

**СИМВОЛ ЯК КУЛЬТУРНИЙ КОД У РОМАНІСТИЦІ
ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА**

Романна проза В. Шевчука репрезентує в українській літературі особливий тип творчості, що характеризується багатоплановістю зображення, глибиною підтексту, поєднанням різних структурних елементів, що зумовлюють поліфонізм та відкритість текстів. Ці ознаки формують одну із функцій тексту, що, за Ю. Лотманом, є функція пам'яті, завдяки якій текст є не тільки генератором нових смислів, але й конденсатором культурної пам'яті, що має здатність зберігати пам'ять про свої попередні контексти [1, 21].

Категорія “культурної пам'яті” — домінуючий елемент структури художніх та наукових текстів Валерія Шевчука, на що сам він часто звертає увагу в автокоментарях до них. “У загальному задумі (він такий був) я писав епос один, який можна було б назвати “Дорогою в тисячу років” (так я пізніше назвав свою книгу літературознавчих розвідок), ж тобто я прагну розглянути якусь частину української ментальності на її тисячолітньому шляху...” [2, 399]. Захоплення українською історією, літературою, особливо XVI-XVIII ст., суттєво вплинули на світогляд письменника, і, за його словами, “мій стиль, як я жартував, почав бароковіти” [2, 398].

Процес внутрішньої комунікації “я-дослідника” та “я-письменника” багатий на різноманітні взаємозапозичення та взаємодоповнення, що проникають до художніх текстів як свідомі творчі константи та як приховані (підсвідомі) творчі модули поетики. В руслі структуралістських та постструктуралістських тенденцій “літературні тексти почали розглядатись як динамічні знакові єдності, відзначені не тільки багаторівневою когерентністю різноманітних іманентних кодів, дискурсів чи оповідних перспектив, а й своїми безпосередніми зв'язками з іншими екстратекстуальними системами” [3, 14], тому комунікативний, наративний, дискурсивний і міжтекстуальний ана-

ліз текстової організації відкривають безмежну перспективу евристичної рецепції.

Закодування змісту, ідеї-ключа у творах Валерія Шевчука реалізується в особливій текстовій конструкції, що передбачає наявність непомітного, внутрішнього каркасу, риторичної схеми, здатної утримувати та об'єднувати ціле. Одним із внутрішньотекстових елементів є модифікований, функціонально-структурований символ.

Символіка прози В. Шевчука досить багата і різноманітна, до неї належать природні явища, рукотворні речі, абстракції, геометричні фігури, кольори та інше. Разом вони спілітаються у певні ряди, а точніше, ланцюги, за допомогою котрих твориться власний шевчуківський світ, що, за словами критиків (О. Онишка, М. Рябчука, М. Павлишина) становлять “непомітний перехід від конкретних реалій життя до утаємниченості” [4]. Урочистість стилю, частота і багатозначність символів сприяє тому, що крім запозичення певних міфологем, фольклорних образів, біблійних алюзій, автор створює оригінальну міфологію. Тому у інтерпретації бере участь не лише розкодування, а й сама розповідь, тим самим ускладнюючи її.

Показовою в цьому плані є просторова символіка міфологічної картини світу романів В. О. Шевчука, котра складається із трьох шарів: небесного, земного і підземного, але є двоплановою — горизонтальною і вертикальною. Міфологічна модель письменника характеризується бінарною опозицією, що дає змогу говорити про так званий космогізований простір, у якому відбуваються події нежиттєподібного плану, а самі образи з рівня периферії переносяться на рівень світової осі. Це окрема культурна територія.

Ще у “Домі на горі” (1983 р.) Валерій Олександрович Шевчук верхній шар художнього простору заселяє різними богами. Головній героїні першої частини роману Галі іноді здавалось, що *“впливала до неї через вікно повітряна богиня. [Тут і надалі виділення наше] Була складена з голубих площин, а вдягнена в сонячне проміння, входила в неї через очі, тоді й очі її голубіли”* [5, 33]. Зв'язок героїні з богинею обумовлюється двома причинами. По-перше, Галя є жителькою дому на горі, а по-друге, жінки у

цьому домі стають своєрідними музами з Парнасу, охоронницями дивного помешкання та продовжувачками родової легенди. Крім стихії та небесного світила, яке саме в цей час виливало на Галю незвичайне сяйво, неабияку роль тут виконує і колір. Символіка голубого чи блакитного кольору згідно з християнськими догматами виявляється в устремлінні до Бога.

