і у романі *“Дім на горі”*: *“Заспокоювалася від того, очі її холодно запалювалися, брала лампу й поверталася назад у вітальню, де стара вже докінчувала розповідати Хлопцеві про дивне дерево їхнього роду”* (С. 198). Дерево, посаджене біля родинного обійстя, оберігало родину від нечистої сили, а знищити такий талісман — означало винищення усього роду. Руйнування світового дерева означало втрату всього життя.

Попри всі виокремлені нами ознаки необарокового мислення письменника, залишаються ще не одні відблиски барокової епохи. У тексті функціонують виразні стилістичні фігури — різноманітні аналогії (міфологічні, літературні), проте найбільшу увагу ми звертаємо саме на біблійні алюзії, оскільки Святе Письмо є одним із найвагоміших джерел написання роману *“Дім на горі”*.

Відтак алюзії ще раз переконують у тому, що саме переосмислення Святого Тексту є доведенням необарокового літературного світосприймання. У першому розділі повісті-преамбули “Дім на горі” автор вдається до “затіненого впровадження” у текст притчі про загублену вівцю. У романі таким пастирем та його отарою є Іван Шевчук, який замість овець випасає кіз: *“Перед ним поважно ступало з десяток кіз, Володимир побачив зі свого вікна розумне й шляхетне обличчя старого — і він, і кози немов пливли над зрізаним берегом. Чоловік був задуманий, і, здавалося, не він вів отих кіз, а вони його”* (С. 13). Хоча Іван є козопасом, проте його справжня подоба — це загублена вівця. Старий не може знайти свого місця у світі, його думки водночас разом із Марією, а ніби й відлітають у сиві далі, куди манить його дорога. Він, як та загублена вівця, шукає життєвого причалу. Він же — той грішник, породжений від гріха і гріхом мислячий. Лише розкаївшись, його душа знайшла вічний спокій і свого пастиря.

Певні аналогії можна провести і до притчі про гірчичне зерно. Згідно з біблійним тлумаченням, гірчичне зерно — це Царство Небесне. Це зернятко є найменшим з усіх насінин, проте коли воно виростає, то стає вищим за всю городину, пускає віття, на яких згодом оселяються птахи. Якби ж люди мали б таку віру, розміром з гірчичне зерно, то згодом стали б справжніми християнами. У романі ж такою насіниною є каштановий плід: *“Підняла каштановий плід і почала сколупувати з нього шкурку. Всередині були світлі зерна, поклала їх на долоню й задивилася. — Дай мені! — попросив Хлопець. Віддала йому зерна, і він підкинув їх угору”* (С. 18). Світлі каштанові зерна — це Галина душа, що перебуває у “справжньому світі”, де панує надія, віра і любов. А от шпичаста оболонка насіння — це те, що заважає її душі пізнати той реальний світ і правдиві почуття. Жінка прагне скинути з своєї душі той тягар і очистити її від зла, тим самим сколупуючи із зерна шпичасту шкурку. Саме тому вона так зацікавилась тим каштановим плодом. Проте її син (Хлопець) підкидає зерна угору, ніби забирає у своєї матері надію на таку спокуту душі. Якби Галя очистила свою душу від гріха, то б стала на шлях істинний, водночас

зерно, що очистилось від шпичастого захисту стало б могутнім каштановим деревом.

Найважливішою біблійною алюзією, що супроводжує читача впродовж усього сюжету повісті-преамбули “Дім на горі” є аналогія до притчі про блудного сина. Біблійний блудний син зрадив свого батька (Бога-Отця), скоївши гріх, він покидає свого Бога і подається в далеку дорогу. Провівши розпусне життя і зазнавши голоду, блудний син опам’ятався і розкаявся. Повернувшись до батькової оселі, він отримав Боже прощення і спокутування свого гріха. У романі Валерій Шевчук називає свого блудного сина — птах перелітний: *“Зараз він і справді повертаєсь із того широкого світу, в руках у нього — майже порожній чемодан, а в грудях пустеля та суша, гуляють там безмежні вітри, що назбирав він їх під час своєї багаторічної блуканини... “Я син марнотравний, — думалося спроквола йому, — але я все-таки повернувся!”... — Бачу, не впізнала мене, мамо, — сказав, неприродно розсміявшись, Хлопець. — Це я — птах перелітний!”* (С. 229-232). Хлопець (син Галі) — це той грішник, що зрадив свого Бога, залишив родинну оселю і подався у мандри. Лише, коли його чемодан спорожнів, а в душі поселилась пустеля (та ж порожнеча), перелітний птах вертається до родинного гнізда. У Хлопця немає батька (бо він не від Бога, а народжений від демона Анатоля), зате є матір — його навернення, його Марія.

Таким чином, можемо виділити такі ознаки авторського необарокового мислення:

- Величезна кількість алегорій, що були найпопулярнішими художніми засобами у добу бароко.
- Літературні ремінісценції, зокрема до творчості барокових авторів і Святого Письма.
- Переосмислення барокових мотивів.
- Біблійні алюзії та їхнє сучасне трактування.

Усі ознаки мають єдине барокове коріння. У мисленні Валерія Шевчука вони якісно оновлюються, набувають нових рис, вбирають український

колорит, що дозволяє нам міркувати про необароковий світогляд письменника. Окрім цього, такими ознаками вважаємо символіку та авторські притчі, що буде детальніше розкрито у наступних розділах.

РОЗДІЛ III. КОНТРОВЕРСІЙНИЙ ВИМІР РОМАНУ: ВІД ЗАРОДЖЕННЯ НЕОБАРОКОВОГО СИМВОЛУ ДО ВТІЛЕННЯ ГОТИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ

3. 1. Символічна царина роману-балади “Дім на горі” Валерія Шевчука

На основі роману “Дім на горі” В. Шевчука ми віднайшли 86 символів, створили їхню класифікацію та впорядкували за алфавітним принципом у вигляді “Словника символів роману “Дім на горі” В. Шевчука”. Відтак усі символи поділяємо на такі групи: назви кольорів та їх відтінки; назви тварин; назви рослин та дерев; ініціаційні символи; символи кола; символи спокою; звукові символи; назви птахів; назви комах; назви чисел; символи-топоси; назви рідин; назви пір року та інші символи.

Першу групу символів (кольори та їх відтінки) вважаємо одними із найголовніших, оскільки саме колір найчастіше поєднується із іншим та в сукупності утворює нове значення. Для того, щоб з’ясувати значення символу, наприклад “червона квітка”, потрібно зануритись у значення слова “червоний” та “квітка”, тоді зможемо отримати якісне сукупне бачення символу. Наприклад, **червоний колір** символізує страх, пристрасть. А також у романі він часто з’являється тоді, коли автор веде розповіді про війну. Тоді червона барва набуває символічного значення жаху чи гніву. Різноманітні поєднання відтінків створюють цілу палітру, інтерпретація якої дозволить читачеві зрозуміти глибинні сенси атмосфери твору.

Синю барву, ми вважаємо найголовнішою із цієї групи. Валерій Шевчук постійно використовує синій колір та його відтінки для символічного зображення почуттів, предметів чи інших речей. **Синій колір** — це символ любові та всього прекрасного, що відбувається із персонажами. Синій — це і щастя, якого вони так прагнуть, тому і “все сине” у романі пов’язане з “високими почуттями”. **Ясно-синій відтінок** акцентує нашу увагу, що синя барва ще виразніша, отже посилює її значення. Ясно-синя жінка — щаслива і приваблива, яка привертає до себе погляди. А от **блідо-синій відтінок** навпаки зменшує відчуття щастя, привабливості і любові. Якщо палітра барв видозмінюється, то і атмосфера роману помітно гібридизується. З настанням

осені (меланхолійної пори) і відчуття не такі яскраві, замість барвистих кольорів усе блідне, сіріє, як і змінюється внутрішній стан персонажа.

Цікаво спостерігати, як письменник за допомогою символів створює цілі контрверсійні опозиції. Такі протиставлення надають тексту двовимірності первинних начал Всесвіту: добра і зла, а також збагачують розповідь, створюючи певний гармонійний баланс. Такими протилежностями є **білий хорт** та **чорна кішка** із групи “Назви тварин”. Білий хорт символізує добру новину. В оповіданні “Голос трави” хлопець розповідає Іванисі (білій відьмі), що до нього білий хорт не приходив, отже доброї новини він так і не отримав. В тому ж оповіданні Жабуніха цікавиться, чи не приходила чорна кішка. Якщо б кішка до нього прийшла, це означало б, що хлопець стане чорним магом. Цей символ є протиставленням білому хорту, що означає погану звістку.

Серед третьої групи “Назви рослин та дерев” звертаємо увагу на те, яку важливу роль займає трактування дерева як цілого роду. Рослинна символіка наскрізно пронизує текст, навіть найменший компонент (гілки, стовбур) є важливим доповненням для витворення цілісного бачення твору. Якщо **дерево** — це символ роду, міцного захисту від нечистих сил, то квіти — це жіночність, тендітність. Так, наприклад, **троянда** — це дівоча краса. Цікаво, що квітка, залежно від розміру і кольору змінює своє значення, **червона троянда** — це пристрасть, яку хоче розпалити дженджурик в Оксані. А от **чорно-червона** символізує молоду красиву дівчину (Неонілу), яка трохи занепокоєна першим коханням. Проте квіти це не завжди про дівоцтво. **Жовта квітка** у новелі “Джума” набуває зовсім іншого трактування — хвороба. Цирульник-мандрівник уздрів цю квітку на тині біля будинку. Це означало, що цей дім навідала чума і входити у цю хату є дуже небезпечно: *“Побачив ще свіжі кінські кізяки й застромлену кимось у тин жовту квітку”* (С. 320).

Рослинну символіку автор часто використовує у другій частині книги, коли зустрічаємо нечисту силу. Наприклад у **полині** можемо вбачати захисну функцію. У новелі “Чорна Кума” полин запах Йванові саме тоді, коли він побачив відьму, а у повісті-преамбулі “Дім на горі” це зілля росло навколо

дому, що не дозволяло дженджурику спуститися вниз, а іншій нечистій силі — піднятися на вершину гори. Найвагомим символом цієї групи, на нашу думку, є **голос трави**. Саме таку назву письменник обрав для другої частини свого твору. Голос трави — це голос із потойбіччя: *“Відтак знову почула Іваниха Галайдиха голос трави, і це не цвіркун співав під ногами. Почула й зрозуміла його — то був інший вимір, не могла розказати, який”* (С. 513). Таку назву для оповідань було обрано не випадково, бо ж у кожній розповіді читач зустрічає персонажа із потойбічного світу. Трава — це межа виміру нечистої сили і світу земного.

Четверту групу складають ініціаційні символи. Вони є особливими для персонажів, бо саме з їхньою допомогою відбувається “переродження” душі, тіла і розуму. Усі символи цієї групи об’єднує одне значення ініціації, проте у кожному випадку це відбувається по-різному. Символ дороги супроводжує читача впродовж усього твору. **Дорога** символізує життя: від народження до самої смерті. Для Галі та інших жінок дому, дорога — це майбутнє, їхнє переродження із дівчат у жінок-матерів: *“Було щось старече в тому її погляді, бо тільки так можна було побачити дорогу в десять літ, що лежала перед нею”* (С. 128). Для чоловіків-мандрівників дорога — це переродження душі і розуму, саме на своєму шляху вони перебувають у пошуках істини, їхнього призначення у світі. Для жінок символом нового становлення є **“синє плаття”** (перехід із дитини у дорослу дівчину / молоду жінку): *“Соня була в синьому платті, світле її волосся мило кучерявилося, вуста червоніли від помади, і коли вона поцілувала на прогаш одного із хлопців, відбила на його щоці червоне сердечко”* (С. 78). Усвідомлення цього становлення відбувається завдяки **дзеркалу** (споглядаючи відображення у дзеркалі, Галя та й інші персонажі усвідомлюють свою ініціацію), що означає перехід між двосвіттям (світ фізичний і світ душевний), або ж завдяки **криниці**, якій притаманне таке ж значення, тільки тепер персонажі можуть усвідомлювати ініціацію одне одного: *“Оминула вона Івана Доломана, і, коли набирала воду, рум’янци повернулися на*

її обличчя й заквітли, як маки, бо зазирнула дівчина в криницю й побачила там обличчя молотника-наймита, що невтомно цокотів ціпом” (С. 453).

Варто згадати і про не менш важливі символи ініціації — **вікно** та **вода**. **Вікно** ми інтерпретуємо як межу зіткнення фантастичного і реального світу. Заглядаючи у вікно чи стукаючи у нього, джигуни або інші персонажі переходять у людський чи незвичайний світ, таким чином перебувають ініціацію. Якщо це більш властиво для чоловічих істот з “потойбічного виміру”, то така ініціація відбувається й для простих чоловіків за допомогою води — символ переходу із звичайного чоловіка у нареченого. Тільки напившись води, чоловіки залишались жити у домі. **Вода** — це і символ випробування, що визначало справжню чоловічу природу: *“Вони підіймаються знизу і, як правило просять напитися води. Той, хто нап’ється з наших рук, переступає цей поріг і залишається в домі назавжди”* (С. 89-90).

П’яту групу (символи кола) об’єднує єдине значення — циклічний рух Всесвіту, а також бачення світу у всіх круглих речах. Ці символи є відгомонам сковородинівської філософії, де коло було окремим мікрокосмом. Таку ж візію спостерігаємо і у Валерія Шевчука. Це такі символи, як: **шапка кульбаби, куля** та її різновиди, **колесо, око, сонце, яблуко, кругле тіло землі, сфера**, а також будь-що круглої форми. Це немов окремі маленькі виміри, з якими стикаються персонажі, що спонукають їх до осмислення “глибоких філософських істин” і водночас вказують на глобальний письменницький світогляд.

Шосту групу також об’єднує єдине значення — спокій. Таких символів є порівняно небагато (**тиша, лід**), проте вони активно функціонують у романі. Така символіка яскраво доповнює зображення “старості” як втілення багатовікового досвіду й мудрості. Тому на символи спокою можемо натрапити, коли автор змальовує персонажів “у літах”. Саме тоді здається, що з динамічного час перетворюється у сповільнену статику і немов стає “вічним”.

До сьомої групи відносимо звукові символи: **мелодія, музика** та **дзвіночки**. Якщо ж два попередні символи можна трактувати як прекрасні

почуття щастя і любові, то звук дзвіночків — це те, що порушує спокій, проте не є чимось тривожним: *“А коли впорався і човен знову винесло на тихе, почув дзвіночки”* (С. 548).

Наступна група (назви птахів) була перейнята від настроїв бароко. Ці символи не втратили свого первинного значення у романі, лише були прикрашені новими відтінками авторського світовідчуття. Найголовнішим символом без вагань вважаємо тут **птаха або пташку**, що символізує людську душу. Найчастіше у романі пташиної подоби набуває чоловік чи дженджурик, що спонукає нас мислити, що **сірий птах** — це і символ чоловічої природи: *“Про сірого птаха, очі якого обезвольють та засівають у кров невідомі досі бажання”* (С. 262). Додаючи певних характерних рис пташці, автор наповнює цей символ новим значенням. Так, **жовта з чорним пташка** — це вже тепло і переживання, що закралось у мужній душі, а **птах перелітний** — блудна чоловіча душа.

Серед групи “Назви комах” найвагомішим вважаємо **метелика**, що залежно від виду і забарвлення набуває нового розуміння. Часто натрапляємо у творі на цю комаху, якщо поруч з’являється дівчина або жінка. Також метелик символізує людські почуття. Наприклад: **синій метелик** — це щастя і благословення душі; **великий чорний метелик** — розкаяння та стурбованість; **барвистий метелик** — легковажність; **метелик з попеченими крильми** — засторога; **білани капустяні або білі метелики** — спокій; **нічний метелик** — розгубленість, а **червоний метелик** — гріх, лихий вчинок.

Десята група (назви чисел) своїм корінням сягає Святого Письма. Валерій Шевчук майстерно оживлює барокове біблійне світорозуміння за допомогою прихованого “інтертексту”. Наприклад, **десять** — це число закону, що означає умови, яких дотримуються і їх неможливо змінити. Десять років — початок історії з джигуном і чоловіком; десять років жінки у домі виховують своїх синів; десять років чоловіки, народжені від дженджуриків, блукають по світу: *“За кілька секунд побачив і пізнав більше, ніж за всі десять років своїх мандрів”* (С. 280). **Десята година** — о цій порі до родинного обійстя приходять джигун і

засинає бабця — це час, коли усі персонажі “реального світу” поринають у сон, а зло розпочинає своє дійство: *“Джигун вийняв із кишеньки біля пояса годинника й подивився на стрілки — вони світилися й показували якраз десяту годину вечора”* (С. 115). Певну аналогію до десяти як числа закону, можемо простежити у Святому Письмі — Десять Божих заповідей дані Мойсею стали святими правилами, яких потрібно дотримуватися. Так само у романі десять завжди супроводжує умову, якщо вона виконана — події розвиваються й надалі.

Сім — число завершеної досконалості, гармонії. Цей символ також сягає коренів Святого Письма, де Бог творив світ сім днів, список семи смертних гріхів, сім днів ходіння навколо Єрихону та інші приклади доводять досконалість самого Бога, тому сімку часто вважають Божим числом. У романі сім років означає досягнення ідилії: *“Вранці вона неймовірно здивувалася на такий винятково дурний сон, не оповіла його нікому і тільки значно пізніше, років через сім, коли прийде вона з чоловіком та дитиною на річку, побачить раптом ту ж картину, що колись їй наснилася: ітиме берегом високий сивий і дуже гарний старий і за ним ступатимуть статечні й задоволені кози”* (С. 167 - 168).

Три — символ Святої Трійці у Біблії, три прояви єдиного Бога. У “Домі на горі” три символізує підтвердження істини.

Два — число пари, дуальності світу, різноманітних протилежностей та протиставлень. **Два сині метелики** — символ гармонійної пари, число посилює відчуття благословення людської душі: *“Бриль старого був покладений на коліно, і на ньому спали, склавши сині крильцята, двоє метеликів”* (С. 452). **Два птахи** — символ добра і зла: *“...зрештою, і з птахом сталося те, про що вістила стара: розколовся він на два: білого й темного; світлий ударив ув очі хлопцеві, а темний ув очі старі”* (С. 519).

До наступної групи відносимо символічні топоси. Беззаперечно, що символ **дому** є найголовнішим у романі-баладі, оскільки саме його обрали для назви твору. Дім символізує жіноче царство, місце спокуси, витоків чоловічої і

жіночої природи: “— *Цей дім — жіноче царство, — просто сказала Галя*” (С. 252). Цей символ потрібно розглядати у парі з іншим (**символом гори**), оскільки гора доповнює та посилює значення дому. Гора означає недосяжність до царства, де панує жіноча природа, а також його особливість та вказівку на те, що царство дано не кожному: “*Обійстя було високо, на верхівні гори, стежка клалася туди кам’яниста й крута, і йому вже в початках тієї дороги почала боліти нога*” (С. 33). Цікавим символічним топосом є **сад**, який зберігає первинне барокове значення у романі і символізує церкву, Царство Небесне, людську душу. У оповіданні “Швець” після того, як чоловік із сім’єю звільнили свої душі та душі інших людей від “демонічного списку”, їхній сад наповнився людьми, туди навіть ввійшов священник, що нагадує прихід парафіян до церкви.

