

ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА
Філологічний факультет
Кафедра української літератури та компаративістики

Кваліфікаційна робота

МОТИВ ДВІЙНИЦТВА В «ДВОЄ НА БЕРЕЗІ» В. ШЕВЧУКА Motive of duality in V. Shevchuk's "Two on the shore"

на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти

Виконала: здобувачка заочної форми навчання
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.01 Українська мова та література
Освітня програма Українська мова та література
Безрук Марія Володимирівна

Керівник: д. філол. н., проф.
Мусій Валентина Борисівна

Рецензент: к. філол. н., доц.
Фокіна Світлана Олександрівна

Рекомендовано до захисту:
Протокол засідання кафедри
української літератури та компаративістики
№ ___ від _____ 2023 р.
Завідувачка кафедри
_____ Тетяна ШЕВЧЕНКО
(підпис)

Захищено на засіданні ЕК № 1
Протокол № ___ від _____ 2023 р.
Оцінка _____ / _____ / _____
(за національною шкалою/шкалою ECTS/ бали)
Голова ЕК
_____ Євген ДЖИДЖОРА
(підпис)

Одеса 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4 - 14
Розділ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ МОТИВУ ДВІЙНИЦТВА В ПОВІСТІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «ДВОЄ НА БЕРЕЗІ».....	15 – 36
1.1. Теоретичні засади магістерської роботи.....	16 - 22
1.2. Дослідження прози Валерія Шевчука, в контексті яких розглянуто повість «Двоє на березі» в магістерській роботі.....	22 - 31
1.3. Методика дослідження повісті Валерія Шевчук в магістерській роботі.....	31 - 36
Розділ 2. РЕАЛІЗАЦІЯ МОТИВУ ДВІЙНИЦТВА НА РІВНІ ПОБУДОВИ ТЕКСТУ ПОВІСТІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «ДВОЄ НА БЕРЕЗІ».....	37 – 60
2.1. Дуальність в повісті Валерія Шевчука «Двоє на березі»: взаємодія частин твору.....	39 - 45
2.2. Прояв принципу дуальності в організації системи персонажів повісті В.Шевчука «Двоє на березі»..	45 - 49
2.3. Віддзеркалення дуалізму побудови повісті В.Шевчука на рівні взаємодії тексту та паратексту.....	50 - 58
Висновки.....	58 - 60
Розділ 3. РЕАЛІЗАЦІЯ МОТИВУ ДВІЙНИЦТВА НА РІВНІ ЗБІГІВ В ХАРАКТЕРИСТИЦІ ОБРАЗІВ ПЕРСОНАЖІВ ПОВІСТІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «ДВОЄ НА БЕРЕЗІ».....	61 - 78
3.1. Підгасцький та Громадецький як двійники.....	64 - 68

3.2. Василь Григорович та син Громадецького Володя як двійники.....	68 - 70
3.3. Василь Григорович і Громадецький як двійники.....	70 - 72
3.4. Підгаєцький та Вітько як двійники.....	72 - 78
Висновки.....	78
ВИСНОВКИ.....	79 - 84
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	85 - 91

ВСТУП

Активізація інтересу науковців до проблеми двійництва (про що свідчить поява значної кількості наукових публікацій саме за цією проблематикою) обумовлена перш за все тим антропологічним зворотом, котрий є однією з головних ознак сучасної науки (і не тільки гуманітарної спрямованості). Звернення до феномену двійництва у художній літературі провокує постановку таких питань, як «а що таке дійсність і чи є вона взагалі?», «у якому просторі ми знаходимось, і чи є якісь інші простори, де також існує хтось схожий на нас», «хто такий Я і як сприймають інші моє Я?». Таким чином звернення до вивчення феномену двійництва в літературі (в тому числі й сюжетного мотиву зустрічі двійників) виводє на новий рівень осмислення проблем не тільки суто літературознавчого характеру, але й психологічного, феноменологічного, культурологічного.