Також цей образ пов'язаний із постатями трьох богинь з міфології язичницької доби: Берегинею, Даною та Мокошою. Повітряні діви, що оберігали домівку і її жителів, досить привабливі, були Берегинями. А богиня, що дає життя всьому живому та мандрівника водою напоїть, є Даною. З цією богинею Галю пов'язує той мотив згоди на кохання. Символічна дія — дати напитися води хлопцеві — означає подарувати йому своє кохання. Бабуся розповідає Галі легенду, згідно якої до їхнього дому приходять два типи чоловіків: перші *“підіймаються знизу і, як правило, просять напитися води. Той, хто нап'ється з наших рук, переступає цей поріг і залишається в домі назавжди”*, а другі *“не підіймаються знизу і не просять напитися води, вони з'являються бозна-звідки”* [5, 80-81].

Виходячи із опозиційної тенденції символічної картини світу, В. Шевчук вносить в цей образ роздвоєність, тим самим протиставляючи дві дівчини: *“... одну — сіру й пригноблену, повну кострубатих колючок — знання, що їх набирала з підручників, і другу — голубу й майже казкову”* [5, 102]. Антиподом голубої богині є Галине віддзеркалення як черниці, *“на серці якої замок”*. Ця роздвоєність зближує образ героїні з образом богині Мокоші, богинею-матір'ю. Сам автор у книзі *“Мисленне дерево”* зазначає: *“... богиня сама носила в собі темне і світле начало. Зрештою, темне начало, пов'язане зі смертю, було й особне — Мара: приводження, те, що вбиває, це вода у шкідливому моменті її буття, образ без єства, супротивне рухові, світла та діяльності”* [6, 152]. До того ж Мокоша була єдиним жіночим божеством, чий ідол стояв на вершині гори в пантеоні князя Володимира.

Ще один цікавий факт у розкритті Шевчуком суті жінки як дружини та жінки взагалі є те, як Теофіль (*“Темна музика сосон”*) уявляє героїню Терезу у мареннях і візіях: спочатку

Пандорою, згодом Венерою, далі Геленою, потім Арахною, і насамкінець Аріадною. Дешифруємо цей ряд: жінка, що була причиною всіх лих на землі — богиня води і кохання — жінка, що стала причиною загибелі Трої — жінка, що перетворена Афіною на павука — жінка з клубком, що вказував шлях з лабіринту [7].

Конструювання образів у творчості Валерія Шевчука, як бачимо, ґрунтується на трактуванні його в аспекті багатозначності і неосяжності. “Символ є відповідником таких якостей, які, не будучи ясно викристалізованими, не мають адекватних окреслень у дотеперішній мовній системі” [8, 294]. У таких макрообразах, на думку Я. Поліщука, можна зчитувати смисли на паралельних рівнях: 1) персонаж як символ “внутрішньої” особистості, характеру, цільної натури; 2) символ певного стереотипу суспільної поведінки, певної соціальної позиції; 3) символ філософської ідеї, абстракції, буття і свідомості.

Важко не погодитися з думкою В. О. Шевчука, що “духовний світ, релігійний світогляд, що в давні часи складав своєрідну форму мислительного пізнання дійсності і є фактично початком філософії того чи іншого народу, картини природи — з’являв нерозторжний зв’язок людини з нею” [6, 147]. Здавна людина, намагаючись пізнати світ, шукала пояснення певним надприродним явищам. І знаючи досить багато про підземний світ заселений демонічними образами (що підтверджує автор у другій частині роману “Дім на горі”), шукала зближення з божеством, аби заручитися його підтримкою. Тому земний простір, володіння людини, як центр подій, в творах В. Шевчука теж наповнений посередниками між трьома різними світами.