Наступну групу складають лише два символи, проте це не робить їх малозначущими, вони постійно супроводжують читача: від початку до закінчення твору. Сюди зараховуємо **молоко**, що символізує кров світу, природи: “*Бачив землю, залиту зеленню й таким-от молоком, — витворювала білий світ і перетворювала його в молоко*” (С. 15), а також **мед** — символ духовної цінності: щастя, спокою, радості, краси світу та інших “теплих почуттів”: “*З лівової голови вилітали бджоли, а коли Іван нагнувся, запахло йому медом*” (С. 424).

Серед групи “Назви пір року” також можемо зустріти контрверсійні опозиції: **весна** — молодість, **зима** — старість : “*Весну й зиму побачив Іван на тому танку і зрозумів просту й неперехідну істину: весна не тільки заперечує зиму, але є її дитям*” (С. 124). Якщо раніше протиставлення були застосовані для зображення світової гармонії, то ця опозиція втілює бачення циклічності як зміни сезонів, так і людського життя.

До останньої групи ми зараховуємо ті символи, що можуть утворити інші класифікаційні групи, проте їх для цього недостатньо, оскільки всі вони мають різні назви та значення, а подекуди лише одне вираження у романі. Проте ця символіка надзвичайно розмаїта та збагачує роман своєю присутністю. Варто

виділити символ **сяйва або світла**, який ми інтерпретуємо як натхнення, молодість, тепло і любов: *“Вона на мить заплеснула оту вулицю, яку так пильно розглядав: яскраве світло запалало навколо. Відчув його відразу й обережно потягся за олівцем”* (С. 186) та символ **вогню**, що трактуємо як задоволення та очищення: *“Здавалося, що цей вогонь виходить із нього самого і розсівається у просторі”* (С. 138). Залежно від забарвлення чи інших характеристик, символічне значення помітно видозмінюється. **Синій вогонь** — символ любові та прихильності: *“Серед неба світив місяць, і був він у ту ніч такий яскравий, що дорога, по якій вони йшли, засвітилася синім вогнем”* (С. 81). **Гарячий, спазматичний вогонь** — пристрасть: *“Заплющилась і стислася, ледве не померши від чогось незбагненого, їй захотілося напитися світла з його очей, натомість боялася, що ось-ось вибухне їй із горла червоний струмінь — перебіг по її тілі й навіки покоровив її гарячий, спазматичний вогонь”* (С. 162). **Невгасимий вогонь** — закоханість: *“І здалося тоді вві сні молоденькій друкарці Раї, що вона закохалась у того чудного чолов’ягу і палить її через те невгасимий вогонь”* (С. 167).

Отож, виділивши символи у романі-баладі “Дім на горі”, ми можемо виокремити з кожної групи найголовніші, зважаючи на частотність їхнього використання у творі. Такими символами вважаємо: синій та блакитний кольори, білий хорт, чорна кішка, дерево (каштан), квітка (троянда), голос трави, дорога, плаття, вода, вікно, куля, тиша, мелодія, птах, метелик, десять, сім, три, дім, гора, мед, світло та вогонь. Саме ці символи автор використовує найбільше. Уся символіка у романі сягає глибин бароко, де Святе Письмо та філософські віяння стали відзеркаленням світовідчуття необарокового письменника. Щоб дізнатись більше про символічну царину у романі, рекомендуємо звернутися до “Словника символів роману “Дім на горі” Валерія Шевчука (Додаток 1).

3. 2. Готичні категорії у романі-баладі “Дім на горі”

Попри розмаїту символіку, роман багатий й на готичні елементи. Незвичайне розгортання сюжету підсилене страхом додає художньому тексту

містичності й химерності. Валерій Шевчук вміло поєднує у своїй художній манері європейські сюжети (оповідання “Джума”, “Перевізник”, “Самсон” та багато інших) із українською усною народною творчістю. Такі перипетії наближують розповіді до світових зразків жанру “хорор” та “детектив”. Проаналізувавши роман “Дім на горі”, ми дослідили готичні категорії, що створюють моторошну атмосферу жаху. Готичні елементи було визначено за домінуючим словом (наприклад: “Вона була заляпана **кров’ю**”, де головним є слово “**кров**”), та за допомогою цілого речення або й декількох (наприклад: “Повісився господар маєтку пан Юрій...” — С. 282), тут готичним елементом є “**самогубство**” і щоб виразити його — одного слова недостатньо.

Також ми здійснили аналіз готичних категорій за такими пунктами: готичний елемент, час, місце дії та впорядкували в алфавітному порядку, що в сукупності творить словник готичних категорій роману “Дім на горі”.

Усі віднайдені готичні елементи ми поділяємо на такі групи: **відчуття та емоції** (біль, видіння, дух мертвого тіла, жах, мертве сяйво, мертвий погляд, привиддя, страх), **демонологічні персонажі** (Бліда Пані, великий і волохатий, вершник без голови, відьма, водяник, ворожка, джигун, диявол, домовик, звір дивачний на п’ять голів, Злий Дух, нечиста сила, нічні лихі духи, перелесник, привид, русалка, упир, чародій, чорнокнижник, чорт, чудисько), **готичні топоси** (будинок на горі, замок, світ ночі, яма), **готичні дії та обряди** (вовче виття, гадання, крик, плач над померлим, похорон, самогубство, смерть, тортури, шабаш), **представники тваринного світу** (ворона, вуж, гаддя, задубілі жаб’ячі тіла (жаби), кажани, мертвий собака, павук, пацюки), **предмети** (ворота, гриб, закривавлена сорочка, зілля, катафалк, кістяк, мертві вікна, могили, опудало, павутина, труна), **природні явища** (грим, блискавка, дим), **поранення та захворювання** (кривава рана, закривавлене серце, мор, синець, правець), **рідини** (кров, отрута), **готична зовнішність** (обличчя з рогами, тіло без кісток, червоне око, розвалений череп, чортівські хвости) та **інші готичні елементи** (морок, мрець, навійло-характерник, оракул, прожерливість, незвичайна сила, сила для перетворень, тиша, труп).

У першій групі домінують ті відчуття й емоції, що наближують читача до відчуття смерті. Для такого зображення письменник часто використовує епітет “мертвий”: **дух мертвого тіла, мертвий погляд** або **мертве сяйво**. “*Переступив поріг, тремтячи, — в ніздрі вдарив дух мертвого тіла й пустоти*” (С. 319). Конструювання розповіді відбувається за допомогою інтриги, що нагадує нам початок звичного детективного жанру, а відчуття **болю, страху** чи дивні **видіння** підсилюють занепокоєння щодо подальшого розгортання подій. Тому й недивно, що **жах** ми вважаємо провідною готичною категорією у творі.

Найбільшу частку елементів становлять демонологічні персонажі, що активно функціонують в обох частинах роману. На засадах української демонології, Валерій Шевчук переосмислив деяких мешканців містичного виміру. Так, образ **джигуна / дженджурика** було витворено із всіма відомого перелесника, проте із новими здатностями та вміннями. Ошатний чоловік у сірому костюмі, лакованих туфлях та солом’яному капелюсі, а водночас сірий птах з гострими кігтями. **Бліда Пані** (привид жінки) або **вершник без голови** нагадують європейських персонажів, яких можна зустріти навіть у багатьох літературних екранізаціях. А от про **відьму, водяника, перелесника, чорта, русалку** та багатьох інших ми можемо дізнатись із досліджень української демонології.

Якщо ж персонажі твору незвичайні, то незвичайне й місце їхнього перебування. Відомий європейський готичний топос “**замок**” (як приклад ми можемо навести зразок готичної літератури твір Горація Уолпола “Замок Отранто”) видозмінюється у містичний “**дім на горі**” з цілою легендою. Хоча персонажі заперечують таку думку: “*Тільки наш дім не дуже нагадує замок*” (С. 90), ми можемо провести цілу низку паралелей, що власне замок і став тим підґрунтям для функціонування письменницького топосу. Навколо дому розгортаються події твору, так як це відбувається і в готичному романі “Замок Отранто”. Навіть власне саме найменування місця лягло в основу творення назв обох книг. Дім існує разом з химерною легендою, та й загалом вся історія сповнена містики, що вкотре доводить схожість будинку із європейським

готичним замком. Якщо дім є центральною будівлею у романі-преамбулі, то вже у другій частині роману готичним топонімічним фокусом стає **світ ночі**: “— *Я хочу показати тобі новий світ, — сказав він. — Світ ночі*” (С. 374). Це місце перебування нечистої сили, зовсім інший вимір, топос, що існує метафізично, на противагу фізичному домові на горі. Таким чином Валерій Шевчук вкотре розділяє два світи, кожному з яких властиві свої унікальні риси.

Підсилюють відчуття страху й готичні дії та обряди: **вовче виття, крик, оплакування померлих, тортури**. Персонажі вчиняють **самогубство**, або тісно пов’язують своє життя з чорною магією: “*Соня прочитала гадання, і регім струснув кімнату, найголосніше сміялася сама Соня*” (С. 58). Інколи такі обряди супроводжують представники тваринного світу. Епогеєм готичного дійства стає **відьомський шабаш**, на котрому зібралася нечиста сила разом із пацюками, гаддям та іншими тваринами, що викликають страх: “*А коли вийшли з передмістя, побачила собак, які простували дорогою. Було їх багато, всі вони тримали в собі надзвичайну урочистість, а коло кожного їхнього полку гарцював н вгодованому пацюкові кіт*” (С. 373).

Читацька увага зосереджується на “жахливих” предметах: **закривавлена сорочка, кістяки, мертві вікна**. Письменник намагається залякати свого реципієнта всім тим, що пов’язано із смертю: **катафалк, труни та могили**. Навіть “світ ззовні” страшний. Немає вже “настрою серпневого лагідного сонця”, його змінила **блискавка та грім**.

Здається, що все навіює жах. Цікаво простежити, що навіть людських персонажів Валерій Шевчук починає гібридизувати із демонологічними: “*Спалахнула блискавка перед очима: чорне обличчя з рогами зирнуло на нього й зареготало*” (С. 361). Готична зовнішність притаманна й навіть тим людським образам, що здавалось би є суцільним втіленням добра. Так, бабуся Галі наводить страх на дівчину своїм величезним **червоним оком**: “*Їй аж у голові завинулося, особливо після цієї страшної ночі, після того червоного ока, яке вона тоді побачила*” (С. 106). Персонажі страшні не лише ззовні, а й всередині. Вони хворіють різноманітними захворюваннями: від **чуми** до **правця**, або ж

лякають своїми пораненнями: **синцями** чи ранами, що кровоточать. Їм притаманні надзвичайні здібності, такі як: **сила для перетворень, прожерливість** чи здатність до чаклування, що здебільшого супроводжується готичними рідинами (**отрутою** або **кров'ю**). І все це відбувається у **морозі й тиші**.

Проведений аналіз дозволяє нам стверджувати, що роман-балада “Дім на горі” є одним із зразків готичної літератури та химерної прози. Окрім того, більшість готичних елементів функціонують вночі (вечір, сутінки, ніч) і якщо автор вказує точну годину, то це переважно десята година вечора або опівніч. Цікаво, що велика частина функціонує і зранку (світанок, надранок), коли відбувається зміна циклу день-ніч. Як правило саме тоді нечиста сила закінчує своє діяство. Найменше елементів відбувається вдень і це цілком притаманно літературним готичним зразкам. Автор також уникає точного часу і датування, таке явище відбувається дуже рідко, натомість використовує приблизний хронос (недавно, пора жнив, незадовго до того), що лише посилює відчуття межі реального та фантастичного. Що ж стосується місця дії, то переважно все прив'язано до певного топосу. Найчастіше — це дім на горі або інше помешкання. Інколи письменник виводить читача у відкритий простір: ліс, майдан, сад та інше, проте замкнений простір зустрічаємо частіше. Навіть, якщо події розвиваються просто неба, то вони однозначно будуть поблизу чийогось будинку або іншої будівлі. Щоб дізнатись більше про готичні категорії у романі, рекомендуємо звернутися до “Словника готичних категорій роману “Дім на горі” Валерія Шевчука” (Додаток 2).

РОЗДІЛ IV. ФУНКЦІОНУВАННЯ ПРИТЧІ У РОМАНІ: ПОШУК ПРИХОВАНОЇ МОРАЛІ У ВІДЛУННЯХ ГОЛОСУ ТРАВИ

Вже у другій частині роману — тринадцятьох оповіданнях під назвою “Голос трави” — до нас виразно промовляє притча. У кожній із оповідей ми можемо віднайти елементи притчі, а що найголовніше — мораль, певне завуальоване повчання поміж рядків. Таким чином, маємо змогу простежити зародження авторської притчі та її функціонування. У першому оповіданні “Дорога” автор продовжує наскрізний мотив блукання вічного мандрівника. З перших рядків звертаємо увагу на певну схожість оповідання із притаманним європейським детективом. Господар маєтку вирішив накласти на себе руки і пояснення цьому вчинку так і не знайшли. В оповіданні фігурують три чоловічі персонажі: пан Юрій, домовик та астроном, яких так чи інакше пов’язує дорога. Сам автор пояснює цей мотив так: “Дім — це фортеця. Людина борониться в ній від світу, котрий протистоїть їй, намагається її знищити, принизити, поневолити, зробити маріонеткою. Але й замкнувшись у фортеці (чи хоч би й у вежі зі слонової кості), людина все одно відчуває і благо й прокляття світу в собі. А тому й дорога для неї — це не лише лихо, це ще й надія. В одному моєму оповіданні герой добре знає, що хоч би куди він ішов, усе одно повернеться на те саме місце, описавши по світу велике коло. Але йде, утікаючи від самотності, зазнаючи всіх належних йому випробувань. У своїх книгах я намагаюся створити образ мешканця світу, самотньої Вселенської Людини. Це символ людського буття, розкладеного на мільйони інших буттів, розсіяних по цілому світі. Вихід із Дому якраз означає спробу знайти такий образ”¹.

Пана Юрія у житті цікавило не так багато речей, важливу нішу для нього займала астрономія. Іншого ж персонажа — домовика вабила дорога, оскільки

¹ Пивоварська А. Дім на горі. Розмова з Валерієм Шевчуком... – С. 56.

йому не дозволялось покидати родинне обійстя. Пан Юрій втратив сенс свого існування, йому набридли буденні речі, навіть смерть він вважав звичною, а відтак жив із думкою, що у світі немає нічого нового. Астрономія вабила чоловіка своєю таємничістю і незвіданістю космічних глибин, де як він вважав криється спокій. Земля для нього — маленька крапка, а люди наче порошинки. Пан Юрій був сповнений думки, що проста людина зовсім не здатна вкарбуватись в історії, на таке спроможні лише можновладці. Відтак тепер розуміємо причину його самогубства: втрата сенсу життя, зневіра та пошук себе у інших частинах Всесвіту. Чоловік вірив, що живучи на Землі, він не зможе реалізувати своїх прагнень, тому й покидає світ живих.

Домовик має схоже прагнення: піти у незвідані шляхи. Для нього дорога є тим самим таємничим Всесвітом пана Юрія. Їхні цілі переплітаються. Цікаво зауважити, що забажавши змінити своє призначення і піти у мандри, домовик порушив закон циклічності та гармонії, внаслідок чого господар наклав на себе руки. Пан Юрій також порушив цей закон, заплативши за це життям. Головним повчанням цього оповідання є циклічність Всесвіту, порушивши яку, неодмінно спокутуєш покарання. *“Щодня, — думав він, — ми живемо, щоб померти на ніч і знову народитися вранці. Щодня ми вмираємо і цим звільняємося від потреби розв’язувати найхімернішу з загадок — темряву”* (С. 287).

Також в оповіданні автор торкається філософського питання: для чого людині потрібен розум? На що відповідь залишається відкритою. Астроном залишається із гадкою, що він потрібен, щоб пояснити будь-яку річ, проте знайти пояснення всьому неможливо. Цей персонаж є антиподом двом іншим, на відміну від Юрія і домовика його зовсім не вабить дорога. Для нього обсерваторія, книжки і приладдя були єдиним порятунком від самотності, а тепер він залишився із нею сам на сам. Вчений шукає порятунку у звичному для нього космічному середовищі, проте після довгих блукань описує велике коло й повертається до початку, тим самим дотримується закону гармонійної циклічності Всесвіту. Порушивши це правило, кожна людина піддається спокусі нечистої сили: *“Чортяка мучить наші душі і завжди знаходить, як нас*

захопити” (С. 294). Це спонукає нас до проведення біблійної аналогії: недотримання Божих Заповідей призводить до гріха, до якого людину підштовхує нечистий. Лише спокутуючи провину, людська душа знову відновлює закон циклічної гармонії і як астроном описує коло, повертається до початку, щоб знову відшукати кінець, помирає вночі, щоб зранку відродитися знову.

Схожі мотиви автор розвиває і у наступному оповіданні “Панна сотниківна”. Подібно до подій у домі на горі, панночку навідує демонічний дженджуристий парубок. Як і у першій частині роману, тут також використано мотив “парування дівчини з нечистою силою”, а допоміжним стає мотив “сну”, що поєднує два виміри: земний та потойбічний.

Вагому увагу привертає до себе інший мешканець “нечистого світу” — чорт. Йому зовсім не притаманні риси зла, а навпаки письменник наділяє його ліризмом, меланхолійністю. Чорт захоплюється красою природи, вміє співчувати і серед інших виділяється своєю здатністю мислити по-іншому. У його думках можна віднайти одне із головних повчань в оповіданні: *“Всі настанови мають рацію, вони даремно не даються. Ми народжені до чогось одного й не повинні переступати меж”* (С. 299). Відтак як і в попередньому оповіданні, Валерій Шевчук торкається схожої теми: дотримання закону. Чорт, порушивши настанови, також отримує покарання: існування у тій подобі, котру він останню обрав. Автор моделює вимір “нечистої сили” подібно до світу людського, де також існують правила і закони, яких потрібно дотримуватись.

Панну сотниківну, як і жінок у домі на горі, навідують чоловіки з проханням напитися води із глечика. Проте головною відмінністю є те, що на гору до Галі та Оксани піднімалися “справжні чоловіки”, а от з рук панночки пили демонічні істоти. Мотив “води як розпізнавання справжньої подобі” змінюється. Потрібно врахувати ще й те, що тепер це не перелесник, а чорти у трьох людських подобах: студент, козак і міщух. Отже, можемо дійти висновку, що таким чином нечиста сила прагне схитрувати і створити ілюзію довіри, начебто чорти є справжніми чоловіками.

Ще одним повчанням в оповіданні є слова ворожки: “Кожна людина теж, як зілля, і до неї треба ключа” (С. 303). Тим самим жінка відзначає, що кожна людина є унікальна і неповторна, чим застерігає панночку, що на таку світлу душу, як в неї завжди посягає зло. Дослідниця М. Франчук у своїй науковій розвідці навіть проводить деякі паралелі образу сотниківни з іншим жіночим персонажем у творчості М. Гоголя: “В оповіданні “Панна сотниківна” відчутна паралель з “Вієм” М. Гоголя. В. Шевчук ніби розгортає лінію трагедії сотниківни-відьми, яка спізналася з нечистою силою. Визначальні реалії оповідання — неземна краса панночки, нічні пильнування у церкві тощо асоціюються із смисловим підтекстом повісті М. Гоголя, проте не в усьому”¹.

Примітно в це оповідання перемандрував той самий домовик, якого вабить дорога. Вказівка на те, що господар його будинку повісився, спонукає нас думати, що це той самий персонаж із оповідання “Дорога”. Дізнаємось, що маєток Гудищі майже розвалений, проте домовик не покидає місця, з яким так тісно пов’язаний.