Тарас Лютий мотивує тезу про те, що двійництво віддавна відіграє одну з провідних ролей у людському бутті наступним чином. «Серед інших істот, - пише він, - людина вирізняється зокрема й тим, що всякчас намічає різнопланові стратегії реалізації своєї свободи. Згадана особливість дозволяє їй не вимушено прилаштовуватися до світу, а прокладати шляхи варіативного позиціонування себе в ньому. Тому вона й створює різні проєкції себе. Двійниками є не лише фізичні чи психічні дублювання, а розгалужені соціокультурні подвоєння, до яких людина удається з метою самопрезентації. У результаті виникають специфічні моделі входження в буття. Особливістю цих креатур є їхня символічна структура, позаяк осягання людиною багаторівневої будови реальності передбачає формування відповідного ступеня інтегрування в кожний зі складних елементів» [38, с.98]. Уявлення про двійництво ґрунтуються на принципі подвійності. Прикладом подвійності світу слугує хоча б морфологія тварин і людей. «Парність їхніх органів, - замічає Тарас Лютий, - аж за серце бере, а симетричне розташування чарує гармонією» [38, с.18]. Причому, уявлення про двоїстість світу спостерігається вже на

давніх етапах буття людства. Дослідники культурної антропології, підкреслює Т.Лютий, «виявили, що в первісних спільнотах виникає не тільки подвійна структура буття, але й дуалістична міфологія та її культу. Двоїна проглядає у світоглядних настановах людини, передовсім у містичних практиках, коли душа нагадує медіума між поцейбічним і потойбічним (шаманство)». І далі він посилається на припущення психолога з Америки Джуліана Джейнса що наші давні предки спиралися не на свідомість (вона обумовлена емпіричним – досвідом, поступово створює концепти і є підґрунтям розвитку раціонального мислення, а в подальшому й науки), а «бікамерним розумом, одна частина якого чує голос, а друга дослухається до нього. Так і провадиться внутрішній діалог» [38, с.21]. Далі Тарас Лютий наводить низку аргументів на захист тези про те, що філософи також віддавна зважали на двоякість. Серед них він називає піфагорійців, для яких, наприклад, полярність мала символічне значення, Геракліта, котрий вважав головною ознакою логоса гармонію протилежностей, Емпедокла, згідно з теорією якого взаємодія сил Любові та Ворожнечі має космогонічний характер, дає імпульс до появи світу, а також багато інших мислителів. І в сучасному світі, продовжує Т. Лютий, ми в процесі оцінки явищ культури, нашої буденності, міркуючи над науковими проблемами, обов'язково враховуємо принцип подвійності. Для нашої роботи особливе значення має висновок Тараса Лютого про те, що феномен двійництва не обов'язково передбачає абсолютне копіювання. Він завжди є «пошуком урівноваженості, способом поєднувати протилежності через постійну медитацію, спробою порівняти себе зі своїм Іншим і неодмінним осмисленням своєї відчуженості. Редуплікація дозволяє долати одномірність, змінюватися, вдосконалюватися, одне слово, конструювати ідентичність і здобувати повноту власної особистості. Ця настанова не обходиться без самоактуалізації, самопізнання, самоусвідомлення, постійного

спостереження за собою збоку» [38, с.153]. Таким чином, як бачимо, феномен двійництва слід розглядати у безпосередньому зв'язку із потребою людини у самоусвідомленні. Самоідентифікація, у свою чергу, є тим процесом, до якого все частіше звертаються представники сучасних гуманітарних наук. Все це підтверджує **актуальність** подальшого осмислення феномену двійництва, в тому числі і в літературі.

Феномен двійництва є об'єктом уваги багатьох дослідників як класичної, так і сучасної літератури. Кожен знаходить свій напрям розробки теми або мотиву двійництва в залежності від особливостей того твору, вивченню якого присвячено працю. Так, наприклад, Ю.В. Шуба та А.В. Пустильник починають статтю про роман Меріел Спарк «Посібники та підбурювачи», заснований на реальних подіях, пов'язаних із злочином та намаганнями вбивці запобігти його арешту шляхом використання двійників, з розрізнення видів двійництва. З одного боку – фізичні двійники. Вони майже ідентичні ззовні. Тому людина, яка намагається грати роль двійника, має не тільки бути схожою на того, кого вона дублює, у фізіологічному відношенні, але й копіювати жести, міміку, манеру поведінки оригінала. До таких фізичних двійників дослідники відносять також близнюків. Але, уточнюють, що ті, хоча й «мають однакову подобу», можуть розрізнятися характерами. Крім фізичного, автори статті розглядають також психічне двійництво. Йдеться про випадки, коли декілька різноманітних образів існує у свідомості одного персонажу – те, що має назву «розщеплення особистості». Таке трапляється внаслідок психічної травми, або ментальних розладів, але обов'язково є результатом драматичних подій у житті героя. Йому може здаватися, що ззовні з'явився його ворог, який намагається захопити те, що йому належить (майно, результати творчості, службовий стан...) [68, с.157]. Іноді герою може здаватися, що існує два «я»: чорне і біле. І вони виборюють