Символіка посередництва є не менш важливим фактором у творенні міфологічної картини світу, адже вона являє собою двосторонній доказ: перше — це підтвердження існування небесного світу, а друге — підтвердження надзвичайних можливостей героїв. Цю роль виконують зооморфні символи: птах, павук, бджола, кіт, коза; ботаноморфні: сосна, трава, зерно, ліс, сад та інші. Досить своєрідними медіаторами між міфологічними світами є такі символи як світло, чудо, натхнення. Їх трансформацію можна також прослідкувати від язичницької

міфології, якщо звернути увагу на первісний смисл. Адже вдала символізація образу передбачає не його усунення, а навпаки — аплікацію, нашарування на нього символічних інваріантів. І чим повнокровніше виглядає фактура образу, тим краще в ній втілюється символічний підтекст. Світло є найближчим до Бога, а батьком світла у слов'ян був Сварог. Він навчив людей ковальському ремеслу і примусив жити у шлюбі. За Касіре-ром, сакралізація починається з виділення в просторі як цілому певної ділянки, котрий відрізняється від інших і в релігійному відношенні співвіднесений з якоюсь огорожею [9, 114]. Отож, світло, чудо, натхнення свідчать про присутність божественної сили.

Протягом усієї шевчукової творчості можна спостерігати постійний розвиток, навантаження символів новими значеннями. Відтак процесу символізації не уникає ніби-то універсальний образ світла. Він трансформується в Око Прірви у однойменному романі, разом з тим вбираючи усі попередні значення.

1) світло — *“... воно є місяцем серед ночі, що розсипає проміння, і кожен промінь ніби ота стріла; воно і сонце серед дня, що пронизує моє бідолашне тіло золотими списками, ... воно як шиба у вікні, поранена західним чи східним промінням”* [10, 4-5];

2) чудо — *“Перед нами лежала ніби виокремлена площина напрочуд округлої форми. Вода в заводі була не з брунатним відтінком, як в інших місцях, а білава, ніби розбовтано у ній білу глину. Але більше вразило мене інакше: посеред кола великого виднілося чітко означене коло мале, і вода в ньому темна з брунатним-таки відтінком — виходило, що це ніби зорек ока”* [10, 79-80]. Це Око Прірви є своєрідним показником віри: *“Один віру потаємну у святого мав, а другий хотів викрити його як облудника і збезчестити. Отож перший перейшов через болото, а другого воно пожерло — це був перший, на якого впала Божя помста”* [10, 70-71];

3) натхнення — *“... воно ніби напнутий лук зі стрілою, котра щомиті може із тятиви зірватися і зі свистом полетіти в моє серце, ... воно — вистежувач моїх справ і дій, бо пливе за мною чатуючи кожен крок, ... стаю ніби в холодець перетворений, драглисте тіло моє може щомиті розпастися; кістки стають розм'якшені,*

а розум плиткий, ніби хмара серед неба, у якій сховано грім, блискавку, дощ і сонячні промені” [10, 4-5].

З одного боку Око Прірви є уявним образом, що може бути зримим або мисленим. Тоді воно має розмір великого похідного казана і приймає різні форми: *“мов надутий пухир, — саме Око, без голови, без тіла, прозоре, темнотою посередині, як зіниця”* [10, 14], *“було вправлене у рівнораменний трикутник”* [10, 28], *“кругла куля, покрита білою кригою, із зорком та зіницею”* [10, 41].