Головну роль у цій оповіді відіграє чорт, що намагається порушити закон відповідності та гармонії. Закохавшись у сотниківну, він остаточно вирішив домогтися від неї згоди на любов, а не отримати її спокусою, хитрістю та оманною, як це роблять інші чорти. Людську душу він вважає байкою і запевняє, що жити потрібно моментом. Цей закон можна порівняти із іншим, що у новелі “Дорога”, де також превалує гармонія, проте тепер це не циклічність Всесвіту, а закон гармонійної відповідності. Чорт захотів випробувати таку організацію всесвітнього порядку на міцність і зазнав поразки. Отримавши відмову від дівчини, він розчинився у повітрі. У цьому випадку закон знайшов своє підтвердження, що все погане тулиться до злого, а світле перебуває з добром і змінювати цю гармонійну дуальність не варто. Результатом випробування для чорта стала втрата життя у людському світі і повернення у потойбічний вимір, а для сотниківни — світла дорога до монастиря і неосквернена душа.

¹ Франчук М. Демонологія у романі Валерія Шевчука “Дім на горі” як жанротворчий засіб /Марина Франчук // Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – Волинь-Житомирщина, 2010. – Вип. 20. – С. 190.

Оповідання повчає свого читача дотримуватись гармонійного порядку та не порушувати даних настанов.

В оповіданні “Джума” письменник дещо відходить від проблеми організації світового порядку. Вже із назви оповіді дізнаємось, на чому він хоче зорієнтувати увагу свого реципієнта. На думку літературознавиці Г. Насмінчук у “Джумі” інтерпретовано один із міфологічних сюжетів: “В. Шевчук оригінально зінтерпретував міфологічний сюжет, на який є вказівка у праці Шеппінга “Мифы славянского язычества” (1849). Дослідник писав, що за уявленнями давніх слов’ян, Чума (Джума чи Дзума) вибирає собі одного чоловіка, на його плечах обходить увесь край. І він один з поміж тотальної смертності залишається неушкодженим, несучи біду селами й містами. Усі від них утікають, але намарне. Нарешті, побачивши здалеку своє рідне село, де його жінка і діти, чоловік кидає її у ріку Прут. Чума піднімається у повітря і летить до лісу, а він гине в ріці”¹.

В оповіданні “Джума” із “Голосу трави” таким мучеником-чоловіком є мандрівний цирульник. В один із погідних днів, він спостерігає цілковиту спустошеність села. Незважаючи на те, що чума винищила ціле поселення, змалювання пейзажу залишається незайманим: гудуть бджоли, шумлять дерева, пташки із летом пронизують повітря. Попри те, що людей, окрім цирульника, там зовсім не залишилось, світ продовжує існувати.

Цирульник залишився зовсім самотній. Він звик до того, що його завжди стрічають гостинно, його прихід дарує людям красу, сміх та веселощі. А ще він є досить поважною і шанованою персоною. Тепер все це зникло. Замість краси — труп собаки і дух мертвого тіла, замість сміху — тиша. Цирульник в глибині душі усвідомлює, що трапилося, але не хоче в це вірити. Одним із повчань авторської притчі є роздуми над питанням: “Що таке людина без людей? Яке тепер її призначення?”. Професія чоловіка стала зовсім непотрібною, із поважної людини він став тим, на кого звалилася людська біда у вигляді горба.

¹ Насмінчук Г. Баладна поетика у структурі міфомислення Валерія Шевчука / Галина Насмінчук // Наукові праці Кам’янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. – Кам’янець-Подільський: Аксіома, 2012. – Вип. 27. – С. 237.

Для зображення “нового світу” села автор знову використовує мотив сну. Чоловік губить межу світу реального й фантастичного. Його свідомість докорінно змінюється і він вважає реальні події лише сонним дійством, хоча зовсім не спить: *“Стояв серед порожньої вулиці у полотняних штанах та сорочці, і йому здавалося, що він ще й досі спить, що це тільки страшний сон, який зникне, варто тільки прокинутися”* (С. 319).

Цирульник немов стає тією чумою, на ньому щоразу збільшується горб, витворений із людського нещастя, чоловік переймає ті страждання, що зазнали люди у селі. Він навіть картає себе за те, що так сталося. На його думку, саме він погубив села. Цирульнику прикро, що він — живий, коли навколо лише пустка. Його провина точить душу зсередини, а ззовні калічить тіло страшний тягар. Побачивши таку ж спустошеність і в наступному селі, чоловік вирішує, що далі йому мандрувати не потрібно. Тому піддає своє тіло самобичуванню: дряпає тіло, ковзає спиною по колючках, б’є себе палицею. Чоловік мириться із думкою, що позбутися тягаря можна лише самогубством. Таким чином вб’є не лише себе, а й скине з пліч горб — людську біду, страждання від проклятої чуми. Цирульник бажає знову навідати село і знайомих людей тільки в іншому світі — потойбічному вимірі, де перебувають душі людей після смерті. Він знову сподівається, що його приймуть гостинно і знову пануватиме сміх, веселощі, а його праця даруватиме людям красу і молодість. З цими думками він накладає на себе руки — топить себе і людську муку.

Історія цирульника трохи відрізняється від міфологічного сюжету, що переосмислив Валерій Шевчук. Від чоловіка ніхто не втікає, оскільки нічого й нікого у селах він не зустрічає. Також він не наближується до рідного села, де проживає його родина, а просто заходить у нове. Якщо міфологічний персонаж вчиняє самогубство, щоб не погубити свою сім’ю, то цирульник відходить до іншого світу, бо боїться знову побачити спустошеність — його губить почуття провини, за те, що йому вдалося вижити, коли навколо не залишилося ні душі.

Мораль оповідання “Джума” очевидна. Для щастя людині не потрібно багато: *“Тоді ще раз обдивився довгим поглядом хати, порожній майдан,*

вулицю, що тяглася вглибину, — здалося, йому зовсім небагато треба, щоб почувися щасливим: хай би загавкали собаки чи заревіла худоба” (С. 320).

Ще однією цікавою розповіддю, у якій персонаж “нечистого світу” руйнує давні уявлення про притаманні йому риси є оповідання “Відьма”. Центральною особою, над якою точаться головні події є дівчина-відьма Меланка. Подібно до чорта із оповідання “Панна сотниківна” молода відьма зовсім не така. Вона не чинить нікому зла, проте вміє робити те, що й інші відьми: красти молоко у корів, насилати мор, загубити життя як у людей, так і у їхнього господарства: курей, собак та інших тварин. Існує думка, що відьми бувають двох типів: одразу народжені та набуті (ті, що самостійно вчилися чарувати і не були наділені прокляттям). Проте Меланка не є представницею жодного типу. Як стверджує науковиця М. Франчук: “Меланка, героїня оповідання “Відьма”, стала відьмою не тому, що впустила в душу зло, а від спротиву, від внутрішнього протесту проти наруги і знущань над жіночим єством”¹. Історія дівчини розвивається драматично, зазнаючи певної метаморфози, притаманної для баладної поезики тексту.

Все розпочалося із того, що князь Долинський, якому вже набридла буденність, вирішує розбавити своє життя всякими химерами. Чоловіка просто манить містика, він обожнює слухати всілякі побрехеньки про демонологічних персонажів, на котрих добре знається пан Твардовський. Князь Долинський так загорівся тими незвичайними розповідями, що наказує привести до себе справжню відьму. Тією жертвою й стала дівчина Меланка. Притаманна риса письменника — протилежно висвітлювати дуальність світового порядку (добро і зло) втілилась і в цьому оповіданні. Бо ж молода відьма зовсім не бажає нікому зла і прибула до князя проти своєї волі.

Меланка так зачарувала Долинського своєю красою, що князь зовсім втратив розум. Він спостерігав за нею день і вночі, бажання виявити відьмацькі властивості брало гору, проте, окрім нічних водінь корови, князь Долинський так нічого й не спостеріг. Тому й був переконаний, що Меланка — це фальшива

¹Франчук М. Демонологія у романі Валерія Шевчука “Дім на горі” як жанротворчий засіб... – С. 189.

відьма. З цього часу в оповіданні розпочинаються метаморфози. Як відомо, найкращою парою для відьми є чорт, проте тут його зовсім немає. Але це тільки на перший погляд. Такою демонічною істотою стає князь. Краса дівчини настільки затьмарила йому клепки, що чоловік вдається до наруги. Бідна дівчина зазнає насильства ледве не кожної ночі. Отож, спостерігаємо першу метаморфозу “князь Долинський — чорт у людській подобі”. Відьма — та, що уособлює демонічний вимір стає жертвою, а чоловік — представником світу “зла”. Наступною метаморфозою є зміна пори року та погодних умов. На зміну теплому літу приходить меланхолійна осінь, місяць стає розпечено-червоним, світ закутується у сиву пелену. З’являється багато сірого кольору, який ми трактуємо як колір зла і демонологічних персонажів. Відтак відбувається і перевтілення Меланки: із доброї дівчини у справжню злу відьму, що проклинає князя і цілий його рід, наславши на село страшний мор.

Князь Долинський пояснює свою несподівану біду так: “— *Всі нещастя, — задумано відповів князь, — від руки Господньої... — Від руки Господньої чи від руки нечистого, — пробурмотів він*” (С. 339). Саме у цих думках князя і приховане основне повчання оповідання “Відьма”, проте трактувати його потрібно з іншого погляду. Оскільки Долинський перетворився у злого персонажа, то і його мислення перетворене. Всі нещастя стаються зовсім не від руки Господа, а від руки людської, якою керує нечистий. Чоловік сам порушив лабету зла, самотійно його будив, захоплюючись містиком. Відтак опинився маріонеткою-чортом у пастці зла, тому і витворив справжню відьму. Якби не його “людська рука”, то й нещастя б не навідали його.

Згодом до князя навідався копний суд, щоб позивати Меланку. Але і тут бачення гріха спотворене, оскільки справжнього злочинця так і не судитимуть. Хоча відьма й наслала мор, проте про спонукання до цього і про наругу над її душею й тілом ніхто й не згадає. Меланка справедливо і щиро визнала свій гріх, поставши перед судом. А от князь Долинський так і не відбув свого покарання перед копним судом, його чекає інший суд — суд Господа, де його личину буде скинуто і покарано як справжнього грішника.

Своїх персонажів (князя Долинського, пана Твардовського, Меланку) автор переводить в наступне оповідання “Сиві хмари”. Проте тепер, центральним персонажем є не панночка, а пан Никифор Твардовський. Важливо зауважити, що в цій розповіді про демонологічних персонажів зовсім не згадують, а увага зосереджена на проблемі людського гріхопадіння.

Пан Твардовський — давно зубожілий, проте вміє заробити собі на життя будь-яким способом. Чоловік уособлює риси грішної людини: любить перехилити чарку, брехун, підлабузник, а ще спонукає панське товариство до чварів, на яких вміло наживається. Хоча Никифор Твардовський є людського роду, проте ми можемо провести деякі паралелі між ним та нечистою силою. Адже йому притаманні всі ті якості, що й представникам виміру зла. Пан Твардовський як і князь Долинський обирає маску як головний елемент свого існування. Таким чином Валерій Шевчук й надалі продовжує розвивати проблематику метаморфози, але вже у людській іпостасі.

У будь-якому товаристві персону Твардовського не є важливою, його присутність викликає лише насмішки й приховане глузування. Хоча насправді саме він є причиною усіх нещасть. Найважливішою метаморфозою пана є його перевтілення із простого блазня у підступного зрадника. Побувавши в гостях у пана Ходачківського, Твардовський розпочинає колотнечу між панством і намовляє свояка на зустріч (насправді побоїще) із паном Долинським, за що просить винагороду. Згодом він вирушає до пана Долинського і намовляє його на таке ж дійство, як і Ходачківського. Твардовський отримує плату за те, що вміло організовує чвари і побоїща. Відтак є слугою самого диявола, саме через панські руки зло здійснює свої підступні плани. Цікаво зауважити, що і в самого пана Твардовського є такий посіпака. Його слуга є нібито перевтіленням самого пана. Спостерігаємо певну ієрархію: диявол — Никифор Твардовський — його слуга. Отож, приходимо до висновку, що насправді панське походження — демонічне. А його слуга виконує ту ж функцію, що й він, відтак і зазнає свого перевтілення у майбутньому — у такого собі “пана-зрадника”. Спостерігаючи таку картину, усвідомлюємо, що письменник вправно змальовує

людське життя, сповнене корупції, лукавства та зрадництва, де також панує станова ієрархія.

Згодом Твардовський повторює свою схему із паном Ясинським і Гозьським, за що знову отримує свою плату. Інколи навіть самі персонажі оповідання “Сиві хмари” замислюються над справжнім походженням Твардовського: “— *А ви, пане Твардовський, чи не закладаєте з чортом? Кажуть, з вас немалий чарівник? — З мене ніякий чарівник, бо я добрий християнин, — серйозно сказав Твардовський. — Звісно, коли казати про кебету...*” (С. 349-350). Можемо навіть простежити ще одну біблійну алюзію. Пан Твардовський неначе Юда Іскаріотський, що зрадив свого вчителя. Як і Юда, що ховав свою природу серед апостолів, Твардовський ховається за маскою християнина. Також часто причиною зради Юди Іскаріотського називають те, що ним заволодів сатана, на що раніше вже вказували ми у порівнянні Твардовського. Як Твардовський заробляє на своїх зрадах, так і Юда отримав свої тридцять срібняків, згідно з Євангелієм. Отримуючи свої гроші, Никифор не віддає їх на покращення добробуту, а спускає на п'ятику, тим самим ще більше уподібнюється до зла. Це ще одне доведення того, що ним верховодить сам диявол.

Важливою сценою в оповіданні є події на міському майдані, куди юрбу привело бажання споглядати видовище із биками. Биків пана Гозьського перед початком дійства таврували розпеченим залізом, після чого тварини сатаніли, звірили в ненависті, розпочинали колотнечі і гинули. Автор не просто так увів такі сюжетні події. Це ще одна вміла необарокова алегорія. Бики — це насправді пани. Цікаво, що биків таврував саме посіпака Твардовського, так само і Никифор спонукав панів до побоїщів, що інколи призводили навіть до смерті.

Очікувана розв'язка не змусила чекати свого читача: намовляння Твардовського перевтілились у справжній диявольський бенкет: пограбування панських домівок, стрілянина, різанина, насильство, вбивство одного із панських слуг, суцільний розбій і захмелілі панські оргії. Саме у такому хаосі

Твардовського підхоплюють “сиві хмари”, що насправді є метафізичним втіленням зла.

Отож, у цьому оповіданні ми можемо відшукати багато повчань, що криються поміж рядками. Найголовнішим ми вважаємо проблематику зрадництва та довіри. Автор спонукає читача замислитися над тим, кому насправді варто довіряти і з ким справді можна ділитися своїми думками і планами. А також ніколи не можна недооцінювати інших, бо навіть найкращого пана зможе обманути простий блазень.

В оповіданні “Перелесник” автор продовжує розвивати домінуючі мотиви: дороги, парування людини з демонологічним персонажем, а також знову спостерігаємо вже добре знане випробування для чоловіків — метаморфоза за допомогою ковтка води. Це оповідання має багато спільного із першою частиною книги — повістю-преамбулою “Дім на горі”, але водночас дві розповіді різняться між собою. Головними персонажами оповідання є дівчина Марія і представник української демонології — перелесник. Коханий Марії пішов до війська, його забрала дорога у вигляді білого змія. У цьому випадку мотив дороги якісно оновлюється, як правило, у попередніх розповідях дорога вабить чоловіків і згодом вони подаються у мандри за власним бажанням. В цьому ж оповіданні навпаки: Іванові довелося покинути дім через війну.

Подібно до того, як до Галі прийшов Володимир (у повісті-преамбулі), так і до Марії навідався Іван: з проханням напитися води. Тільки пройшовши це випробування, чоловік став тим єдиним для Марії, тим самим подолав певну ініціативну обрядодію і довів свою людську природу. Перелесник Іван з’явився несподівано, як і джигун Анатолій. Якщо джигурик набирав подоби сірого птаха, то перелесник, згідно з фольклорними уявленнями, набирає вигляду померлих чоловіків або коханих і з’являється від падіння метеору чи зірки, а справжнім його виглядом є вогняний змій. Проте читач вперше зустрічає перелесника біля вікна, а про саму його появу автор не згадує, як і про самого змія. Тут варто зауважити, що білий змій (звір) і вогняний змій — це

антиподи, а не втілення одного і того ж значення. Якщо перший змії — це дорога, символ появи і народження світу, то змії вогню — символ зла. Письменник витворив двох зміїв для зображення дуального всесвітнього порядку згідно із законом гармонії.

Також плутати джигуна і перелесника не варто. Це різні демонологічні персонажі, що мають схожі якості. Перелесник є первинним джерелом для витворення дженджурика. Саме його автор дещо переосмислив і наділив новими рисами. Перелесник як і джигун спокушає свою обраницю, проте у них різна мета. Перелесники доводять свою жертву до смерті, в той час як джигуни лише забирають у дівчат цноту та продовжують свій рід. Відрізняються і діти, народжені від цих двох істот. Діти перелесника (у народі часто називають одмінками) мають дивну зовнішність та якості: пружне тіло без кісток, страшна прожерливість, а от діти, народжені від джигуна не вирізняються такими особливостями, лише тим, що у молодості їх аж надто манить дорога і вони не тримаються своїх домівок. Одмінків також видає і безлад у домі.

Ще однією особливістю, якою відрізняються джигун і перелесник є позбавлення від їхнього впливу. Від дженджурика дівчатам позбутись легше, варто лише відмовлятися від зустрічі з ним, а от перелесника позбутись важче. Якщо ж просто уникати його, то вогняний змії може спалити оселю, віднайти його допоможе лише молитва та віра. Символом Маріїної віри і порятунком став хрест, наклавши його на груди, жінка усвідомила у що втрапила та з ким зв'язалась. Важливою є й дитина Марії, що народжена від зв'язку з нечистим. Адже саме дитя й стає причиною жіночої загибелі, воно не лише живилося харчами та людською їжею, а й материною душею.

Письменник глибоко занурює свого читача у проблематику вірності та зради. Марія достеменно знала, що справжній Іван на війні, в той час шукаючи відряди і насолоди в зовсім іншому “чоловікові”. У словах перелесника знаходимо справжню істину: *“— Мене проклято тим, що маю приходити до тебе в чужій личині, але та личина вже приросла до мене, і чим більше з тобою живу, тим більше стаю тим, кого ти по-справжньому любиш і чекаєш.*

Можливо, я тільки тінь того, кого ти хочеш, але вже тим самим я твій” (С. 376). У коханцеві людина шукає лише тінь справжнього обранця і чим більше зраджує, тим більше приростає личина попередника, відповідно така любов є лише тимчасовим захопленням. Звідси і випливає мораль оповідання “Перелесник” або ж ще однієї авторської притчі: “— *Думай не тільки про себе, а й про того, кого ти чекаєш, — сказав він. — Про те, що і йому болить серце...*” (С. 376).

В оповіданні “Кров на снігу” Валерій Шевчук дещо відходить від попереднього філософського осмислення закону гармонії та актуалізує нову проблематику: відтворення людського роду заради майбутнього. Свою оповідь він розпочинає із зображення “святої людини” — ігумена Густинського монастиря Іллі Торського. Для цього він використовує вже звичний мотив дороги. Цей персонаж, на відміну від інших, є справжнім християнином, проте і про нього не можна судити однозначно. Чоловік не виконав батькового заповіту: не продовжив свій рід і залишився єдиним його представником. Ілля Торський, навіть будучи ігуменом вчиняє непослух. Це дозволяє нам стверджувати, що таким чином автор звертає нашу увагу на те, що будь-який стереотип потребує розвінчування, а встановити чітку межу між добром і злом не так просто, адже кожний вчинок потребує подвійного погляду. Саме тому письменник так часто вдається до прийому парадоксу: не один його представник української демонології наділений добрими якостями, а от людина (якою б світлою вона не була) таки здатна на гріх. У його розповідях важко визначити, де добро і зло. Створюючи таку корелятивну пару, він ще раз дотримується закону гармонійного порядку, де протилежності не заперечують одне одного, а синхронно взаємодіють. Таке бачення речей долає один із важливих міфів: у світі немає нічого однозначного.