владу над героєм, його поведінкою. Саме такий варіант розвитку мотиву двійництва в літературі (пов'язаний з художнім відтворенням ситуації відчуження, яке переживає людина, коли починає сприймати власне «я» як «чуже», що, у свою чергу, веде цю людину до божевілля) ми зустрічаємо в повісті Є. Гребінки «Двійник». Героєм твору є молодий козак Андрій, який закохався у панночку. Але, незважаючи на своє багатство, він не міг стати нареченим дівчини тому, що її батько вимагав родовитості від майбутнього зятя. Одного разу пан образив Андрія, назвав його паскудним, таким, що не мав права перебувати серед його гостей. Це настільки вразило юнака, що йому здалося, що весь світ сміється з нього. А.О. Слюсар наступним чином мотивував появу у героя повісті двійника: «Відчуження від людей стало настільки глибоким, що роздвоїлася і свідомість героя. Він вважав, що його щастю завадив той Андрій, якого прогнали з панського двору» [56, с.87]. Хоча, додамо, прогнали саме його, а не якогось іншого Андрія.

Не менш цікавий варіант використання мотиву двійництва в літературі є об'єктом уваги О.М. Башкірової. Вона звертається до дослідження мотиву двійництва, враховуючи таку особливість сучасної української літератури, як «виразне гендерне забарвлення», пов'язане із «переосмисленням гендерних ролей жінки і чоловіка у соціумі». «Корелюючи з темою “вічного повернення”, - пише дослідниця, - сюжетні моделі, у центрі яких перебувають герої-двійники, у творах історичної тематики сприяють художній розбудові національних типів маскулінності, що особливо актуально для постколоніального дискурсу сучасного українського письменства» [7, с.124]. У зв'язку із специфікою тих творів (М. Хвильового, М. Куліша, Б. Антоненка-Давидовича), які є об'єктом дослідження (герої цих творів перебувають «в ситуації вибору між національним і соціальним, імперським і колоніальним, мрією і реальністю, фанатизмом і людяністю, переживають глибоку внутрішню кризу, яка нерідко має фатальні наслідки»), В. Василенко аргументує думку про те, що «еміграційна інтерпретація теми

двійництва – як елемент соціокультурного та психологічного образу доби, а також первинний етап (чи лінія) у розвитку зрілого українського модернізму – внесла в цю тему власні інтонації, позначені комплексами відірваності від ґрунту, проблемами втрати індивідуального і національного “Я”» [12, с.14].

Д.С. Рижкова мотивує актуальність звернення до двійництва в літературі посиленням інтересу філософів, соціологів, культурологів до сутності такої категорії, як «Інший», різноманітних її трактувань. Двійник також може розглядатися як «Інший» у тих випадках, «коли децентрований світ стає підґрунтям для формування мережевого, децентрованого типу людської ідентичності, а суб'єкт з не укоріненим “Я” постійно зміщує акценти самоототожнення». Методологічну багатобічність осмислення феномену двійництва дослідниця пов'язує із складною чи навіть суперечливою багатоманітністю способів існування людини в світі, незважаючи на те, чи вона втручається у справи цього світу, чи, навпаки, намагається уникнути будь яких зв'язків з ним [51, с.90]. Ще на один аспект мотивування актуальності звернення до феномену двійництва в процесі дослідження сучасної прози вказує А.С. Муқан, коли пише, що «саме на початку ХХ століття письменники-модерністи використали всі можливості феномена двійництва для реалізації головної ідеї літератури воєнного та повоєнного часу – розщепленості людської душі й абсурдності світу» [41, с.40]. Як бачимо, кожен із дослідників, до праць яких ми звернулися, так чи інакше підкреслює актуальність вивчення феномену (теми, мотиву) двійництва і пропонує власні стратегії. Більшість літературознавців пов'язують двійництво з руйнуючим впливом на людину зовнішніх факторів, які ведуть до розщеплення «Я», а тому оцінюються негативно. Але, на нашу думку, феномен двійництва пов'язаний і з позитивними явищами. У першу чергу – намаганням людини краще усвідомити власну ідентичність, коли вона звертається до пам'яті, відкриває свій зв'язок із тими, хто жив в далекому (або не дуже далекому) минулому, і головним чином – дивні збіги долі, вчинків, а може й зовнішності з тими, хто вже існує лише віртуально, в уяві.