З іншого боку це певний локус, який є виразником концептуального значення і несе в собі особливе смислове навантаження культурологічного або світоглядного плану, за допомогою якого автор будує власний художній простір. Акцентуємо саме на цій ознаці моделі художньої умовності в романістиці В. Шевчука через те, що письменник найчастіше замінює реальне місце подій ірреальним (і навпаки) й корелює таким чином зв'язок реальності та умовності. Крім такого роду кореляцій, автор закладає фундамент власне художнього світу не просто у вигляді окремої образної картини з усіма характерними для неї атрибутивними деталями, а як певну онтологічну чи аксіологічну версію-модель Всесвіту. Тут виявляється наративна манера Шевчука постійно розгалужувати або звужувати географію як таку до окремої буттєвої точки, навколо якої буквально обертаються цілі планети, галактики. Отож, міфологізовані об'єкти географічного плану як детермінанти художньої умовності перебувають у безпосередньому зв'язку з відповідними міфологічними кліше. Йдеться передусім про так звану космічну модель Всесвіту, про яку згадують Є. Мелетинський, М. Еліаде, Н. Фрай та інші. Міфотворчість В. Шевчука полягає в тому, що він вдало підставляє конкретний ландшафт на місце протоідеї, первісної, образно усталеної моделі світу. З одного боку, ефект оригінального міфотворення знижується через передбачуваність, очікуваність появи того чи іншого символу, асоціативної паралелі. З іншого боку, автор ефективно використовує топоніми і гідроніми, надаючи їм символічно-концептуального значення у власній мікросхемі. Слід зауважити, що подібні художні прийоми характерні для зарубіжних письменників та

українських письменників за кордоном. Образи такого плану в цьому випадку майже завжди прочитуються в міфологічно-символічному ключі. Саме такою є і творчість Валерія Шевчука, яка виступає особливим зразком міфотворчості з виразними історіософськими ознаками.

Розглядаючи Око Прірви як топос води, проводимо паралель до ріки мертвих, яка у ряді міфологій виступає епіцентром Всесвіту, навколо котрого вирує життя у всіх його можливих формах [11]. Події в романах скомбіновано таким чином, що читач, зосереджуючи увагу на такому топонімічному образі, уявно пориває з реальністю, а персонаж абстрагується від неї. Тобто актуалізація даного образу спричиняє поворот подій із площини дійсності в площину художньої умовності. Тому гідрообраз набуває додаткового смислового звучання, проходить своєрідний етап символізації. Символізація води, ріки в романістиці В. Шевчука супроводжується двома похідними від цього процесу, власне негативною та позитивною конотаціями: ріка життя і ріка мертвих.

В життєтворчому аспекті міфологізація ріки слугує метафоричним камуфляжем табірної дійсності, відтак його функціональне призначення — віддалити читача від того, що М. Еліаде називає профаним, історичним часом. Еліаде говорить, що “вода є основою будь-якого Творення” [1, 83]. Але Око Прірви переслідує усіх героїв і стає реальним місцем, підступним мостом, перепоною на їхньому шляху. Цей образ-символ набуває ознак барокової емблеми, графічного зображення, що ховає за собою явище ідеального змісту. Зоя Шевчук зауважує: “Ми маємо справу з письменником, що, не наслідуючи і не відтворюючи жодної міфології, створює власні символи, значення яких часто суперечать традиції” [13, 15]. Традиційно це зображення Ока Божого, що все бачить і знає. Це улюблений символ монастирської геральдики. Шевчук створює нове значення для традиційного символу, що починає означати зовсім протилежне. У творі воно з’являється як сфера, яка включає усіх дійових осіб. Але вони подані віддаленими від Бога (загубленими). Бачимо сферу, яка певним чином нагадує образ “черева апокаліптичного звіра” (за збіркою оповідань Шевчука), де мордуються люди,

прагнучи сягнути Бога. Саме відокремлення від Бога символізує бездонне Око Прірви. Отже, вектор руху в напрямі від Бога — нескінченний. Головний герой Михайло Василевич бачить Око, коли боже натхнення залишає його, тому він вирушає в мандри, щоб віднайти його в собі. При переході через Око-плесо у героїв перевірялася віра в Бога і чесність у намірах.