Якісно доповнює оповідання і нове зображення демонологічного персонажа: привид або біла пані. Варто зауважити, що в цій розповіді Валерій Шевчук майстерно оновлює готичні елементи європейських готичних літературних зразків: події розгортаються навколо монастиря, а самого ігумена

навідуєть привиди. Проте і тут віднаходимо сліди авторського переосмислення із додаванням українського колориту. Письменник лагідно українізує і називає привида “сніговою бабою”, а сам демонологічний персонаж з’являється у подобі матері, красуні та козака у червоному жупані. Привиди з’являються біля Іллі саме у той час, коли він замислюється про відтворення свого роду. Таке явище можемо трактувати як те, що навіть мешканців потойбічного світу турбує майбутнє, а останні слова батька Іллі стали не лише заповітом, а й справжнім повчанням для читача: “— *Землю нашу, — сказав спокійно батько, — перетворено на руїну, ми не можемо вже її оборонити, але сім’я своє ми повинні на ній покинути*” (С. 380).

Паралельно із мотивом дороги автор продовжує розвивати й біблійну алюзію на притчу про блудного сина, проте тепер її можна інтерпретувати по-іншому. Ілля Торський не мандрує світом, як це робили, наприклад чоловіки із повісті-преамбули “Дім на горі”, але його також можна вважати блудним сином, оскільки він відрікається від батьківського дому і перебуває у мандрах. Тільки дорога його супроводжує не фізично, а всередині душі, де він осмислює філософську істину свого призначення: “*Знав, що вирішилася його доля: йому таки наказано те, що кожен має за річ узвичаєну, йому надійшла пора покинути батькове обійстя і взяти на плече мандрівницьку торбу...*” (С. 386).

Також продовжує розвиватися й мотив сну, що також видозмінюється: якщо у попередніх розповідях сон був трансом чи світом фантастичним, то для Іллі сон став реальністю, що не здійснилася. Завдяки цьому мотиву ігумен зміг усвідомити, що як татари замордували невинних діточок, так і він не дав народитися своїм нащадкам. Ілля стає ніби те всохле дерево з його сну, що вже не подарує світові своїх плодів.

Таким чином мораллю оповідання “Кров на снігу” вважаємо слова: “*Блюди, ієрею, — читав Ілля слова із “Застороги”, — щоб не був ти незадоволений із того, що є; щоразу роздивляйся свою совість: чи не согрішив ти чого супроти заповіту? Найгірший-бо переступ — батьківські заповіді занедбати, впасти у непослух і в невиконання належного тобі діла. Про такий*

прогріх повинен ти зі скрутою сердечною жаліти і взяти дбале старання, щоб поправити те, — сповідь треба сотворити, що занедбав ти діло оте, і вседушно каятися тобі треба. Запам'ятай ці слова: нічого в житті своєму не досягнеш, коли не втямиши і не вкладеш у серце цю науку...” (С. 384). Ігумен опинився перед роздвоєнням життєвої дороги: самозречення чи відтворення свого роду, обравши перше, чим скоїв гріх, адже пішов супроти батькового заповіту.

Троє вбитих маленьких діточок — це символ усіх невинно полеглих у боротьбі за майбутнє існування. Ілля Торський відмовився від нащадків, тим самим не вшанував пам'ять загиблого покоління, тому наважується зробити те, чого не було раніше: нобілізувати їх у святі. Автор наголошує: “...всі були на цій землі й тлінні, і грішні” (С. 394).

Схожу проблематику та мотиви автор відтворює і в оповіданні “Швець”. Лейтмотивом можемо назвати продаж людської душі нечистому взамін на подарунки. Такий розвиток подій Валерій Шевчук також перейняв із світових літературних зразків, де такий мотив є дуже поширеним. Центральний персонаж — швець разом із великою сім'єю страждає від злиднів та холоду, тому наважується зрубати одне із всохлих дерев у лісі. Цікаво, що як і в попередній розповіді всохле дерево також можемо трактувати як загиблий рід. Тому й недивно простежити, що зрубавши таке дерево, швець насправді прирікає свій рід на смерть, оскільки саме в цей момент ми і зустрічаємо Лісника або Злого Духа. Згодом Лісник жадає плати від шевця у вигляді душ всіх членів його сім'ї, за що обіцяє навіть гроші, на що бідний батько погоджується.

Вже з самого початку швець вирушає у дорогу та перебуває на ній цілих три роки, чекаючи кінця шляху. Один із головних мотивів знову оновлюється: тепер дорогою стає ціле життя чоловіка. На відміну від інших “мандрівників”, швець чітко усвідомлює своє призначення та сенс життя. Для нього — це родина та її захист. Чоловік навіть знайшов свій фах. Схожі паралелі можемо простежити і в Злого Духа: він як і швець знаходиться “у дорозі”, адже

намагається три роки зловити шевцеву родину і він так само працює за фахом: ловить душі. Це наштовхує нас на думку, що кожен у цьому світі має призначення і виконує свою роботу. Такий ланцюжок потрібен для функціонування світової гармонії, на чому дуже часто акцентує увагу Валерій Шевчук.

Важливими персонажами, що фігурують у розповіді є маленька Марійка та святий Микола (ікона у кутку). Саме із дівчинкою розмовляє святий та передає їй способи, за допомогою яких можна врятуватись від нечистого. Це також дуже важлива деталь. Ім'я дівчинки автор обрав не випадково: шевцева донька символізує святість і є втіленням чистоти, а її праобразом є сама Діва Марія. Марійка як і кожна дитина є уособленням недоторканної чистої душі. Оскільки її батько продав свою душу, той Микола йому здається сумним і понурим, а дочка світлою та чистою: *“Така ладна та дитина: обличчя біле, тепле, м'яке, волосся темне, м'яке, а очі — начебто джерельця”* (С. 399).

Раніше ми вже згадували про функціонування мотиву сну у романі, проте у цьому оповіданні його змінює дим. Чорт любить затягнути тютюну, таким чином прагне заглибити свою жертву у транс, отримати її прихильність та заволодіти майбутньою душею. Дим неначе дурман чи спосіб досягнення своєї мети, тому швець і відмовляється від чортівського тютюну. Це наближує Злого Духа до дженджурика Анатоля, що теж любить палити цигарки. Демонологічних персонажів поєднує й символічне значення вікна, що слугує своєрідним порталом із світу нечистої сили до світу людського.

Як і в інших розповідях для чіткішого зображення притчевості та баладної манери оповідання, автор знову вдається до прийому парадоксу. Лихого він наділяє ліричністю, а шевчуків вмінням співчувати навіть такому злу, що прийшло по їхню смерть. В той час як у творі продає свою душу священник (здавалось би людина від Бога), що має захист у вигляді святої води. Тут Валерій Шевчук продовжує думку із оповідання “Кров на снігу”, що кожна людина є грішна і руйнує ще один стереотип: навішування ярликів. Адже священник така ж людина, як і швець, що також має святу воду у своєму

помешканні. Дослідниця Г. Насмінчук вважає такий розвиток подій ще однією авторською алегорією і трактує її так: “Смисловий та емоційний акцент цієї алегорії цілком зрозумілий. Саме так стверджується істина, що зло, навіть зматеріалізоване у конкретно чуттєвому образі, само по собі не є погібеллю душі. Люди, як правило, добровільно руйнують у собі людське начало, вигадавши в оправдання оте пресловуте: “лихий попутов”. І тому автор відмовляється від однозначного трактування міфологічного персонажа і услід за шевцем “реабілітує” його...”¹.

В цьому оповіданні ми віднаходимо декілька повчань: кожен виконує своє призначення; свою долю не одуриш; на гріх спроможна будь-яка людина (навіть з найкращими намірами): “— *Хто його знає, — прошепотів він, — може, він і не винуватий, а винуваті всі ми, і я в тому числі?*” (С. 414).

В наступному оповіданні циклу “Голос трави” Валерій Шевчук знову апелює до Святого Письма, використовуючи як первинне джерело біблійну легенду про велетня Самсона та його кохану Далілу, про що свідчить власне назва однієї із тринадцятих розповідей — “Самсон”. У письменницькому світогляді цей персонаж набуває рис справжнього українця: сила, любов до землеробства та й навіть його ім’я (Іван) осучаснюють давній біблійний прототип. Згідно із Біблією, Самсон наділений величезною силою та використовує її у битвах із ворогами. Іван також володіє такою фізичною силою, проте має лагідну вдачу. Біблійний велетень боровся із царем звірів без зброї, а от Іван зустрічає лева лише у думках, де також вступає з ним у бій. Автор використовує образ “лева” як одну із необарокових алегорій. У цій тварині можемо віднайти почуття щастя та всього прекрасного, а також його видає жовтий колір, що символізує радість і тепло.

Лев не єдина алегорія, що використовує письменник. Тут усі тварини перебирають на себе людські властивості: його кохана Мотря — дівчина-кінь, пан сотник неначе тхір і в цьому прийомі вміло приховано один із ментальних лабіринтів: “*Він бачив воза: коня й людину — і не розрізняв, де кінь, а де*

¹Насмінчук Г. Баладна поетика у структурі міфомислення Валерія Шевчука...С. 239.

людина; бачив собаку — і на нього дивилося людське обличчя. Бачив пташку — в неї дівоче тіло, а дівоче тіло — вуж чи витке зілля” (С. 416). Такий спосіб передачі зображення людей викликає різноманітні асоціації: кінь — працьовитість, тхір — підступність, собака — вірність тощо. За допомогою тварин, ми дізнаємося рису характеру того чи іншого персонажа і можемо стверджувати, що лев — вимріяна риса характеру — хоробрість, лідерство.

Самсон із Святого Письма був справжнім “назореем”, для цього він не стриг свого волосся, адже саме у цьому була прихована його сила. Згодом, коли його кохана Даліла про це дізналась, то поділилась його таємницею, після чого филистимляни обрізали йому волосся та викололи чоловікові очі. З Іваном трапляється подібне. Він також зазнає тортур, після яких втрачає свою силу. Цікаво зауважити, що образ Даліли і Мотрі не варто порівнювати. Їх об’єднує лиш те, що їх кохають Самсон та Іван. Даліла — це така собі зрадниця, що продається за гроші, взамін на велетневу таємницю, а от Мотря — працьовита дівчина із щирими почуттями. В оповіданні “Самсон” можна провести більше паралелей між Далілою та паном сотником. Обидва є втіленням зла, саме через них велетні і потрапляють у халепу.

Майстерно доповнює оповідання образ малого хлопчини. З його допомогою Валерій Шевчук знову відтворює закон гармонії: велетень — сила, проте без зору він нічого не може вдіяти, а от хлопчик — це очі для Самсона. Для самого ж маленького поводиря чоловік є тією силою і захистом, що так йому потрібні. Разом вони доповнюють одне одного та витворюють цілісне зображення “повноцінної та дужої людини”. Таке гармонійне поєднання нагадує нам українського кобзаря із хлопчиком-поводирем. Між ними також можна побачити багато спільного: обоє зазнали насмішок і знущань суспільства та не можуть знайти прихистку серед людей.

Велетень Іван вирізнявся своєю статурою й дужою силою, його міць лякала людей. В його особі пан сотник знаходить конкурента, адже вважає себе єдиним лідером, тому й заздрить велетню і наважується на божевільні вчинки. Будучи не таким, як усі Іван стає жертвою. Його помічника-поводиря також

можна назвати “маленьким Самсоном”. Хлопчика зневажали (хоча у творі не вказано за що саме, проте ми підозрюємо, що саме лагідні риси характеру та м’яка душа стали причиною знущань), як і Самсон він перетворюється в жертву. У цьому оповіданні Валерій Шевчук не акцентує нашу увагу на одному із демонологічних персонажів, згадує лише про домовика, що проживає у хатині велетня. Проте зло не відходить на другий план, а перевтілюється в особу пана сотника. Саме цей пихатий чоловік нагадує нам біблійного змія-спокусника, адже завдяки його намовлянням було порушено лад та гармонійне існування у Новому Орілеві, а люди вчинили страшні гріхи.

У словах зарозумілого можновладця прихована мораль оповідання “Самсон”: “— *Віл сильніший за людину, — розважно сказав пан сотник. — Сильніший за людину й кінь. Але людина кермує й волон, і конем... — Коли людина живе поміж інших, — жорстко сказав пан сотник, — вона має числитися з тим...*” (С. 417-418). З сотником можна погодитися, що на будь-яку силу знайдеться протидія у втіленні розуму, проте кожна людина є унікальною й неповторною, її особливість не є приводом для тортур.

Як і біблійний Самсон, велетень Іван опиняється у храмі, його волосся також відростає, а сила поновлюється. Обидва велетні вчиняють помсту, руйнують будівлі та гинуть разом із усіма присутніми.

Оповідання “Свічення” з-поміж інших вирізняється надзвичайно багатим вкрапленням язичницького світобачення. Маленький попик — центральний персонаж розповіді вирушає у дорогу, де зустрічає свого першого провідника — синього метелика. Комаха є одним із необарокових символів тексту, який ми трактуємо як благословення. Відтак розуміємо, що сам Господь благословив попа на майбутню справу. Згодом чоловіка супроводжує пара синіх метеликів, що символізує гармонійну дуальність світового порядку.

Наступним провідником стає вершник, праправнук Степана Носа, що зустрів попа із власної могили. Відтоді піп стикається як із життям, так із самою смертю. Сині метелики на деякий час покидають чоловіка, вказуючи на те, що ця людина є грішною, тому й благословення він отримати не може.

На “злу природу” мешканців хутора вказує і забарвлення їхнього одягу, а саме зелена барва, що символізує траву, а трава — межу між двома світами: реальним та фантастичним. Саме нижнє вбрання (штани, спідниці, плаття) є зеленого кольору (наближеними до трави), отже і самі персонажі пов’язані із виміром перебування зла. А от елементи одягу синього кольору ми зустрінемо точно у персонажа, що пов’язаний із верхнім божественним світом. Таким чином автор розмежовує персонажів на “добрих” і “поганих”, хоча з попередніх розповідей ми вже знаємо, що всі мешканці книги “Дім на горі” є неоднозначними. Варто зауважити, що у другій частині — циклі оповідань “Голос трави” — письменник повертається до християнського розмежування світу: небеса — світ Бога, все, що під землею — світ зла.

Важка попівська дорога приводить чоловіка до двору, який він повинен благословити, проте саме історія мешканців цього дому і стає причиною нещастя цілого хутора. Молода дівчина Надія закохується у парубка-наймита. Її справжньою долею мав стати Іван Долман (йому притаманна добра вдача, на що вказують його сині штани), проте дівчина обирає за майбутнього чоловіка звичайного наймита. Щоб вказати на його зловісну природу, Валерій Шевчук використовує ще один символ — криницю. Колодязь в авторському баченні виконує ту ж символічну функцію, що й вікно, біля якого так полюбляє бувати нечиста сила. Криниця як і вікно є порталом між двома світами, саме тому Надія й побачила там обличчя наймита. Складається враження, що дівчину до такого вибору підштовхнула нечисть. Коханий дівчини виявився страшним розбійником, що погубив багато людських життів. Надія сумнівається, що її видадуть за нього, тому йде за порадою до ворожки. Степан дотримується настанов чарівниці: ночує на гробах вбитих і чує, що якщо той не покається, то за його гріхи будуть розплачуватись наступні покоління.

Від початку цієї історії пройшло багато часу, нащадки Степана і Надії утворили цілий хутір, де ніхто не помирав. Першою жертвою смерті став півень, якого селяни вирішують поховати з усіма почестями, а на похорони запрошують маленького попика. Відбувається незрозуміле дійство “свічення”,

для повного усвідомлення якого потрібно заглибитись у первісні язичницькі уявлення людей. Таке розшифрування здійснює дослідниця О. Смольницька: “Водночас це опис язичницького обряду: восени перед жнивами (осінь — смерть, предтеча влади зими) селяни ховають півня, і в міфологічному ключі це є похороном сонця (півень — солярний птах). Поховавши замітник сонця, селяни сподіваються, що справжнє світило звільниться від зимових чар і засяє. У творі це не пояснюється, але теоретично антихристиянський обряд, який ужахнув священника, виправданий... Півня ховають, щоб смерть не забрала людей; водночас ця обрядність нагадує похорон Кострубонька або Ярила...”¹.

Окрім багатого язичницького світогляду, текст розповіді збагачений прихованою алюзією: “— Гей, люди! Це я вам кажу: зупиніться! Розкажіть один одному про лихі вчинки ваші й покайтеся. Суцций послав мене до вас. Я пізнав печаль вашу віковічну, а коли ви зупинитесь, спробую вивести вас звідсіля. Я поведу вас у землю гарну й простору, де тече ріками молоко і мед. Вона недалеко, ця земля, отут за стінами вашими. Там, люди, степ широкий та безмірний, і ви здолаєте розорати той степ. Набудуєте інших міст і інших сіл — житимете там, як добрим людям подобає. Любов’ю житимете до світу цього й людей!..” (С. 477). Ці рядки наштовхують нас на проведення паралелей до біблійної розповіді про Мойсея. Піп неначе святий пророк прагне вивести людей із їхньої пастки і подарувати їм землю обітовану. Так само як і Мойсеєві, досягнути своєї мети йому не вдалося. Його покидають сині метелики, а заразом і благословення.

Головне повчання оповідання “Свічення” таке: гріхи предків спокутують їхні нащадки. Провівши своє життя у мирі та вірі людина залишає цінну спадщину для наступних поколінь — щасливе та довге життя.

Наступне оповідання “Чорна кума” зберігає вже звичне для нас бачення персонажів із української демонології. У цій розповіді Валерій Шевчук апелює

¹ Смольницька О. Релігійний та міфологічний підтекст оповідання Валерія Шевчука “Свічення” (роман-балада “Дім на горі”): система національних архетипів / Ольга Смольницька // Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – Волинь-Житомирщина, 2010. – Вип. 20. – С. 144.

до образів-прототипів (відьми та чорта), вводячи їх у нові ролі — чорних кумів. Оповідання розпочинається із звичного мотиву дороги, у яку подався Іван, щоб знайти хрещених батьків для своєї дитини. Через те, що подружжя неможливе, то і у куми ніхто не хоче йти. Вже з перших рядків автор порушує важливу проблематику розподілу людей на заможних та бідних, на що вказують слова маленького песика, який вміє розмовляти: “— Ви, люди, вигадуйте собі клопіт, — сказав песик і аж задихнувся од туману. — Кому вони потрібні, оті куми й хрестини, коли на стіл нічого поставити?” (С. 480). Песик зауважує, що всякі проблеми існують лише у голові, а люди звикли лише їх вигадувати та матеріалізувати.