На нашу думку, такий процес самоусвідомлення героя художнього твору надає мотиву двійництва особливої **актуальності**.

Звернемо увагу на те, що одну із своїх найбільш відомих і значних праць, у якій йдеться про ставлення людини до власного «Я», про намагання людини виявити ресурси (у першу чергу, моральні) цього «Я» шляхом пошуків відповіді на питання «Хто я єсмь», Поль Рікер назвав «Сам як інший» [50]. У цій праці філософа йдеться, зокрема, про знаки, які закладено в пам'ять та уяву людини культурою, тобто всіма попередніми епохами буття людства. І кожна із складових людини (мораль її тіла, мораль іншого в ній самій, мораль її совісті) так чи інакше знаходяться під впливом цих знаків (свого роду колективних архетипів її свідомості). При цьому основна мета філософії Поля Рікера, пошук шляхів встановлення цілісності людини, гармонізації її взаємин з власним «Я», за словами Л.Л. Шкіль, - «примирення людини з собою, зі своїм тілом і світом». Вирішити таку проблему неможливо без звернення до універсальних питань, пов'язаних з процесом усвідомлення усього культурно-історичного шляху людства [66, с.121]. На нашу думку, роздуми Поля Рікера про вплив досвіду інших поколінь на самоусвідомлення людини, а також характер її ставлення до зовнішнього світу, мають безпосередній зв'язок з мотивом збігів долі, характеру героя художнього твору (в тому числі і того, яке є об'єктом нашої магістерської роботи) з тими, хто жив за сто, двісті років до нього. Йому здається, що він зустрічає двійників тих, з ким було пов'язане його життя у минулому. Такий мотив все частіше з'являється в літературних творах.

Саме в такому аспекті ми досліджуємо повість Валерія Шевчука «Двоє на березі» в нашій роботі. Творчість цього «модерного непередбачуваного письменника, за словами В.П. Саєнко, «наскрізь пронизана екзистенційними мотивами, інтерпретуючи які митець осягає кардинальні проблеми сучасної людини, що борсається між молотом і на ковальнею суспільної відчуженості, прагнучи вирватися в широкий світ із герметичного кола своєї самотності, часто-густо не знаходячи виходу». Численні дослідники пишуть про вплив

філософії Григорія Сковороди на творчість Валерія Шевчука. Так і Валентина Саєнко, звернувшись до екзистенційної проблематики його творів, підкреслює, що саме ідеєю «пізнай самого себе» «просякнута вся проза письменника, яка увиразнює ідею пошуку сенсу життя, як і досягнення душевної гармонії, життєвої рівноваги в хисткому світі». Але й самого Валерія Шевчука можна вважати філософом. «За своєю філософією, - пише дослідниця, - він – гуманіст; у його творчості домінує тепло і співчуття до людини в усьому її екзистенційному трагізмі» [52 с.694]. Висловлюючи цю думку про письменника, В.П. Саєнко посилається на формулювання В. Шевчуком свого кредо. «Я вважаю, - писав він в автобіографії, - що мої твори аж ніяким чином не песимістичні, бо головний двигун їхній – гуманістична віра в людину, в її високість, в її, зрештою, прекрасність: задля цього всі мої твори й пишуться» [цит. за: 52, с.694]. Аргументуючи свою тезу про гуманістичний пафос творчості Валерія Шевчука, Валентина Саєнко наводить висловлювання Івана Дзюби: «Бувають – умовно кажучи – письменники-“живописці”, бувають письменники-“мислителі”, тобто не аж так розподільчо, але в когось може переважати малюнок життя і пластика образів, а в когось – розмисел над ними, хоч зовсім одне без одного вони не існують (принаймні повноцінно). На мій погляд, - звичайно ж суб’єктивний і, може, помилковий, - Валерій Шевчук, принаймні у своїх останніх творах, більше письменник-“мислитель”. Не в тому сенсі, що йому бракує пластики й барв (ми вже бачили, які живі картини реальності він часом створює), а в тому, що *фактура, сюжет, персонажі служать йому мовби зобов’язливим приводом чи “каналом” для розгортання своїх сокровенних думок про життя і людину.* В його “скриптах” домінує “мислительна” напруга Я» [52 с.695-696]. Таку ж напругу роботи свідомості та душі героїв ми знаходимо і в повісті В. Шевчука «Двоє на березі». Але слід сказати, що цей твір письменника не був ще об’єктом окремого дослідження когось з літературознавців. Хоча своєю філософською наповненістю ця повість цілком варта уваги як читача, так і науковців. Таким чином, **актуальність**