М. Еліаде називає ще один символ цього міфу — острів, який є схожим на монастир, власне, острів псевдосвятих. *“Острів був зарослий деревами досить високими, під ними росли кущі вільхи. Дерева вільхові, березові, але й було тут кільканадцять струнких сосон із золотими стовбурами. Острів піднято над рівнем болота досить високо, було тут сухо”* [10, 84]. Так званим центром серед болота виступає острів Шевчука у романі “Око Прірви”. Містичний центр — місце рівноваги всіх опозицій, присутності Бога. Він нагадує символічний острів Аваллон з кельтської міфології, оскільки за значенням тотожний міфологемі раю, і певною мірою являє собою місто на воді. Але острів виявив ігрову тенденцію до перетворення із Острова Блаженних на Острів Прокляття (що є двійниками і міфологічних системах світу). Бачимо тут гру символами: Острів Прокляття є місцем небезпеки, тортур, насилля, чарів. Але, крім цього, острів як центр зібрав сконденсовані можливості буття. Кожен герой знаходить тут резонанс своєї основної риси, і відповідно випробування.

Таким чином вибудовується певна система, яку М. Еліаде назвав “системою Світу”, де діють такі чинники:

- а) священне місце як розрив однорідності простору;
- б) розрив символізується отвором, через який здійснюється перехід з одного космічного району в інший;
- в) сполучення з іншим світом виражається образами пов’язаними спільною ідеєю (стовп, гора, дерево, сходи);
- г) вісь у “Центрі Світу”, “пупі Землі”, навколо якої простягається світ.

Так у “Домі на горі” священним місцем виступає гора, *“давній клаптик землі буйно зарослий травою, — був він круглий, як шапка кульбаби”* [5, 36]. Космічна гора є найдавнішим символом священного місця. Недарма дослідники називають гору з Шевчукового роману Парнасом. Із представником небесно-

го світу джигуном, несхожим на живого чоловіка, а тільки на Духа, що *“спустився сюди на крилах, а потім розчинився, наче дим”* [5; 78], Галю розділяв паркан, в якому було два отвори: дірка і хвіртка. А вела на гору досить важка стежка, яку важко долали звичайні чоловіки. Досить своєрідними місцем був і сам дім, де майже ніколи не жили чоловіки, а якщо й були такі, то й зовсім недовго. Козопас Іван жив із дружиною на сусідній горі, а після його смерті там оселився Галин одружений син.

Розвиток означуваного і означеного (як двох складників) в символі відбувається рівномірно і у тісному зв'язку з культурно-історичною еволюцією людства. Простежуємо це, коли виокремлюємо еліадівську систему світу з роману “Око Прірви”. Незвичайність острова деякою мірою визначається і тим, що там проживав святий Микита. Але це було не перше місце його поселення після вигнання з монастиря, хоча це завжди було яесь відлюдне місце. Спочатку ним стала безводна криниця, потім гора і печера в ній, далі він знайшов ще вищу гору. Але кожного разу зіплюючи людей, відчував святий Микита великий тягар, і відрікшись свого дару знайшов спокійне місце серед боліт і трясовин. І саме Око Прірви є певним отвором для того, щоб потрапити туди. Микита Стовпник побудував єднальну ланку між світом людським і світом небесним: *“зрізали верхівки в двох близько поставлених поміж себе сосен і зробили там поміст, до якого приставили драбину, а саме місце оточили загорожею, стовп той мав тринадцять і шість ліктів — це щоб мав змогу преподобний бути ближчим до неба і міг віддаватися там світлим молитвам, виходячи до небесної країни”* [10, 71].

Така споруда цілком нагадує храм, і мабуть тому, розвиваючись цей символ в наступних творах переростає у храм або церкву, тим самим відтворюючи священну гору чи священний стовп. Наслідуючи М. Еліаде, виводимо наступний ряд:

- а) святе місце, яке розташоване в центрі світу;
- б) храм як єднальна ланка між небом та землею;
- в) фундамент храму сягає нижнього шару.

Досить багато творів В. О. Шевчука присвячено історії церкви та її діячів, в яких Господня гора ототожнюється з домом, храмом, градом Божим, раєм. Почасти християнська священна

будівля має форму прямокутника і складається з чотирьох внутрішніх частин, що фактично символізує чотири сторони світу. У “Домі на горі” згадується лише кімната Галі та бабусі і бібліотека. Очевидно мала бути ще одна кімната, в якій жив Хлопець, а пізніше Оксана, котра досить ревностно переживала його повернення до дому. Ще одним підтвердженням цього є те, що з гори *“розгортався краєвид на всі чотири боки”* [5, 178].