Образ маленького супутника-щеняти нам вже відомий із попереднього оповідання “Свічення”. Він продовжує своє існування у новій розповіді, у котрій ми дізнаємось його передісторію. Колись песик був звичайною людиною, проте скоїв гріх і перетворився у собаку. Він навіть хоче повернути собі людську подобу, проте чорна жінка вважає його за добрим для людського світу. Звідси і впливає причина метаморфоз персонажів: добра вдача. Чорна кума ніби прагне встановити справедливість та покарати справжніх грішників, натомість добрих і бідних щедро обдаровує та наділяє фантастичними вміннями. Автор використовує один із притаманних йому прийомів для зображення дійсності — переродження, щоб налагодити гармонічний порядок всесвіту між добром і злом. Майже всі персонажі цього оповідання зазнають перетворення: людина у маленького песика, а потім у чоловіченя; Іван у знахаря, відьма у чорну куму. Цікаво, що маленьке собака втрачає своє вміння, що залишилось у ньому від людської подоби — розмовляти. Причиною цього є голод: “Печально й дзвінко — від голоду він уже й по-людському говорити не міг”. Образ тварини є однією із необарокових алегорій тексту. Він уособлює цілу сукупність людей, що через злі вчинки втрачають свою людську подобу, тим самим наближаючись до гріхопадіння. До такого їх спонукають той клопіт, що вони собі створюють та проблеми. Саме через злидні Іван запросив у куми нечисту силу. Саме через бажання знайти у всьому вигоду люди із села не

хотіли йти до бідних за кумів. Відмовляючись від хреста, вони наклали на себе клеймо грішників. Маленький песик — це і ті мешканці із міста під озером.

Цей прийом автор підсилює іншими: контрастом і парадоксом. Чорна кума як і деякі інші мешканці виміру зла не наділені властивими для них поганими якостями, а навпаки здатні творити добро. Жінка у чорному робить Івана знахарем та переводить його у верству багатих. Проте, як ми вже зауважили раніше: добрих персонажів тут нема, всі вони неоднозначні. В цьому і полягає мораль оповідання: *“— Нема нічого в світі тільки лихого чи тільки доброго, — сказала чорна кума задумливо. — І хто зна, чи таке вже щастя дасть тобі моє добро”* (С. 492). Як плату за налагодження справедливості Чорна кума обирає грішні душі і насилає на село страшний мор.

Проте це не єдине повчання оповідання “Чорна кума”. Будучи знахарем, Іван наважується лікувати свого ворога пана-отамана, що побудував своє щастя на чужих бідах: *“— Пан отаман уважав, що те, що він чинить, — добро. Подивися, яка велика й світла у нього хата, скільки добра в нього, як пишно одягнена його жінка і яку пишно одягу носить він сам. — То на сльозах людських побудовано, — сказав песик. — Цілий світ на сльозах стоїть, — всміхнулася до Івана кума. — Хто хоче добра собі надбати, той має чинити зло. Хто ж хоче від зла втекти, той убожіє і таким, як ти, нетіпахою стає”* (С. 499).

В наступному оповіданні “Голос трави” Валерій Шевчук акцентує нашу увагу на одному із найпопулярніших персонажів української демонології — відьмі або ж чарівниці. Розповідь сповнена фольклорними уявленнями та насичена вже звичними мотивами: дороги, сну, диму, а також мотивом тройзілля, добре знаного із жанру балади, що додає розповіді трагічності і напруженості розвитку подій. Центральним символом в оповіданні є “голос трави”, що означає зв’язок із потойбічним світом. Іваниха Галайдиха або Жабуниха і Варка Морозівна — ті, хто чувають цей голос; ті, кого називають відьмами або чаклунками. Письменник зберігає давні уявлення українців про їхнє походження: вони бувають родимі (відьми з народження) та набуті (відьми

навчені). Жабуніха є чарівницею з народження і допомагає людям, в той час як Варка набула чаклунства впродовж життя та полюбляє чинити людям шкоду. У двох протилежностях автор синтезує дуальність життєвих енергій добра і зла, таким чином встановлюючи ідилію світового порядку.

Окрім жіночого чаклування, Валерій Шевчук осмислює й чоловіче. На противагу відьомству це ремесло називає знахарством, а майбутнього чарівника — вістуном або відуном (оскільки його прихід є звісткою і символізує смерть того, хто передає таємні знання). Для того щоб чоловік став чаклуном, він повинен досягти певного віку (в оповіданні — тринадцять років). Також варто зазначити, що родимих чаклунів не існує, а щоб визначити яке ж призначення такого чаклування, письменник обирає символи півня і чорної кішки. З фольклорних уявлень знаємо, що крик півня відганяє нечисту силу, отже символізує святість і добре начало. Чорна кішка — символ злої природи, цього вигляду здатна набувати нечиста сила. До учня Жабуніхи прийшов саме півень, що доводить благі наміри його ремесла.

За допомогою алегорій “люди — рослини, людські мови — звуки різних трав” письменник вводить у текст одне із прихованих повчань: *“Знала, як нема людини з однаковим голосом, так само неоднакові й рослини. Кожна говорила по-своєму і про своє. І скільки мов існує у світі людських, стільки існує їх і в рослин. Зілля говорить інакше, як трава, а дерева ще інакше. Деревя не розуміють траву, зате розуміють кущі. Кущі розуміють бадилля, а бадилля траву. Вкупі зійшовшись, вони можуть перемовитися, але не одне з одним. Так само люблять і ненавидять одне одного, одні можуть рости поруч, а інші гинуть. Так само воюють за землю, і через це в одному місці перемагають одні, а в іншому інші. Коли ж ростуть змішано — це значить, що в цьому місці іде війна: одне стає паном, а інше гине”* (С. 507). Рослини і їхні мови неначе люди, що також люблять і воюють, кожна рослина уособлює людське життя, а ціла їхня сукупність — це людство із мовним розмаїттям. Таким чином автор наголошує, що все у цьому світі живе й унікальне, а царство рослин — це метафізичне втілення духовного всесвіту.

Немолода чаклунка зауважує, що кожна рослина, тварина чи людина — це один із важливих елементів існування циклічного світового порядку: *“Земля, сину, — це клубок, сплетений сіткою. Немає в ньому нічого даремного й марного, але не кожному дано це зрозуміти”*. Тому навіть бузок коло її хати виконує надважливу символічну функцію — засіб, що слугує провідником у потойбічний вимір. Здавна відомо про отруйні властивості цієї рослини: надмірний квітковий аромат викликає у людини головний біль та запаморочення. Тим самим він вводить чарівницю у транс, де жінка опиняється між двома вимірами. Хоча автор і відносить Іваниху Галайдиху до “добрих” персонажів, проте вона також неоднозначна, письменник неодноразово наголошує на тому, що всі ми є грішниками: *“Але не завжди людина може додержати обіту. Через це я, як і всі у світі, жила: і добре творила, й лихе... Бо немає у світі чогось одного. Все надвоє розділено...”* (С. 510).

Відтак в оповіданні “Голос трави” Валерій Шевчук не заперечує зла і не виправдовує його, як і в багатьох інших розповідях. Він осмислює філософію двох начал, що взаємодіють і доповнюють одне одного: чаклунка творить добро, хоча всі її засуджують, а любов породжує не лише любов, а й усі нещастя. *“Грішник себе не осуджує, хлопче, а тільки благий. Благим же бути — світ оцей покинути, а покинувши його, не живе людина”* (С. 511).

В останньому оповіданні “Перевізник” із циклу “Голос трави” автор переосмислює і якісно оновлює давньогрецький міф про Геркулесові подвиги, проте звертає увагу читача на другорядного персонажа — перевізника Харона. Окрім майстерного поєднання давнього міфу із українським колоритом, це оповідання також нагадує притчу. Хронотоп розповіді незвичайний: добовий цикл присутній (день — ніч), але немає чіткого визначення часу; топос теж доволі незрозумілий, вгорі немає неба, а річці притаманне забарвлення чорного кольору. Окрім того чоловіка оточують зарості та пуща, хоча саме помешкання нагадує звичайну сільську хату. Отож, можемо зробити висновок, що події розвиваються в іншому вимірі.

Харон перевозить душі померлих через річку, за що потребує плати у вигляді декількох срібняків. Чоловік також перебуває “в дорозі” і супроводжує туди інших. Його поїздка із паном відбувалась тричі — символ святої Трійці. Для зображення розповіді письменник також використовує мотив сну, а мотив диму доповнює туманом, що лише підсилює містичність та химерність оповіді. На це вказує ще й дим від цигарки та абсолютна пустка. З фольклорних уявлень українців пригадуємо, що у потойбічному світі панує тиша та порожнеча. Це доводить і порожня собача будка, і хлів без худоби. Єдиний звук, що руйнує тишу — це мелодія дзвіночків, яка має символічне значення порушення спокою. Дзвіночки звучать саме тоді, коли Харон зустрічається з світом живих, для того щоб перевезти душу. Після того як пан двічі не заплатив за свою поїздку, перевізник зазнає метаморфози: із спокійного чоловіка він озвірів і став вбивцею, піднявши руку на невинну корову. Незважаючи на те, що у його вимірі не було худоби, корова з’явилась несподівано. Це одна із тих необарокових алегорій, що уособлює невинність і беззахисність. Цікаво простежити, що й у цій розповіді автор застосовує прийом контрасту “багатий — бідний” та парадоксу. Пан, який мав би виявитися злом, таки заплатив за свої поїздки, а от бідний перевізник перетілівся у вбивцю невинної худоби.

Оповідання спонукає читача замислитись над тим, що часто через необдумані вчинки і неконтрольовані емоції страждають зовсім інші, непричетні жертви.

Отож, кожна із тринадцяти оповідей є авторською притчею, в якій відображена або ж завуальована мораль. Основна частина кожного із оповідань підпорядкована моралізаційній частині, а невелика кількість персонажів та ситуацій створює ментальні лабіринти, що спонукають читача досягнути коло філософських істин.

ВИСНОВКИ

Художню дійсність роману-балади “Дім на горі” Валерія Шевчука становить фольклорно-міфологічне підґрунтя. Барокові алюзії, біблійні та літературні ремінісценції, велика кількість символів, авторські притчі, готичні елементи та розмаїте зображення української демонології витворюють письменницьке світобачення та є засадничими ідеями творення літературного тексту. Проаналізувавши тексти ми простежили творення міфу, притчі та символу у творі, а також спробували охарактеризувати дійсність з погляду авторської візуалізації та інтерпретації.

Отож, ми можемо з впевненістю стверджувати, що роману-баладі “Дім на горі” притаманні ознаки міфу, його зародження відбувається на ідейно-естетичному ґрунті давньої міфології, а також українських народних уявлень. Авторський родовий міф про дім на горі якісно функціонує у творі, йому притаманні такі художні особливості:

1. Незвичайність, фантастичність.
2. Циклічність.
3. Контраст.
4. Дуальна природа жіночого та чоловічого начала.
5. Еволюційне бачення барокових мотивів.
6. Поєднання загальноєвропейських рис з українським колоритом.
7. Стертя межі між світом реальним та фантастичним.
8. Містифікація.
9. Сталість подій.
10. Інтенсивність.
11. Культ жінки, її переважання над чоловічою природою.

12. Ініціація.
13. Руйнування всього раціо .
14. Переосмислення давньої міфології.

Для зображення художньої реальності “Дому на горі” письменник використовує алегорії. Найчастіше цей художній засіб є способом передачі метафізичного бачення людських почуттів. Алегоризування вважаємо однією із ознак авторського необарокового мислення. Разом із тим Валерій Шевчук вводить у свій текст приховану інтертекстуальність за допомогою апелювання до літературних ремінісценцій. Вагому нішу у витворенні художньої реальності роману займають біблійні алюзії, особливо переосмислене бачення притч. Для якісного конструювання повної літературної картини, акцентуємо увагу на мотивах твору. Нами було виокремлено:

1. Мотив сну.
2. Мотив диму.
3. Мотив чарівного зілля.
4. Мотив дороги.
5. Мотив книги.
6. Мотив родинного дерева.

Таким чином, ми виділяємо такі ознаки авторського необарокового мислення:

- Величезна кількість алегорій, що були найпопулярнішими художніми засобами у добу бароко.
- Літературні ремінісценції, зокрема до творчості барокових авторів і Святого Письма.
- Переосмислення барокових мотивів.
- Біблійні алюзії та їхнє сучасне трактування.
- Символіка тексту.
- Авторські притчі.

На основі роману “Дім на горі” В. Шевчука ми віднайшли 86 символів, створили їхню класифікацію та впорядкували за алфавітним принципом у

вигляді “Словника символів роману “Дім на горі” В. Шевчука”. Відтак усі символи ми поділяємо на такі групи:

1. Назви кольорів та їх відтінки.
2. Назви тварин.
3. Назви рослин та дерев.
4. Ініціаційні символи.
5. Символи кола.
6. Символи спокою.
7. Звукові символи.
8. Назви птахів.
9. Назви комах.
10. Назви чисел.
11. Символи-топоси.
12. Назви рідин.
13. Назви пір року.
14. Інші символи.

Також в аналізованому творі ми виявили 85 готичних елементів. Готичні елементи було проаналізовано за такими пунктами: готичний елемент, час, місце дії та впорядковано в алфавітному порядку. Окрім того, було створено їхню класифікацію:

- 1. Відчуття та емоції:** біль, видіння, дух мертвого тіла, жах, мертве сяйво, мертвий погляд, привиддя, страх.
- 2. Демонологічні персонажі:** Біда Пані, великий і волохатий, вершник без голови, відьма, водяник, ворожка, джигун, диявол, домовик, звір дивачний на п’ять голів, Злий Дух, нечиста сила, нічні лихі духи, перелесник, привид, русалка, упир, чародій, чорнокнижник, чорт, чудисько.
- 3. Готичні топоси:** будинок на горі, замок, світ ночі, яма.
- 4. Готичні дії та обряди:** вовче виття, гадання, крик, плач над померлим, похорон, самогубство, смерть, тортури, шабаш.

- 5. Представники тваринного світу:** ворона, вуж, гаддя, задубілі жаб'ячі тіла (жаби), кажани, мертвий собака, павук, пацюки.
- 6. Предмети:** ворота, гриб, закривавлена сорочка, зілля, катафалк, кістяк, мертві вікна, могили, опудало, павутина, труна.
- 7. Природні явища:** грім, блискавка, дим.
- 8. Поранення та захворювання:** кривава рана, закривавлене серце, мор, синець, правець.
- 9. Рідини:** кров, отрута.
- 10. Готична зовнішність:** обличчя з рогами, тіло без кісток, червоне око, розвалений череп, чортівські хвости.
- 11. Інші готичні елементи:** морок, мрець, навійло-характерник, оракул, прожерливість, незвичайна сила, сила для перетворень, тиша, труп.

Проведений аналіз дозволяє нам стверджувати, що роман-балада “Дім на горі” є одним із зразків готичної літератури та химерної прози.

Цикл оповідань “Голос трави” є свідченням творення авторських притч із прихованою мораллю. Основна частина кожної оповіді підпорядковується моралізаційній, таким чином створюючи для читача поле для роздумів над глибоко закоріненими філософськими істинами.

Роман-балада “Дім на горі” занурює свого реципієнта у надзвичайно багатогранну необарокову візію тексту. Твір збагачений авторським світоглядом розуміння філософії світу як метафізичного літературного втілення. Навіть найменша деталь у тексті є вагомою ланкою світового порядку. Ми з впевненістю зараховуємо “Дім на горі” до зразків готичної літератури, химерної прози та вважаємо його одним із найцінніших літературних надбань українського необароко.

СЛОВНИК СИМВОЛІВ РОМАНУ “ДІМ НА ГОРІ” ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

• Б

Бджола символізує запліднення, зародження нового життя і працьовитість: *“Знову загули над ними бджоли, і він теж став бджолою, і зійшов він до тої троянди запліднити її і забрати її мед”* (С. 260).

Береза — одне із дерев, що символізує рід. Проте тепер ми дізнаємося, що означають компоненти цього дерева: **гілки** — діти, **корінь** — предки, **стовбур** — чоловік із дружиною: *“Тягли березу вже всі разом, попереду він з жінкою, а ззаду хапалися за гілляччя його діти. І чудне було враження, таке чудне, як дерево: вони — стовбур, а діти — гіллячки. Бо вони й були деревом, росли з одного кореня...”* (С. 399).

Біла сорочка символізує приготування тіла до смерті: *“У нас звичай такий, — сказав швець. — На смерть білу сорочку вдягають”* (С. 406).

Біле собача — символ миру, легкості душі, подолання життєвих труднощів: *“Білі вії чоловічка покліпували, а коло його ноги лащилося, повискуючи, мокре од роси і змерзле біле собача”* (С. 479).

Білий колір — символ чистоти: *“Бо вони й були деревом, росли з одного кореня, а це гілляччя вже ген високо — такі білі й чисті, — і тягнуться в небо, а воно високе й синє”* (С. 399).

Білий хорт символізує добру новину. В оповіданні “Голос трави” хлопець розповідає Іванісі (білій відьмі), що до нього білий хорт не приходив, отже

доброї новини він так і не отримав: *“Навіть білий хорт не прибігав, тільки півень”* (С. 504).

- **В**

Весна — це молодість: *“Весну й зиму побачив Іван на тому танку і зрозумів просту й неперехідну істину: весна не тільки заперечує зиму, але є її дитям”* (С. 124).

Вишневий — символ чоловічої мужності і краси: *“І цвів у нього на грудях вишневий каптан, а сині штани натікали на чоботи”* (С. 453).

Вікно символізує межу зіткнення фантастичного і реального світу. Заглядаючи у вікно чи стукаючи у нього, джигуни або інші персонажі переходять у людський чи незвичайний світ, таким чином перебувають ініціацію: *“Друге вікно ще горіло, дженджурик підкрався до нього і, підтягнувшись на руках, зазирнув”* (С. 275).

Вісник-хлопець означає прихід смерті: *“Адже заповіджено кожному з нас, і ти це знаєш: коли маємо вмерти, приходять до кожної вісник”* (С. 521).

Вогонь символізує задоволення та очищення: *“Здавалося, що цей вогонь виходить із нього самого і розсівається у просторі”* (С. 138). **Гарячий, спазматичний вогонь** — пристрасть: *“Заплющилась і стислася, ледве не померши від чогось незбагненого, їй захотілося напитися світла з його очей, натомість боялася, що ось-ось вибухне їй із горла червоний струмінь — перебіг по її тілі й навіки покорив її гарячий, спазматичний вогонь”* (С. 162).

Невгасимий вогонь — закоханість: *“І здалося тоді вві сні молоденькій друкарці Раї, що вона закохалась у того чудного чолов'ягу і палить її через те невгасимий вогонь”* (С. 167). **Синій вогонь** — символ любові та прихильності: *“Серед неба світив місяць, і був він у ту ніч такий яскравий, що дорога, по якій вони йшли, засвітилася синім вогнем”* (С. 81).

Вода — символ переходу із звичайного чоловіка у нареченого. Тільки напившись води, чоловіки залишались жити у домі. Вода — це і символ випробування, що визначало справжню чоловічу природу: *“Вони підіймаються знизу і, як правило просять напиться **води**. Той, хто нап’ється з наших рук, переступає цей поріг і залишається в домі назавжди”* (С. 89-90).

Ворон / ворона — це жах і відчай, темні почуття: *“Кликала Галю, і такого голосу в бабці дівчина ніколи не чула: неначе **ворона** каркала десь далеко — стогін і прохання, жах і відчай почувлись у тому крикові”* (С. 104).

• Г

Гадюка означає зраду та людину, яка це зробила: *“Хто ж знав, що та **гадюка** з ними у змові?”* (С. 355).