нашої магістерської роботи полягає також у введенні в літературознавчий обіг цієї повісті Валерія Шевчука. У свою чергу, це доповнить загальну картину творчого шляху письменника, розуміння його творчої самобутності, проблематики його прози.

Об'єкт магістерської роботи – повість Валерія Шевчука «Двоє на березі». З метою включити цей твір в літературний контекст ми також звертаємось до творів інших письменників («Психологічний двійник» Олеся Бердника, «Нічна трава» Патріка Модіано, «Пасажир» Ольги Токарчук), а також, для того, щоб включити повість «Двоє на березі» в контекст творчості Валерія Шевчука, - до однієї з частин його роману «Дім на горі» («Перевізник»).

Предмет магістерської роботи – обумовленість мотиву двійництва в повісті «Двоє на березі» авторською концепцією людини, розумінням складності її природи, а також її стосунків із світом.

Мета магістерської роботи – дослідити художню роль мотиву двійництва в повісті Валерія Шевчука «Двоє на березі», мотивувати звернення письменника до цього мотиву його роздумами про сенс життя, про таємничі зв'язки між минулим та майбутнім, взаємини між людиною та її середовищем, значимістю для письменника життєвої рівноваги та внутрішньої гармонії людини.

Завдання:

1) виявити в тексті повісті прояв принципу дуальності на рівні її архітектоніки, описати та мотивувати поділ повісті на дві частини, які віддзеркалюються одна в одній;

2) проаналізувати роль паратектуальних елементів, співвіднести характер назви повісті та епіграфів до її частин провідною роллю мотиву двійництва;

3) обґрунтувати тезу про провідну роль мотиву двійництва в повісті «Двоє на березі» шляхом вивчення збігів на рівні фабули обох частин твору;

4) виявити, вивчити та мотивувати збіги на рівні образів персонажів повісті «Двоє на березі», об'єднати персонажів-двійників у групи;

5) прослідити зв'язок мотиву двійництва в повісті Валерія Шевчука з темою пам'яті, роздумами письменника про відносини між людиною та часом.

Структура магістерської роботи. Робота складається із вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури. Перший розділ - теоретико-методологічного характеру. Ми наводимо ті значення, в яких ми використовуємо теоретичні поняття, якими оперуємо в роботі. Крім того, в цьому ж розділі ми надаємо опис найбільш важливих для нас праць, які присвячено дослідженню творчості Валерія Шевчука. Завершує перший розділ обґрунтування методики дослідження мотиву двійництва в нашій магістерській роботі. Другий розділ містить результати вивчення прояву дуальності на рівні побудови твору. У третьому розділі наведено результати дослідження зв'язку між розвитком мотиву двійництва та особливостями системи образів-персонажів у повісті Валерія Шевчука «Двоє на березі».

Магістерську роботу виконано в **межах планової наукової теми** кафедри української літератури та компаративістики «Порубіжжя як феномен у художньому творі та в літературознавчій методології». В роботі йдеться про мотив перетинання межі, який можна позначити цілою низкою семантичних опозицій («своє / інше; життя / смерть; самотність / об'єднання; сучасність / минуле»).

Новизна магістерської роботи полягає в тому, що текст повісті «Двоє на березі» було досліджено уперше. Обґрунтовано висновок про обумовленість мотиву двійництва в повісті зверненням письменника до проблем пам'яті, плинності часу і самореалізації людини.

Апробація результатів дослідження.

Положення магістерської роботи було оголошено на науковій конференції та опубліковано у вигляді тез доповіді, а також статті.

Участь у конференції

XV Міжнародна науково-практична Інтернет-конференція «Modern Movement of Science» (Дніпро, 19-20 жовтня 2023 р.)