Проекція символу дім–храм з одного боку імітує певну трансцендентну точку, з якої все починається і все закінчується. Адже в мандри Хлопець вирушає з нього і в ньому вкінці кінців знаходить спокій, що з іншого боку вказує на імітацію раю. Тому можемо сказати, що вертикальну модель світу міфотворчості Шевчука доповнює горизонтальна.

Храм, церква, собор, монастир є первинними символами священного простору, і “він не тільки являє собою *imago mundi* (лат. картина світу, образ світу), а і є земною репродукцією однієї з моделей світу” [12, 44]. Символи такого плану являють собою певну понятійну систему, котра є згорнутою чи редукованою до одного елемента, що наділений статусом реального об’єкта. В них ступінь абстрактності домінує над ступенем матеріальної ознаки, що впливає на розуміння системи, яка стоїть за ним. Зміст таких символів є передбачуваним, хоч і не досить чітким. Тобто митець може користуватися уже готовими символами, вибираючи їх зі створених культурних систем, і трансформувати їх чи створювати свої власні в межах всієї своєї творчості або окремого твору. Очевидно, що міфотворчість В. Шевчука базується на синтезі язичницької, давньогрецької та християнської символіки, і разом з тим закодована через індивідуальний авторський підхід у єдину семантико-смыслову систему.

Пронизуючи товщу ХХ ст., символ зберігає своє первісне значення, а також набуває і нових, в залежності від взаємодії з оточуючими текстами тієї культури, в якій вони функціонують. Ці тексти набирають усіх ознак і особливостей сфери їхнього побутування, і ці особливості обумовлені тією роллю, яку вони відіграють в суспільному житті. Якщо вважати символ певним естетично-ідейним знаком, то його зміст відомий усім попереднім пластам культури, а значення — сучасним і подальшим.

Зміст символу — це збірка прихованих в ньому мікротекстів, значень. Розгортання значень відбувається на основі почуттів, емоційного досвіду людини та розвитком духовної культури суспільства. Отож прочитання макротексту буде подрібнення його на мікротексти, їх синхронний аналіз та зіставлення з іншими складовими. Через те, форми символізації є певною кодовою системою, яка і сама підлягає розшифруванню.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Лотман Ю.* Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. — Москва, 1999. — 464 с.
2. *Шевчук В.* Сад житейських думок, трудів та почуттів // Темна музика сосон: Роман. Сад житейських думок. Трудів та почуттів: Автобіограф. замітки. — К.: Акцент, 2003. — 448 с.
3. *Яременко Р.* Проблема літературної комунікації та способи її міждисциплінарного вивчення // Слово і час. — 2004. — №4 — С. 11-23.
4. *Онишко О.* Реальність химерного// Вітчизна. — 1998. — № 2 — С. 176-179.
5. *Шевчук В.* Дім на горі // Вибрані твори. — К.: Дніпро, 1989. — С. 17-446.
6. *Шевчук В.* Мисленне дерево: Роман-есе про давній Київ. — К.: Молодь. — 360 с.
7. Словник античної міфології / Уклад. І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів; Вступ. Стаття А. О. Білецького; Відп. ред. А. О. Білецький. — 2-ге вид. — К., 1989. — 240 с.
8. *Полищук Я.* Міфологічний горизонт українського модернізму. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. — 392 с.
9. *Кассирер Эрнст.* Философия символических форм. Феноменология познания: В 3 т. — М.; СПб.: Университетская книга, 2002. — Т. 2. — 280 с.
10. *Шевчук В. О.* Око прірви: Роман. — К.: Укр. письменник, 1996. — 197 с.
11. *Мелетинский Е.* Поэтика мифа. — М., 1976. — С. 212.
12. *Мирча Елиаде.* Священное и мирское / Пер. с фр., предисл. и комментарий. Н. К. Грабовского. — М.: Изд-во МГУ, 1994. — 144 с.
13. *Шевчук З.* Як зустрітися поглядом з “Оком Прірви”// Українська мова та література. — 2002. — 20 (276).