Голубий / Блакитний колір — символ привабливості та закоханості: *“Вона почула його відразу, бо його осліпило раптом — **голуба**, осяйна постать наблизилася до нього й притисла раптом до себе гарячим порухом”* (С. 29). На противагу синьому, що позначає вище почуття (любов, щастя), цей колір символізує початок високим почуттям (закоханість, піднесений настрій).

Гора символізує недосяжність до царства, де панує жіноча природа, а також його особливість та вказівку на те, що царство дано не кожному: *“Обійстя було високо, на верхівні **гори**, стежка клалася туди кам’яниста й крута, і йому вже в початках тієї дороги почала боліти нога”* (С. 33).

Горб на плечах — це чума, покарання, людська біда і страждання: *“Вже не міг нести на плечах той **горб** — знав, що не вступить із ним у жодне село”* (С. 326).

Груша — символ залишеного дівоцтва: *“Вона залишила на тій галявині своє дівоцтво і кілька сльозин, які упали на траву; на тому місці пізніше виросте **дика груша**, — Іван знайшов був її пізніше, коли почав приходити сюди по гриби”* (С. 161).

• Д

Два — число пари, дуальності світу, різноманітних протилежностей та протиставлень. **Два птахи** — символ добра і зла: “...зрештою, і з птахом сталося те, про що вістила стара: розколовся він на **два: білого й темного**; світлий ударив ув очі хлопцеві, а темний ув очі старої” (С. 519). **Два сині метелики** — символ гармонійної пари, число посилює відчуття благословення людської душі: “Бриль старого був покладений на коліно, і на ньому спали, склавши сині крильцята, **двоє метеликів**” (С. 452).

Дев'ять місяців — період виношення дитини і очікування складнощів: “Побачила вона обличчя сина, який народиться через **дев'ять місяців** після цієї ночі, і відчула в очах, руках, у спині та в плечах утому від усієї цієї роботи, яку їй доведеться зробити, щоб утримати родину: стару, себе й сина” (С. 128).

Дерево — один із найголовніших символів у творі. Дерево символізує цілий рід, від найдавнішого покоління предків аж до новонароджених. Також це символ життя: “Заспокоювалася від того, очі її холодно запалювалися, брала лампу й поверталася назад у вітальню, де стара вже докінчувала розповідати Хлопцеві про дивне **дерево** їхнього роду” (С. 198).

Десять — це число закону, що означає умови, яких дотримуються і їх неможливо змінити. **Десята година** — о цій порі до родинного обійстя приходять джигун і засинає бабця — це час, коли усі персонажі “реального світу” поринають у сон, а зло розпочинає своє дійство: “Джигун вийняв із кишеньки біля пояса годинника й подивився на стрілки — вони світилися й показували якраз **десяту годину вечора**” (С. 115). **Десять років** — початок історії з джигуном і чоловіком; десять років жінки у домі виховують своїх синів; десять років чоловіки, народжені від дженджуриків, блукають по світу: “За кілька секунд побачив і пізнав більше, ніж за всі **десять років** своїх мандрів” (С. 280).

Дзвіночки — це те, що порушує спокій, проте не є чимось тривожним: “А коли впорався і човен знову винесло на тихе, почув **дзвіночки**” (С. 548).

Дзеркало — ініціаційний символ, що означає перехід між двосвіттям (світ фізичний і світ душевний). Споглядаючи відображення у дзеркалі, Галя та й інші персонажі усвідомлюють свою ініціацію: *“Саме він одривав її від підручників і підводив до дзеркала. Дивилася на себе і знову бачила дві дівчини: одну — сіру й пригноблену, повну кострубатих колючок — знання, що їх набирала з підручників, і другу — голубу й майже казкову”* (С. 116-117).

Дим — символ зіткнення двох світів: фантастичного та реального: *“В сивих клубнях диму ходив по покою кремезний патлатий молодик — очі його гарячково палали”* (С. 275).

Дім — беззаперечно, що цей символ є найголовнішим у романі-баладі, оскільки саме його обрали для назви твору. Дім символізує жіноче царство, місце спокуси, витоків чоловічої і жіночої природи: *“— Цей дім — жіноче царство, — просто сказала Галя”* (С. 252).

Дорога / Шлях — символ, що супроводжує читача впродовж усього твору. Дорога символізує життя: від народження до самої смерті. Для Галі та інших жінок дому дорога — це майбутнє, їхнє переродження із дівчат у жінок-матерів: *“Було щось старече в тому її погляді, бо тільки так можна було побачити дорогу в десять літ, що лежала перед нею”* (С. 128). Для чоловіків-мандрівників дорога — це символ переродження душі і розуму, саме на своєму шляху вони перебувають у пошуках істини, їхнього призначення у світі: *“Іван відчує тоді неймовірний захват, який завжди пронизує мандрівника, коли той уперше ступає на шлях, а перед ним має простелитися дорога не в один місяць”* (С. 168). Окремо також варто виділити **синю дорогу**, що означає шлях до пізнання любові та щастя: *“Очі її змружилися, власне, приплющилися, тоді й проклалася ота синя дорога, в яку вдивлялася вона пильно”* (С. 139). Початком життєвого шляху, на який тільки-но ступає людина, починає дорослішати (перехід із дитини у юнака чи дівчину) є **голуба стежка**: *“Жінка висипала сміття на чуже обійстя й поверталася назад по тій-таки голубій стежці,*

була вона ще зовсім молода, і тіло її співало про красу свою й ранок, що випивав ту красу” (С. 386).

Дощ — це нашість страшної біди, невиліковної хвороби: *“Казали, що цей дощ поробив друшляки з горщиків, що їх завжди забувала внести в хату одна з господинь; цей дощ напав був, як бджоли, на міського отамана, коли він їздив до сотенної канцелярії”* (С. 493).

- **Ж**

Жайворон — символ піднесеного настрою та легкого пробудження душі: *“Над головою задзвонив жайворон, і він здивувався, що польовий птах прилетів сюди, на горби...”* (С. 34).

Жовтий колір символізує тепло й добро, а також має і негативне значення хвороби: *“Лев ішов разом із ним, вони мали увійти між жовті соснові стовбури, і велетень почав пригадувати, який то жовтий колір. “Колір тепла”, — подумалося йому, і він усміхнувся своєму левові”* (С. 437).

- **З**

Зелений колір — символ приземленості. Цей колір автор використовує тоді, коли хоче показати, що предмет чи інша річ є представником “приземленого реального” світу. Навіть якщо персонажі одягнені у зелене, то це завжди буде річ, що знаходиться на маленькій відстані від землі — штани, спідниця чи взуття. *“Драглисто-зеленими бачилися будинки пообабіч дороги і навіть оті вершники попереду на зелених конях із синіми спинами”* (С. 450).

Зима — старість: *“Весну й зиму побачив Іван на тому танку і зрозумів просту й неперехідну істину: весна не тільки заперечує зиму, але є її дитям”* (С. 124).

Золотий колір — ця барва насичує жовту і оранжеву, таким чином перероджує і посилює відчуття добра, симпатії у щось більше — ласку, зародження любові. *“Золототілий хлопчик прийшов раптом із ночі і сів отут, біля її ніг”* (С. 253).

- **К**

Каштан символізує родину, що проживає у домі на горі: *“Любила цей каштан серед двору, посаджений у день бабчиного весілля, і дерева інші, посажені в день весіль інших дівчат, вона любила і всіх тих уже неіснуючих у світі сутньому, перед якими все-таки має певні зобов’язання”* (С. 122). **Каштановий плід** — це людська душа із гріхом (шпичаста оболонка): *“Коло неї ріс великий каштан, а в ногах валялося кілька їжачкастих плодів”* (С. 9-10). Письменник дуже влучно обрав каштан для зображення роду у домі на горі. Як і дерево, їхній рід непростий — зерна всередині плоду — це чисті душі, а от каштанова шкурка — це їхній зв’язок із демонічними дженджуриками. **Недозрілий каштан** — символ людської душі, що ще не сформувалась остаточно: *“Зустрів його тут тихий легіт, заворушив каштановим листям, і впав під ноги незрілий каштан”* (С. 18).

Квітка символізує дівчину, як і троянда залежно від кольору набуває нового значення. **Біла квітка** — це дівоча чистота, цнотливість, а **червона квітка** — як і червона троянда символізує пристрасть: *“Дівочі вуста були напіввідслонені — біла квітка прийшла до червоної, — очі її були повні нестійного зоряного трепету, що ним така багата була тодішня ніч”* (С. 457). **Жовта квітка** у новелі “Джума” набуває зовсім іншого трактування. Тепер жовта квітка символізує хворобу. Цирульник-мандрівник уздрів цю квітку на тині біля будинку. Це означало, що цей дім навідала чума і входити у цю хату є дуже небезпечно: *“Побачив ще свіжі кінські кізьяки й застромлену кимось у тин жовту квітку”* (С. 320).

Колесо — символ циклічного руху Всесвіту: *“Напливало на неї величезне, червоне, кругле, наче колесо, бабчине око...”* (С. 117).

Крила — символ свободи: *“Бриль старого був покладений на коліно, і на ньому спали, склавши сині крильця, двоє метеликів”* (С. 452).

Криниця — таке ж значення як і в дзеркала, тільки тепер персонажі можуть усвідомлювати ініціацію одне одного: *“Оминула вона Івана Долмана, і, коли набирала воду, рум’янци повернулися на її обличчя й завітли, як маки, бо*

зазирнула дівчина в **криницю** й побачила там обличчя молотника-наймита, що невтомно цокотів ціпом” (С. 453).

Кругле тіло землі — символ світової циклічності: “Побачила під собою ясне **кругле тіло землі** з чітко прозначеними материками” (С. 277).

Куля та її різновиди: — **затуманена куля** символізує нечітке видиво-спогад: “Розтопило якийсь давній клаттик землі, буйно зарослий травною, — був він круглий, як шапка кульбаби, і в тій **затуманеній кулі** вона знову-таки впізнала цю ж таки красуню, тільки та мала на собі не ясно-синє, а червоне плаття” (С. 30); — **клубасті кулі** — символ окремих мікрокосмів людей: “Вони пішли по тій дорозі, наче в човні попливли, а коли озирався він, то не бачив уже ні своєї хати, ні містечка, а тільки **клубасті кулі**, в яких проступали тіні його сусідів, та й тої, котра йому вже й дитину народила” (С. 482); — **скляна куля** — символ початку нового життя: “Тож вона спустить очі й прийме від того Хлопця перший подарунок, який судилося їй узяти від чоловіка: **скляну кулю**, в якій навіки запечатано золотисту, з розпротертими крильми бджолу” (С. 81); — **ясно-синя кулька** — символ особистого душевного і щасливого мікрокосму персонажів: “В такі хвилини все важке й темне губилося, як згубилася нещодавно ніч, і хоч не була вона короткопам’ятна (взяти б хоча згадки про Анатолія — постійна темна хмарка серед неба), в ті ранки розвітрювалася й була схожа на **ясно-синю кульку**, якій небагато треба, щоб попливти в широке й роздольне небо” (С. 26).

Курка — символ турботи, виховання. У романі галас курки означає прихід гостя до обійстя, таким чином опіку про дім: “Володимир обійшов двір, злякавши **курку** під каштаном, **курка** загаласувала й кинулася навтьоки, і чи був покликаний тією **куркою**, чи, може, з неба впав — виріс перед Володимиром широкоплечий бородатий дід” (С. 8).

• Л

Ластівка означає жіночу природу. “— Ну, що, **ластівочко**, — сказав він, спираючись на хвіртку, — чекаєш уже на мене?” (С. 125).

Лев символізує хоробрість, міць і силу: “*Лев був молодий і дужий, Іван відчув, що з ним нелегко впоратися*” (С. 420).

Лід — символ спокою: “*Молоко в їхніх чашках перетворилось у білий лід, перетворились у лід і вони самі*” (С. 21).

Літо — символ душевного спокою та рівноваги: “*Так, це було те, що частково пояснювало його стан — настрій серпневого сонця*” (С. 180).

- **М**

Мед — символ духовної цінності: щастя, спокою, радості, краси світу та інших “тепліх почуттів”: “*З лівової голови вилітали бджоли, а коли Іван нагнувся, запахло йому медом*” (С. 424).

Мелодія символізує гармонійне поєднання чоловічої і жіночої душі, а також любов (до протилежної статі або до членів сім’ї): “*Це потрібно було, щоб програти на тих струнах мелодію, яка з’єднувала їхні душі, адже з того поєднання й вироста їхня спілка, завдяки якій вони з’явили на світ ще п’ятеро народжених у любові*” (С. 78).

Метелик — часто натрапляємо у творі на цю комаху, якщо поруч з’являється дівчина або жінка. Також метелик символізує людські почуття. **Барвистий метелик** — легковажність: “*І витворилося під цю хвилю дві Галі: одна — як метелик барвистий та легковажний, а друга — задумана й нахмурена*” (С. 91). **Білани капустяні або білі метелики** — спокій: “*Відтак побрався через завулок до Завалу, де й був отой горб, до якого потім приходив щодня, — літали там, танцюючи й підстрибуючи, білани капустяні*” (С. 190). **Великий чорний метелик** — розкаяння та стурбованість: “*Сидів тільки на приступці великий чорний метелик, який легко помахував, тремтячи на вітрі, крильми*” (С. 48). **Малий голубий метелик** — паростки привабливості, початок юності: “*Отакою й побачив її з шкільного подвір’я Володимир: спускався з гори голубий метелик, помахував крилом і похитувався*” (С. 215). **Метелик з попеченими крильми** — засторога: “*В кутку тріснули легенько стелажі, під підлогою*

завовтузилася миша, на столі бився спазматично **метелик з попеченими крильми**, а на стелі сиділи зелені нічні комахи” (С. 102). **Нічний метелик** — розгубленість, гнів: “Вуста її тремтіли, очі зокруглили, пальці сплітались і розплітались на коліні, і вся вона була, як **нічний метелик**, що б’ється об шибу, за якою горить вогонь” (С. 249). **Синій метелик** — це щастя і благословення душі: “**Синій метелик** прилетів і сів на покладену біля коліна руку старого, — тихо дивився на непроханого гостя” (С. 445). **Червоний метелик** — гріх, лихий вчинок: “**Червоні метелики** встигли за цей час облетіти увесь двір і повернулися назад на бріль, очі старого дивилися повз жінку і поза ці стіни — там, у небі, побачив він тонко засвічену хмарку” (С. 475). **Ясно-синій метелик** — любов: “Стала напружена і стиснута в собі, вже не годна витримувати мовчання, що пролягло між них, готова вже була ковзнути по золотих струнах свого павутиння, щоб таки пустити в того **ясно-синього метелика**, який тріпотів у прочілі, хоч дрібний струмінь отрути” (С. 31).

Молоко символізує кров світу, природи: “Бачив землю, залиту зеленню й таким-от **молоком**, — витворювала білий світ і перетворювала його в молоко” (С. 15).

Музика — символ відчуття щастя і тяги до прекрасного: “Він слухав ту **музику**, і йому здавалося, що це тільки випадок, що грає її оте чорне клапасте радіо, — таку музику не може написати жива людина, складає її вся велика й багатоманітна природа” (С. 181-182).

- **Н**

Ніч символізує пору нечистої сили, її прихід та злодіяння, а також є символом усякого зла: “**Вночі** до обійстя прилетів великий сірий птах” (С. 274).

- **О**

Око — символізує людський мікрокосм: “Напливало на неї величезне, червоне, кругле, наче колесо, бабчине **око** — холодний піт ошпарював її, бо здавалося

несамохіть: вона у цій грі, наче м'яч, за який борються два заповзятливі гравці” (С. 117).

Опівніч — пора чаклування, прояв нечистої сили у дії: “**Опівночі**, коли найяскравіше загорівся місяць, стара ворожка вибралась у ліс по таємниче зілля” (С. 305).

Оранжевий колір символізує почуття симпатії. Таку барву можемо зустріти, коли літературний персонаж споглядає красиві пейзажі, або щось інше, що сподобається: “Запалали відтак **оранжево** й кози, і той сивань — втрапили у ту стягу і яскраво позначилися” (С. 123).

Осінь — пора голоду, меланхолії, злиднів, труднощів: “Здається, була тоді **осінь**. “**Осінь**, — сказала Марійка. — Стережіться, тату!”” (С. 405).

• П

Павук — символ проникливості та чарування людської душі: “Довкола знову повзав, як **павук**, проникливий і теплий голос, і сотав він, сотав сіру павутину, обгортуючи й обмотуючи її з ніг до голови” (С. 97). Завдяки сірій барві, автор вказує на його зловісну природу, отже **сірий павук** — це лихі наміри: “Даремно плутав і плутав її **сірий павук** — вогонь на споді її серця не гас, та й доброї розмови сьогодні у них не виходило” (С. 97).

Пастух символізує людину-наставника, досвідченість та життєву мудрість: “Високий сивогривий чоловік ішов неквапно берегом, спираючись на розкладний стілець. Перед ним поважно ступало з десяток кіз, Володимир побачив зі свого вікна розумне й шляхетне обличчя старого — і він, і кози немов пливли над зрізаним берегом” (С. 13).

Півень означає святість і захист від нечистих сил: “**Півень** — птиця свята, — сказала вона” (С. 504).

Плаття — символ привабливості (перехід із дитини у дорослу дівчину / молоду жінку): “Соня була в **синьому платті**, світле її волосся мило кучерявилося,

вуста червоніли від помади, і коли вона поцілувала на прогаш одного із хлопців, відбила на його щоці червоне сердечко” (С. 78). **Ясно-синя сукня** посилює дівочу привабливість та свідчить про готовність дівчини до ініціаційного становлення: “Позирав вряди-годи вгору і мимохіть сподівався, що спалахне там **ясно-синя сукня**, яка привабила його була вранці, але обійстя гордо мовчало, оточене деревами й парканом” (С. 33-34). **Червоне плаття** — символ пристрасті та досягнення ініціації (дівчина-молода жінка): “Розтопило якийсь давній клаптик землі, буйно зарослий травною, — був він круглий, як шапка кульбаби, і в тій затуманеній кулі вона знову-таки впізнала цю ж таки красуню, тільки та мала на собі не ясно-синє, а **червоне плаття**” (С. 30).

Полин — символ захисту від нечистої сили: “Але вона не ктила, хіба що всміхалася, однак такої усмішки не побажав би він бачити на устах своєї дружини — **полином** йому запахло, і він подумав, що **полин** пахне людині зовсім не тоді, коли їй хочеться танцювати” (С. 486). У новелі “Чорна Кума” полин запах Йванові саме тоді, коли він зустрів відьму, а у повісті-преамбулі “Дім на горі” це зілля росло навколо дому, що не дозволяло дженджурику спуститися вниз, а іншій нечистій силі — піднятися на вершину гори.

Птах або пташка символізує людську душу. Найчастіше у романі пташиної подоби набуває чоловік чи дженджурик, що спонукає нас мислити, що сірий птах — це і символ чоловічої природи: “Про сірого **птаха**, очі якого обезвольють та засівають у кров невідомі досі бажання” (С. 262). Додаючи забарвлення пташці, автор наповнює цей символ новим значенням. Так, **жовта з чорним пташка** — це вже тепло і переживання, що закралось у мужній душі: “...їм перелетіла дорогу велика, **жовта з чорним, пташка**; вона начебто збудила Івана, він зупинив кохану й сильно, гарно її поцілував” (С. 160).

Птах перелітний — символ блудної чоловічої душі: “Брат щось значить, коли ростеш разом, а коли з’являється отакий **птах перелітний** і наказує приносити йому воду!” (С. 249).

Пугач — таємнича природа дженджурика Анатоля: “А чому б не **Пугач**, коли так любив ночі і коли мав за плечима сірі крила” (С. 202).