Доповідь: Семантика назви повісті Валерія Шевчука «Двоє на березі»

Публікації

Безрук М.В. Семантика назви повісті Валерія Шевчука «Двоє на березі». *Modern Movement of Science: Proceedings of the 15th International Scientific and Practical Internet Conference, October 19-20, 2023*, FOP Marenichenko V.V., Dnipro, Ukraine, Pp. 81 – 82.

Безрук М. Дуальність як принцип побудови тексту повісті Валерія Шевчука «Двоє на березі». *Філологічні студії: збірник студентських наукових праць*. Одеса: Одеський національний університет, 2023. Вип. XIV. С.57 – 63.

Розділ 1:
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ
ЗАСАДИ
ВИВЧЕННЯ МОТИВУ ДВІЙНИЦТВА
В ПОВІСТІ
ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «ДВОЄ НА
БЕРЕЗІ»

1.1. Теоретичні засади магістерської роботи.

Ключовими поняттями, якими ми оперуємо в процесі дослідження повісті Валерія Шевчука «Двоє на березі» є «архітектоніка твору», «мотив», «система» (це і «твір як художня система», і «система персонажів», і «система мотивів»). У цьому підрозділі ми наводимо зміст цих понять.

Першим серед означених термінів є **«архітектоніка»**. В «Літературознавчому словнику-довіднику» міститься таке визначення його змісту: «...будова художнього твору як єдиного цілого, інтегральний взаємозв'язок основних його складників. Відбиваючи загальний план його цілісності, архітектоніка разом з тим виявляє свою відмінність від композиції, власне побудови окремих його частин, образів, деталей, сюжетних ліній» [35, с.66]. Як бачимо, у цьому визначенні розрізняються поняття «архітектоніка» та «композиція» художнього твору. Систематизуючи напрями трактування композиції тексту сучасними теоретиками літератури, І.А. Сидоренко називає такі: «1) розуміння композиції як структури чи будови, певного розташування текстових частин, що забезпечує цілісність, єдність та континуум тексту (Н. Болотнова, І. Гальперін, М. Кожина, В. Кухаренко, Г. Солганік, В. Халізов); 2) співвідношення композиції з тематикою твору (тематика та композиція співвідносяться, як матеріал та прийом) (В. Жирмунський, Ф. Ковальов); 3) співвідношення композиції з жанром твору (М. Бахтін, О. Гімпельсон); 4) зв'язок композиції з граматикою тексту (Г. Золотова); 5) концепція динаміки композиції (динамічне розгортання змісту та сюжету, що розкривається у чергуванні та взаємодії форм і типів мовлення) (В. Віноградов, Г. Гальперін, Ю. Тинянов)» [35, с.20]. Поняття «архітектоніка» використовується дослідниками у тих випадках, коли вони, «підкреслюючи подвійну природу побудови художнього тексту, розрізняють зовнішню та внутрішню структуру тексту, оперуючи термінами “архітектоніка” та “композиція”». І.А. Сидоренко звертає увагу на те, що немає єдиної точки зору на трактування архітектоніки. Мовознавці

переважним чином вважають її зовнішньою організацією тексту. В такому разі композиція трактується як внутрішня (змістова) побудова тексту. В даних дослідженнях, пояснює І.А. Сидоренко, наголошується, що архітектоніка – це будова художнього твору, його форма; композиція – розміщення словесно-образного матеріалу всередині певної архітектонічної форми. Внутрішня композиція визначається своєрідністю сюжету, тоді як архітектоніка – це поділ непереривного тексту на дискретні одиниці. Архітектоніка забезпечує взаємозв'язок та співвідношення основних складових частин та елементів тексту. Композицією є розташування та співвідношення компонентів художньої форми. Воно, у свою чергу, залежить від жанрової природи тексту, його тематики. Композиція трактується як засіб проявлення того особливого, індивідуального, неповторного, що, незважаючи на дотримання загальних правил, тобто правил архітектоніки, відрізняє художні твори одних письменників від творів інших. Композиція посилює диференційні риси, а архітектоніка увиразнює типологічну подібність окремих творів в аспекті певного жанру.

У літературознавчих дослідженнях (М. Бахтін, П. Медведєв, Б. Ярхо), продовжує І.А. Сидоренко, композиція трактується як зовнішня формальна побудова твору, у якій формується внутрішня форма (архітектоніка)» [35, с.21].