• Р

Рябий колір — символ захворювання і бруду: “Після того дощу люди мушили наново обмазувати хати, бо з білих вони стали **рябі**, і це було всім напрочуд, адже звикли білити хати перед Великоднем” (С. 494).

• С

Сад — зберігає первинне барокове значення у романі і символізує церкву, Царство Небесне, людську душу: “До них у **сад** заходили люди” (С. 413).

Синій колір — це символ любові та всього прекрасного, що відбувається із персонажами. Синій — це і щастя, якого вони так прагнуть, тому і “все синє” у романі пов’язане з “високими почуттями”. Синя барва має відтінки: **ясно-синій**: “Йшли, дружно помахуючи головами, і Володимирові незвідь від чого здалося, що він знав раніше й цього старого, й ту **ясно-синю** жінку над урвищем” (С. 25). Такий відтінок акцентує нашу увагу, що синя барва ще виразніша, отже посилює значення синього. Ясно-синя жінка — щаслива і приваблива, яка привертає до себе погляди. Іншим відтінком є **блідо-синій**, що навпаки зменшує відчуття щастя, привабливості і любові: “Він подумав, що **блідо-синє** — це відчуття цієї осені, її вогкий та привільний дух” (С. 439).

Сім — число завершеної досконалості, гармонії. У романі сім років означає досягнення ідилії: “Вранці вона неймовірно здивувалася на такий винятково дурний сон, не оповіла його нікому і тільки значно пізніше, **років через сім**, коли прийде вона з чоловіком та дитиною на річку, побачить раптом ту ж картину, що колись їй наснилася: ітиме берегом високий сивий і дуже гарний старий і за ним ступатимуть статечні й задоволені кози” (С. 167-168).

Сімнадцять-вісімнадцять — час досягнення зрілості, саме у таку пору жінки дому дізнаються про свою родинну історію: “— У нас в роду, — сказала бабця,

— прийнято було розповідати цю історію дівчатам, коли їм минало **вісімнадцять**. Тобі тільки неповні **сімнадцять**, але я мушу тобі це розказати, бо надто стурбована сьогоднішнім сном...” (С. 91).

Сірий колір символізує пригніченість, буденність, смуток: “Стояла відтак біля вікна й **сіріла**, як **сіріє** вечір перед зором, і поступово впливала з її очей богиня, покидала її напризволяще й відлітала, і гоїв її тільки оцей **сірий** вечір або також **сірі** уважні синові очі” (С. 27).

Слива — символ захисту родини від нечистої сили із оповідання “Швець”: “Чого це ти зчепився з тою **сливкою**?” (С. 409).

Соловей символізує втіху і насолоду: “Сьогодні ж чула тільки **солов’їв**, тож зирнула на хлопця, обличчя якого загуло в сутінках” (С. 508).

Сон означає попередження та справжнє бачення подій. Часто уві сні персонажі розрізняють добро і зло, а пізніше тлумачать свої сновидіння як засторогу до чогось: “Вночі Галі **приснився** сірий птах у людській подобі” (С. 265).

Сонце — символ світового макрокосму: “Так, це було те, що частково пояснювало його стан — настрій серпневого **сонця**” (С. 180).

Срібний колір посилює значення білого, таким чином означає ясну чистоту і щирі радість: “Радість пойняла її **срібним** вогнем (блиснуло сонце, риба чи вуж, бо вона побачила **срібну** крайку поміж ним і нею), і жінка молодо, радісно й щасливо кинулася відчиняти” (С. 367).

Сфера — символ людського мікрокосму: “В небі пливали великі **сферичні** тіла, і в тих **сферах** проглядали людські подобенства: витягнуті й зміщені, наче у кривих дзеркалах...” (С. 276).

Сяйво / Світло — символ натхнення, молодості, тепла і любові: “Вона на мить заплеснула оту вулицю, яку так пильно розглядав: яскраве **світло** запалало навколо. Відчув його відразу й обережно потягся за олівцем” (С. 186).

• Т

Тиша — символ спокою: “— У нас завжди така *тиша!*” (С. 18).

Трава (голос трави) — це голос із потойбіччя: “Відтак знову почула Іваниха Галайдиха *голос трави*, і це не цвіркун співав під ногами. Почула й зрозуміла його — то був інший вимір, не могла розказати, який” (С. 513).

Три — символізує підтвердження істини та наголошує на чомусь. **Три спалахи** натхнення, що навідували старого Івана (С. 174); **три речі**, що здивували хлопчика у оповіданні “Чорна Кума”: “...жінка в чорному, стіл із наїдками та забава у хаті” (С. 491); **три запахи**, що розрізняє джигун: “*різкий чоловічий, від якого йому аж у ніздрях закрутило, і два м’які: один звичайний, а другий такий, що очі його засвітилися жаринами*” (С. 274); **три вершники** із оповідання “Свічення” (С. 449); **три метелики**, що супроводжували попа (С. 450-451); **три дні і три ночі** дані на роздуми хлопцеві в оповіданні “Голос трави” (С. 511); **три приступки**: “*щоб не бідувати, мати захист од світу і хвороби пізнавати*” (С. 514).

Троянда — це дівоча краса. Цікаво, що квітка, залежно від розміру і кольору змінює своє значення. **Пуп’янки троянди** символізують зародження майбутньої жіночої вроди: “Губи її під той час розквітали, як *пуп’янки троянди*, а тіло починало пахнути ранковими квітами” (С. 26). **Червона троянда** — це пристрасть, яку хоче розпалити дженджурик в Оксані: “Дивно змахнув руками, як фокусник, і в пальцях його виросла розкішна *червона троянда*, така свіжа, що краплинки роси ніжно тремтіли на її пелюстках” (С. 270). А от **чорно-червона троянда** символізує молоду красиву дівчину (Неонілу), що трохи занепокоєна: “Глибокий ліс зашумів навколо — *чорно-червону троянду* уздрів він на вкритій квітами землі” (С. 259-260).

• Ф

Фіолетовий колір / блідаво-фіалковий — символ умиротворення: “Ліг, бо так солодко стало відчувати той рух, запахло золотим деревом — світ з

червоного ставав блідаво-фіалковий, як той сутінок, в якому повертався він од Олександри Панасівни” (С. 22).

• Ч

Червоний колір символізує страх, пристрасть. А також у романі він часто з’являється тоді, коли автор веде розповіді про війну. Тоді червона барва набуває символічного значення жаху чи гніву. Страх: *“Їй аж у голові завинулося, особливо після цієї страшної ночі, після того **червоного** ока, яке вона тоді побачила” (С. 106); пристрасть: *“Заплющилась і стислася, ледве не померши від чогось незбагненого, їй захотілося напитися світла з його очей, натомість боялася, що ось-ось вибухне їй із горла **червоний** струмінь — перебіг по її тілі й навіки покорив її гарячий, спазматичний вогонь” (С. 162); Поєднання **червоного з чорним** — це колір війни: *“Рвонуло щосили повітря і землю, знявся **чорний і червоний** стовп” (С. 23).***

Чорна кішка — символ поганої звістки. Цей символ — протиставлення білому хорту: *“— А **чорна кішка** до тебе не приходила?” (С. 504).*

Чорний колір — символ занепокоєння і переживання: *“Сидів тільки на приступці великий **чорний** метелик, який легко помахував, тремтячи на вітрі, крильми” (С. 48).*

• Ш

Шапка кульбаби — один із символів світового макрокосму: *“Розтопило якийсь давній клаттик землі, буйно зарослий травною, — був він круглий, як **шапка кульбаби**, і в тій затуманеній кулі вона знову-таки впізнала цю ж таки красуню...” (С. 30).*

• Я

Яблуко — символізує Всесвіт: *“Ішла з наповненим жалем серцем; кришилися, наче піщані **яблука**, під ногами зорі, і їй раптом здалося, що душа її ширшає і стає необмежена...” (С. 277).*

СЛОВНИК ГОТИЧНИХ КАТЕГОРІЙ РОМАНУ “ДІМ НА ГОРІ”
ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

• Б

Біль: “...пальці його розтирали й розтирали ногу, і **біль** теж ставав червоний — нагад про той більший, що пережив його в шпиталі” (готичний елемент: біль, час: світанок, місце дії: помешкання Володимира — С. 22).

Бліда пані: “глухі сутінки запливали вже на двір, і йому аж лячно стало: побачив на верхівках віддаленого лісу, в глибині того кучерявого смерку, **бліду пані**” (готичний елемент: бліду пані, час: глухі сутінки, місце дії: на верхівках лісу — С. 382).

Будинок на горі: “Десять років тому біля будинку на горі з’явився джигун у лакованих туфлях, сірому костюмі і в легкому солом’яному капелюсі” (готичний елемент: біля будинку на горі, час: десять років тому, місце дії: будинок на горі — С. 85).

• В

Великий і волохатий: “І стала вона там, у кутку, шпакуватим їжаком, бо від чорних своїх думок так дивно змаліла супроти того **великого й волохатого**, що

заступив увесь прочіл” (готичний елемент: великого й волохатого, час: ніч, місце дії: у прочілі повітки — С. 454).

Вершник: *“Отак би й пішов звідси — вершник без голови і без коня, степом для нього був би цей зарослий полином горб”* (готичний елемент: вершник без голови і без коня, час: осінь, місце дії: зарослий полином горб — С. 48).

Видіння: *“Стара погасила це видіння малим порухом волі, наче зіжмакала й викинула стару вирізку з журналу...”* (готичний елемент: видіння, час: ранок, місце дії: дім на горі — С. 30).

Відьма: *“У селі рипали двері, відьми кралися вздовж тинів, ведучи на повіддях сонних корів”* (готичний елемент: відьми, час: вночі, місце дії: у селі — С. 286).

Вовче виття: *“Звук труби нагадував їй вовче виття, а може, й плач над померлим”* (готичний елемент: вовче виття, час: ніч, місце дії: Царство Тіней — С. 311).

Водяник: *“Внизу хиталися водорості й сидів зелений, зарослий мохом водяник...”* (готичний елемент: водяник, час: опівночі, місце дії: сад — С. 309).

Ворожка: *“— Чіт чи лишка? — спитала ворожка”* (готичний елемент: ворожка, час: ранок, місце дії: ворожчина хата — С. 302).

Ворона: *“Стара сьогодні прокинулася удосвіта, і ще тільки Галя надягла на себе ясно-синє плаття, коли в глибині дому пролунав різкий, гортанний, як погук ворони, крик”* (готичний елемент: погук ворони, час: удосвіта, місце дії: дім на горі — С. 28).

Ворота: *“Адже недаремно, подумалося йому, двір Марії Яківни має ворота, які можуть існувати тільки в казках, і недаремно тут той спокій, що відчувається й на горі”* (готичний елемент: ворота, час: сутінки, місце дії: садок — С. 51).

Вуж: “Тоді підповз до неї **чорний вуж** і став навпроти на хвоста” (готичний елемент: чорний вуж, час: ніч, місце дії: Царство Тіней — С. 312).

• Г

Гадання: “Соня прочитала **гадання**, і регіт струснув кімнату, найголосніше сміялася сама Соня” (готичний елемент: гадання, час: ніч, місце дії: будинок Соні, де молодь збиралась на вечірку — С. 58).

Гаддя: “**Гаддя** холодне й гідке, а він виповнений здивуванням та болем” (готичний елемент: гаддя, час: вранці, місце дії: серед майдану — С. 323).

Гріб: “Але сходи у четвер до того лісу, де розбивав, і ночуй **на гробах**, що їх **наробив**” (готичний елемент: на гробах, час: четвер, місце дії: ліс — С. 458).

Грім і блискавка: “**Грому**, однак, після тої **блискавки** не було, натомість почула вона лагідний і схвильований шепіт” (готичний елемент: грому, блискавки, час: ніч, місце дії: біля вікна у домі — С. 96).

• Д

Джигун: “Десять років тому біля будинку на горі з’явився **джигун** у лакованих туфлях, сірому костюмі і в легкому солом’яному капелюсі” (готичний елемент: джигун, час: десять років тому, місце дії: біля будинку на горі — С. 85).

Дим: “... останній чоловік — поселець цього дому — розтанув, як розтає **дим**...” (готичний елемент: дим, час: сутінки, місце дії: дим на горі — С. 94).

Диявол: “— Коли треба мені чого, прошу в обох: і в Бога, і в **диявола**” (готичний елемент: в диявола, час: ранок, місце дії: хатина Жабунихи — С. 534).

Домовик: “В маєтку Гудищі, як і в кожному домі на ті часи, жив **домовик**” (готичний елемент: домовик, час: 1618 рік, місце дії: в маєтку Гудищі — С. 283).

Дух мертвого тіла: “*Переступив поріг, тремтячи, — в ніздрі вдарив дух мертвого тіла й пустиці*” (готичний елемент: дух мертвого тіла, час: вранці, місце дії: сільська хата — С. 319).

• **Ж**

Жах: “*Дженджурик подивився на ту куряву з жахом, вихопив із кишені носовичка і почав обмахувати ним взуття*” (готичний елемент: з жахом, час: вночі, місце дії: за хвірткою біля дому — С. 271).

• **З**

Задубілі жаб'ячі тіла: “*Де-не-де полискували калюжі, і вона, йдучи повз них, бачила задубілі жаб'ячі тіла, які наполовину висувалися з води*” (готичний елемент: задубілі жаб'ячі тіла, час: ніч, місце дії: калюжі — С. 375).

Закривавлена сорочка: “*Спинився біля закривавленої сорочки і ще раз озирнувся*” (готичний елемент: закривавленої сорочки, час: ранок, місце дії: на снігу — С. 390).

Закривавлене серце: “*І серед цього стукоту, реву, полиску тіл, серед цих срібних вишень, біля чарівної панни, що витанцьовувала найшпаркіше, упало його роз'ятрене, закривавлене серце...*” (готичний елемент: закривавлене серце, час: сутінок, місце дії: сад — С. 308).

Замок: “*Тільки наш дім не дуже нагадує замок*” (готичний елемент: замок, час: ранок, місце дії: дім на горі — С. 90).

Звір дивачний на п'ять голів: “*...здалося йому, що звідти, з глибини цього зеленого світла, притяглася рука чи звір дивачний на п'ять голів*” (готичний елемент: звір дивачний на п'ять голів, час: ніч, місце дії: келія — С. 383).

Зілля: “*Опівночі, коли найяскравіше загорівся місяць, стара ворожка вибралась у ліс по таємниче зілля*” (готичний елемент: таємниче зілля, час: опівночі, місце дії: ліс — С. 305).

Злий Дух: “*Отоді й вийшов з лісу Злий Дух*” (готичний елемент: Злий Дух, час: день, місце дії: ліс — С. 396).

Зовнішній вигляд: “*Гострий ніс, незвично бліда шкіра, наче пудрою притрушена, — Галя здригнулася, начебто мерця побачила*” (готичний елемент: готичний зовнішній вигляд, час: вечір, місце дії: коло хвіртки дому — С. 89); “*Була бліда і аж прозора від проміння, і стара раптом побачила, що перед нею стоїть не дівчинка, а дівчина*” (готичний елемент: готичний зовнішній вигляд, час: ранок, місце дії: дім на горі — С. 90); “*Від того руху знову почав заростати пір’ям, руки його перетворювались на крила, у туфлях проростали гострі пазурі*” (готичний елемент: готичний зовнішній вигляд, час: надранок, місце дії: за вікном — С. 276); “*Обличчя в неї було закривавлене, волосся сколошкане, а очі повні жаху...*” (готичний елемент: готичний зовнішній вигляд, час: ніч, місце дії: обійстя пана Ходачківського — С. 360).

• **К**

Кажани: “*Завмерли, мов замерзли серед неба, нічні птахи й кажани...*” (готичний елемент: кажани, час: вечір, місце дії: дім на горі — С. 113).

Катафалк: “*Посередині стояв катафалк і лежало щось на ньому*” (готичний елемент: катафалк, час: день, місце дії: темна зала — С. 465).

Кістяк: “*Візниця похитнувся і звалився з передка: з витрухлої одежі випав на дорогу давно висохлий кістяк*” (готичний елемент: висохлий кістяк, час: вранці, місце дії: на дорозі — С. 315).

Кривава рана: “*Кривава рана зачервонила їй під персом, а біле полотно сорочки знялося вгору і, хилитаючись вільно краями, подалося також до місяця*” (готичний елемент: кривава рана, час: вночі, місце дії: під відкритим небом — С. 265).

Крик: “*Стояли коло того півбуханця колом і чекали, доки стихне крик...*” (готичний елемент: крик, час: світанок, місце дії: помешкання Володимира — С. 23).

Кров: “— *Скріплюємо нашу згоду кров'ю!*” (готичний елемент: кров'ю, час: день, місце дії: у печері — С. 220).

• М

Мертве сяйво: “*Мертве сяйво обливало їй обличчя мерзлим молоком, і в ньому поблискували її очі*” (готичний елемент: мертве сяйво, час: ніч, місце дії: на ганку дому — С. 376).

Мертвий погляд: “*Але одне спостерегла: погляд той був мертвий*” (готичний елемент: мертвий погляд, час: вночі, місце дії: хата Марії — С. 373).

Мертвий собака: “*Ще більший подив охопив його — серед двору лежав, виваливши языка, мертвий собака*” (готичний елемент: мертвий собака, час: вранці, місце дії: сільське обійстя — С. 318).

Мертві вікна: “*Він стукав і стукав, а той стукіт бив у голову й відбивався від чорних мертвих вікон*” (готичний елемент: чорних мертвих вікон, час: ніч, місце дії: будинок шевця — С. 402).

Могили: “*Веселі могили, — подумав він, — веселі могили ці полукіпки!*” (готичний елемент: могили, час: пора жнив, місце дії: поля — С. 444).

Мор: “*І мор прийшов*” (готичний елемент: мор, час: зранку, місце дії: в селі — С. 339).

Морок: “*Все більше й більше вслухувалась у заціпеніння, яке поступово охоплювало її тіло, а він стояв у глибині мороку й тужно дивився*” (готичний елемент: мороку, час: ніч, місце дії: на ганку дому — С. 376).

Мрець: “Гострий ніс, незвично бліда шкіра, наче пудрою притрушена, — Галя здригнулася, начебто **мерця** побачила” (готичний елемент: мерця, час: вечір, місце дії: коло хвіртки дому на горі — С. 89).

• Н

Навійло-характерник: “— А тим, що не будете нам на голові сидіть, як директор, — сказала трохи загостро Олександра Панасівна і так гримнула за собою дверима, що Володимир остаточно повірив: гостював тут, у нього, справді Вітер, чарівний **навійло-характерник**” (готичний елемент: чарівний навійло-характерник, час: сутеніє, місце дії: помешкання Володимира — С. 17).

Нечиста сила: “Згинь, пропади, **нечиста сило**” (готичний елемент: нечиста сило, час: ніч, місце дії: серед пісків — С. 330).

Нічні лихі духи: “Текло на нього зелене світло першого неба — деь снуються в ньому, як нетлі, **нічні лихі духи**” (готичний елемент: нічні лихі духи, час: ніч, місце дії: келія — С. 383).

• О

Обличчя з рогами: “Спалахнула блискавка перед очима: **чорне обличчя з рогами** зирнуло на нього й зареготало” (готичний елемент: чорне обличчя з рогами, час: ніч, місце дії: обійстя пана Ходачківського — С. 361).

Опудало: “У двері вповзло **опудало з коров'ячою маскою і на чотирьох ногах**” (готичний елемент: опудало, час: день, місце дії: двері зали — С. 470).

Оракул: “— Оце **оракул**, — сказала вона. — Гадатимемо” (готичний елемент: оракул, час: ніч, місце дії: будинок Соні, де збиралась молодь на вечірку — С. 58).

Отрута: “Стала напружена і стиснута в собі, вже не годна витримувати мовчання, що пролягло між них, готова вже була ковзнути по золотих струнках свого павутиння, щоб таки пустити в того ясно-синього метелика,

який тріпотів у прочілі, хоч **дрібний струмінь отрути**” (готичний елемент: дрібний струмінь отрути, час: ранок, місце дії: дім на горі — С. 31).

• П

Павук: “**Павук** скотивсь із жовтого листка і завис у повітрі між другим кущем і третім” (готичний елемент: павук, час: день, місце дії: веранда будинку Івана Шевчука — С. 46).

Павутина: “Довкола знову повзав, як павук, проникливий і теплий голос, і сотав він, сотав **сіру павутину**, обгортуючи й обмотуючи її з ніг до голови” (готичний елемент: сіру павутину, час: ніч, місце дії: на стежці біля дому — С. 97).

Пацюки: “І він кричав і лаявся, крик його глушивсь у порожньому будинку, і слухали його хіба що **пацюки**, які дружно возилися біля залишеного на столі **півбуханця**” (готичний елемент: пацюки, час: світанок, місце дії: будинок, де проживав Володимир — С. 23).

Перелесник: “Зашаруділа кропива — пройшовся вітер, запалюючи в глибині ночі метушливі спалахи: ніч народжувала **перелесників**” (готичний елемент: перелесників, час: у ніч, коли сталося нещастя, місце дії: біля маєтку — С. 286).

Плач над померлим: “Звук труби нагадував їй вовче виття, а може, й **плач над померлим**” (готичний елемент: плач над померлим, час: ніч, місце дії: Царство Тіней — С. 311).

Похорон: “Вже у перший день після **похорон** довго сиділа, зачинившись у своїй половині, погасивши свічки й затуливши вікна” (готичний елемент: похорон, час: перший день після похорон, місце дії: кімната пані — С. 290).

Привид: “Був прозорий, як **привид**, та й був це **привид**” (готичний елемент: привид, час: сутінки, місце дії: дім — С. 380).

Привиддя: “*Все це привиддя, — подумав астроном, — непотрібні й даремні привиддя*” (готичний елемент: привиддя, час: ніч, місце дії: помешкання астронома — С. 287).

Прожерливість: “*Дивна, страшна прожерливість була в неї*” (готичний елемент: прожерливість, час: вночі, місце дії: хата Марії — С. 371).

• Р

Русалка: “*Довкола плавали великі риби, а на них, наче на конях, перекинувши хвости через круп, сиділи русалки й покурювали маленькі тонкі курочки*” (готичний елемент: русалки, час: опівночі, місце дії: на садовій лаві — С. 309).

• С

Самогубство: “*Повісився господар маєтку пан Юрій, не сказавши нікому жодного слова й не полишивши заповіту*” (готичний елемент: повісився, час: наприкінці літа 1618 року, місце дії: в маєтку Гудищі — С. 282).

Світ ночі: “— *Я хочу показати тобі новий світ, — сказав він. — Світ ночі*” (готичний елемент: світ ночі, час: вночі, місце дії: хата Марії — С. 374).

Сила: “*В нього сила, як у вола*” (готичний елемент: незвичайна сила, час: недавно, місце дії: на майдані — С. 417).

Сила для перетворень: “*Тобі надається сила для перетворень*” (готичний елемент: надприродні здібності, час: незадовго до сну панни сотниківни, місце дії: у лісі — С. 299).

Синець: “*Оголила праве персо, те, на якому відчула вночі доторк, і побачила на ньому темний синець*” (готичний елемент: темний синець, час: вранці, місце дії: помешкання панни сотниківни — С. 298).

Смерть: “— *І не треба, мабуть, бабцю, забивати собі голову думками про смерть*” (готичний елемент: смерть, час: вечір, місце дії: дім на горі — С. 18).

Страх: “Від цього вона вмерла, бо не витримало такого *страху* серце, і чортів на хвильку стало їй *жаль*” (готичний елемент: страху, час: одного вечора, місце дії: під мостом — С. 304).

- **Т**

Тиша: “— У нас завжди така *тиша*” (готичний елемент: тиша, час: вечір, місце дії: дім на горі — С. 18).

Тіло без кісток: “Здавалося їй навіть, що те *тіло без кісток*” (готичний елемент: тіло без кісток, час: минув рік після народження дитини, місце дії: хата Марії — С. 369).

Тортури: “Різали ножами патли й виривали із голови разом зі шкірою” (готичний елемент: тортури, час: день, місце дії: на майдані — С. 430).

Труна: “— Пана Юрія вже прибрано й покладено в його *мешкальні*” (готичний елемент: в мешкальні, час: ніч, місце дії: кімната пані — С. 288).

Труп: “В труні *трупом* лежав студент, а міщух раптом закричав, дико вимахуючи руками” (готичний елемент: трупом, час: вночі, місце дії: в церкві — С. 310).

- **У**

Упир: “— От ви, — казав глибокодумно, посмоктуючи цибушок, — усе розказуєте про *упирів*, відьом та чортів” (готичний елемент: упирів, час: ранок, місце дії: маєток князя Долинського — С. 328).

- **Х**

Хвороба: “Це був частковий *правець лівої ноги*” (готичний елемент: частковий правець лівої ноги, час: сутінний ранок, місце дії: дім на горі — С. 110).

- **Ч**

Чародій: “Став проти вікна, що так його чарувало, змахнув руками, як **чародій**, і в його долонях виріс букет найчудовіших і найсвіжіших троянд” (готичний елемент: чародій, час: надранок, місце дії: проти вікна — С. 275).

Червоне око: “Її аж у голові завинулося, особливо після цієї страшної ночі, після того **червоного ока**, яке вона тоді побачила” (готичний елемент: червоного ока, час: ніч, місце дії: в ліжку у домі — С. 106).

Череп: “Їдко спалахнула усмішка в пана Долинського, перелякано закричала дочка Ходачківського, хтось зі слуг вистрелив, але впав із **розваленим черепом**” (готичний елемент: розваленим черепом, час: сутінки, місце дії: на майдані — С. 359).

Чорнокнижник: “Він визирнув, випустивши широчезний клубень диму, і був у тому димі, як **чорнокнижник**, що чаклує” (готичний елемент: чорнокнижник, час: вночі, місце дії: у вікні — С. 271).

Чорт: “Незадовго до цього був пущений на землю юний **чорт**” (готичний елемент: чорт, час: незадовго до сну панни сотниківни, місце дії: у лісі — С. 298).

Чортівські хвости: “Навколо них вилися довгі чорні тіла, і Марія вловила краєчком вільного свого мозку, що це **чортівські хвости**” (готичний елемент: чортівські хвости, час: ніч, місце дії: на полі — С. 375).

Чудисько: “Він спиниться біля скелі, що виступає з землі, наче **чудисько**, і задивиться на зігнуту постать біля води” (готичний елемент: чудисько, час: через п’ятнадцять років після вечірки у домі, місце дії: біля скелі — С. 81).

• Ш

Шабаш: “Вона потрапляла на **відьомський шабаш**, де вигиналися чорні струнки красуні, де струни викидали зруйновані мелодії і вила труба” (готичний елемент: відьомський шабаш, час: ніч, місце дії: Царство Тіней — С. 310-311).

• Я

Яма: “— Половина людей впало гиблых. Ми видовбали сяку-таку **яму**, палячи вогнища, і ледве всіх умістили” (готичний елемент: яму, час: ранок, місце дії: у кутку келії, біля воріт — С. 390).

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ:

1. Багрій Р. Мотиви екзистенціалізму і абсурду в творах письменників В. Шевчука та М. Осадчого / Роман Багрій // Сучасність. – К., 1988. – Вип. 11. – С. 18–34.
2. Бандура Т. Функціональність архетипу дороги в романі-баладі Валерія Шевчука “Дім на горі” / Тетяна Бандура // Проблеми сучасного літературознавства. – Одеса, 2017. – Вип. 24. – С. 105-111.
3. Берегуляк А. Магічний реалізм та літературний міф – зцілення чи панацея у постколоніальному контексті? / Анна Берегуляк // Сучасність. – К., 1993. – Вип. 3. – С. 67-75.
4. Бледних Т. Історія в прозі Валерія Шевчука / Тетяна Бледних // Слово і час. – К., 1993. – Вип. 4. – С. 52-57.
5. Бокшань Г., Хижняк І., Копиця В., Зварич І. Неоміфологічний дискурс в українській літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. (на матеріалі творів В. Земляка, В. Шевчука, Г. Пагутяк, Ю. Винничука, Т. Прохаська та М. Матіос) // Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні

- комунікації. – К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2020. – Т. 31 (70). – Вип. 4. – С. 48. – 52.
6. Гіль Л. Демонологічно-містичний аспект української химерної прози (на матеріалі роману-балади Валерія Шевчука “Дім на горі”) / Людмила Гіль // Філологічні зошити. Літературознавство. – Рівне: РДГУ, 2015. – Вип. 3. – С. 18-22.
7. Горнятко-Шумилович А. Боротьба за “автентичну людину” (Проза В. Шевчука як віддзеркалення екзистенціалізму) / Анна Горнятко-Шумилович // ЛНУ. ім. І. Франка. – Львів: Каменярь, 1999. – 50 с.
8. Городецька О. Особливості жанру химерної прози / Оксана Городецька // Соціально-гуманітарний вісник. – Івано-Франківськ, 2019. – Вип. 28. – С. 65 – 67.
- Грачова Т, Найдьонова Н. Інтерпретація українських демонологічних образів у лірико-химерному романі-баладі В. Шевчука “Дім на горі” / Тетяна Грачова, Наталія Найдьонова // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія філологічна. – Маріуполь, 2021. – Вип. 47. – С. 195-198.
9. Грибан Г. Демонологічна образність роману-балади Валерія Шевчука “Дім на горі” / Галина Грибан // Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – Волинь-Житомирщина, 2010. – Вип. 20. – 8 с.
10. Гром’як Р., Ковалів Ю. Літературознавчий словник-довідник. – К.: Академія, 1997. – 607 с.
11. Гуцуляк І. Принципи поетики української барокової поетичної мови / Ірина Гуцуляк // Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки. – Запоріжжя: Редакційна Рада, 2003. – Вип. 27. – С. 1 – 5.
12. Гуцуляк І. Рецепція Біблії у символіці українського поетичного бароко / Ірина Гуцуляк // Лінгвостилістичні студії. – Чернівці: Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2020. – Вип. 12. – С. 37 – 53.

13. Євхан Н. Фольклорно-міфологічні моделі у прозі Валерія Шевчука / Наталія Євхан // Слово і час. – К., 2003. – Вип. 5. – С. 70-76.
14. Жулинський М. ...І сповіщає нам голос трави: післямова до кн. Валерія Шевчука “Дім на горі” / Микола Жулинський. – К., 1983. – С. 475-476.
15. Замбжицька М. Сакральний часопростір на прикладі роману “Дім на горі” Валерія Шевчука / Марта Замбжицька // Метаморфози в сучасній українській літературі. – Варшава-Івано-Франківськ, 2014. – С. 327-335.
16. Іванова Н. Ініціаційна символіка у романі Валерія Шевчука “Дім на горі” / Ніна Іванова [Електронний ресурс: <http://doxa.onu.edu.ua/Doxa10/300-307.pdf>].
17. Карпова О. Демонологічний дискурс прози Валерія Шевчука / Ольга Карпова: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філологічних наук: спец. 10.01.01. “Українська література”. – Херсон, 2008. – 216 с.
18. Клим’юк Ю. Функціональне значення притчі в українській літературі до початку ХХ століття / Юрій Клим’юк // Питання літературознавства. – Чернівці, 1993. – Вип. 2. – С. 42 – 52.
19. Кобилко Н. Химерна проза в українській літературі як сфера актуалізації міфопоетичного / Наталія Кобилко // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: ДВНЗ. –Ужгород: Ужгородський нац. ун-т, 2018. – Вип. 23. – С. 168. – 171.
20. Кобилко Н. Інтерпретація міфологеми дорога в романі Валерія Шевчука “Дім на горі” / Наталія Кобилко // Славянские языки: системно-описательный и социокультурный аспекты исследования : сб. науч. тр.: в 2 ч. / Брест. гос. ун-т им. А.С. Пушкина; редкол.: Л.А. Годуйко [и др.]; под общ. ред. О. Б. Переход. – Брест: БрГУ, 2014. – Ч. 1. – С. 253–258.
21. Кобилко Н. Міфологема “дорога” в українському літературному дискурсі (на матеріалі творів химерної прози) / Наталія Кобилко: автореф. дис. на

- здобуття наук. ступеня канд. філологічних наук: спец. 10. 01. 01. “Українська література”. – Бердянськ, 2017. – 186 с.
22. Кобилко Н. Міфологема як прийом реалізації міфу в літературі / Наталія Кобилко // Мова, література і культура: актуальні питання взаємодії: матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (Львів, 22–23 серпня 2014 р.). – Львів: Наукова філологічна організація “ЛОГОС”, 2014. – С. 73–75.
23. Кобилко Н. Особливості химерної прози в контексті української літератури другої половини ХХ ст. / Наталія Кобилко // Сучасна філологія: теорія і практика: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 20–21 березня 2015 р.). – Херсон: Гельветика, 2015. – С. 20–22.
24. Кобилко Н. Реальний і міфологічний хронотоп дороги в романі Валерія Шевчука “Дім на горі” / Наталія Кобилко // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. Сковороди. Літературознавство. – Харків, 2014. – Вип. 2 (78). – Ч. 2. – С. 74–81.
25. Кобилко Н. Роль хронотопу дороги в художньому творі (на прикладі повісті “Ірій” В. Дрозда та роману “Дім на горі” В. Шевчука) / Наталія Кобилко, Надія Кириленко // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія Літературознавство. – Тернопіль: ТНПУ, 2015. – Вип. 42. – С. 72–75.
26. Кобилко Н. Художнє осмислення міфологеми “дорога” в романі Валерія Шевчука “Дім на горі” / Наталія Кобилко // Сучасна філологія: тенденції та пріоритети розвитку: Міжнар. наук.-практ. конф., (Одеса, 11–12 липня 2014 р.). – Одеса: Південноукраїнська організація “Центр філологічних досліджень”, 2014. – С. 25–27.
27. Колодій О. “Дім на горі” Валерія Шевчука у контексті химерно-алегоричної стильової течії у прозі 70-80-х рр. ХХ ст. / Ольга Колодій // Наукові записки. Тернопільський Державний Педагогічний Університет імені

Літературознавство. – Тернопіль, 2001. – Вип. 9. – С. 141-151.

28. Корогодський Р. Біля вічної ріки, або В пошуках внутрішньої людини (Валерій Шевчук) / Роман Корогодський // Дзвін. – Львів, 1996. – Вип. 3. – С. 135-155.

29. Криса Б. Концепція людини в поезії українського бароко / Богдана Криса // Парадигма. – Львів, 2008. – Вип. 3. – С. 352-359.

30. Левандовська А. Демонологічні мотиви та образи в романі Валерія Шевчука “Дім на горі” / Агнешка Левандовська // STUDIA UKRAINICA POSNANIENSIA. – Познань, 2018. – Вип. 6. – С. 215-223.

31. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. – Київ: ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 2. – с. 624.

32. Логвіненко Н. Поєднання двох світів, реального та ідеального, у творах Валерія Шевчука (за оповіданнями циклу “Голос трави” з роману “Дім на горі”) / Наталія Логвіненко // Українська література в загальноосвітній школі. –К., 2014. – Вип. 10. – С. 40-45.

33. Майдаченко П. Проза Валерія Шевчука: поетика умовності / Петро Майдаченко. – К.: Радянське літературознавство, 1988. – Вип. 2. – С. 13–22.

34. Насмінчук Г. Баладна поетика у структурі міфомислення Валерія Шевчука / Галина Насмінчук // Наукові праці Кам’янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. – Кам’янець-Подільський: Аксіома, 2012. – Вип. 27. – С. 236-239.

35. Насмінчук Г. Міфопоетичний вимір роману “Дім на горі” Валерія Шевчука: до проблеми цілісності тексту / Галина Насмінчук // Наукові праці Кам’янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. – Кам’янець-Подільський: ПП “Медобори-2006”, 2011. – Вип. 25. – С. 475–479.

36. Носенко О. Валерій Шевчук, “Дім на горі”: символіка контексту / Ольга Носенко // Українська література: проблеми і перспективи. Матеріали I Всеукраїнської заочної науково-практичної інтернет-конференції. – Мелітополь, 2020. – С. 135-139.
37. Павлишин М. “Дім на горі” Валерія Шевчука / Марко Павлишин // Сучасність. – К., 1987. – Вип. 11. – С. 28-40.
38. Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті / Марко Павлишин. – К.: Видавництво “Час”, 1997. – 447 с.
39. Пивоварська А. Дім на горі: розмова з Валерієм Шевчуком / Анна Пивоварська // Сучасність. – К., 1992. – Вип. 3. – С. 54-59.
40. Смольницька О. Релігійний та міфологічний підтекст оповідання Валерія Шевчука “Свічення” (роман-балада “Дім на горі”): система національних архетипів / Ольга Смольницька // Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – Волинь-Житомирщина, 2010. – Вип. 20. – С. 143-149.
41. Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука: Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури / Людмила Тарнашинська. – К.: Вид-во імені Олени Теліги, 2001. – 224 с.
42. Трошина С. Міфоепос В. Шевчука: архетипна основа та її трансформація (за романом-баладою “Дім на горі”) / Світлана Трошина // Національна ідентичність в мові і культурі: збірник наукових праць / за заг. ред. А. Гудманяна, О. Шостак. - К.: Талком, 2019. – С. 111-115.
43. Українська мова: Енциклопедія / Редкол.: Русанівський В. (співголова), Тараненко О. (співголова), Зяблюк М. та ін. – 2-ге вид., випр. і доп. – К., 2004. – 824 с.
44. Файзулліна Г. Міфопоезис української етнокультури у філософському романі Валерія Шевчука “Дім на горі” / Ганна Файзулліна // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – К.: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2013. – Вип. 31. – С. 357-364.

45. Франчук М. Демонологія у романі Валерія Шевчука “Дім на горі” як жанротворчий засіб /Марина Франчук // Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – Волинь-Житомирщина, 2010. – Вип. 20. – С. 184-193.
46. Чайковська В. Українська химерна проза: історія народження терміна / В. Чайковська // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир, 2006. – С. 79 – 82.
47. Чижевський Д. Українське літературне бароко / Дмитро Чижевський. – К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2003. – 548 с.
48. Чижевський Д. Філософія Г. С. Сковороди / Дмитро Чижевський // Ізборник. – Харків, 2004. – 272 с.
49. Шевченко В. Еволюція “химерної прози” в ХХІ столітті” / В. Шевченко // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир, 2015. – Вип. 2. – С. 297 – 304.
50. Шевчук В. Дім на горі / Валерій Шевчук. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2017. – 559 с.
51. Шевчук В. Сад житейський думок, трудів та почуттів. Автобіографічні замітки / Валерій Шевчук. – К., 2003. – С. 398.
52. Юрчук О. Необарокові тенденції в українській літературі ХХ століття: автореф. дис... канд. філол. наук: 10. 01. 01 /Олена Юрчук. – К.: [б. в.] В. о. НАН України. Ін-т літератури імені Т. Г. Шевченка, 2007. – 20 с.