Серед охарактеризованих І.А. Сидоренко точок зору науковців нам ближче ті, що належать до першої групи, а саме – розуміння архітектоніки як зовнішньої форми художнього твору. Поняття «композиція» ми використовуємо у такому значенні: система відносин між частинами твору (симетрія / асиметрія; лінійність / циклічність; хронологічна послідовність викладу подій / інверсія, як порушення хронологічної послідовності подій). Враховуючи нетотожність понять «архітектоніка» та «композиція», ми вирішили використовувати термін «архітектоніка» тому, що в нашій роботі не плануємо виявляти послідовність розташування частин тексту, порівнювати їх з точки зору обсягу, простежувати лінійність, або, навпаки,

прояви інверсії. Ми обмежуємось лише констатуванням того, що повість Валерія Шевчука складається з двох частин – тобто, бінарність, яка задана вже назвою «Двоє на березі», проявляється і на рівні побудови тексту, а також того, що в кожній з цих частин розвивається та ж сама ситуація зустрічі молодого та старого героїв.

Початок розробки літературознавчої категорії «**мотив**» традиційно пов'язується з діяльністю О.М. Веселовського, засновника історичної поетики, тобто такої теорії літератури, яка б розглядала елементи художнього твору в їхньому історичному розвитку. Метою історичної поетики було пізнання законів формування та зміни художньої форми. В основу зіставлення літератур різних країн О.М. Веселовським було покладено сюжет, найпростішою одиницею якого учений вважав мотив. У подальшому теоретичні положення ученого розвивалися іншими науковцями. Серед літературознавців розробкою категорії «мотив» займалися Б.М. Гаспаров, І.В. Сілантьєв, Ю.В. Доманський та інші. Ми зупинимось на положеннях про мотив, які містяться у працях українських дослідників початку ХХІ сторіччя.

Почнемо з того, що про мотив пишуть як мовознавці, так і літературознавці. **Марія Заборна** спробувала застосувати інтегральний підхід до визначення змісту категорії «мотив», що дозволило б розглядати мотив як власне загальнофілологічний феномен. На її думку сутність мотиву «становлять лінгвально марковані, зумовлені певною ситуацією усвідомлені чи неусвідомлені стани автора (наратора), в яких актуалізуються пов'язані з особистісними смислами моделі мислення, що слугують розгортанню сюжету й повторюються в парадигмі текстів певного автора, типу письма, літературного напрямку, епохи» [23, с.35]. При цьому дослідниця припускає, що літературознавці, «постулюючи той факт, що письменник мислить мотивами, пов'язують з цим феноменом повторюваність комплексу ідей та емоцій автора». «Власне, - пише вона, - ключовою ознакою мотиву визначається його повторюваність у тексті окремого твору або в парадигмі

творів одного автора чи літературного напрямку» [23, с.43]. Безпосередньо літературознавчий підхід до осмислення змісту категорії «мотив» застосовує **Т.В. Кушнірова** [30], яка класифікує поняття «мотив» як таке, що є одним із найбільш дискусійних у сучасному літературознавстві. Вона стисло окреслює історію формування, а також теоретичного обґрунтування категорії «мотив», варіанти класифікації мотивів. На питання, що таке мотив у сучасному розумінні, дослідниця відповідає так: «...це формально-змістова одиниця твору (або творів), що є складником фабули і рушієм сюжету, засобом розкриття художнього образу і втілення ідейно-естетичного задуму митця» [30, с.13]. Виходячи з того, що мотив як семантична одиниця тісно пов'язаний із темою художнього твору, Т.В. Кушнірова пропонує розрізняти їх за ознаками засобів вираження. «На відміну від теми, що завжди є узагальненим вираженням змісту - пише вона, - мотив має певну конкретну оболонку (словесну, характерологічну або ситуативну визначеність, текстову оформленість; це може бути якесь слово, деталь, явище, образ тощо), про яку автор час від часу нагадує» [30, с. 13]. Далі Т.В. Кушнірова мотивує тезу про те, що «неподільність» не є «визначальною ознакою мотиву». «Замість “неподільності”, - зазначає вона, - доречніше, на наш погляд, говорити про сталість мотиву у літературному творі, циклі, творчості письменника, літературному напрямку, течії, доби». Вона пояснює, що сталість мотиву, на її думку, «передбачає неодноразове його використання». На підґрунті цього вона додає до запропонованого нею визначення категорії «мотив» те, що це завжди «активний, повторювальний, формально-смісловий компонент художнього полотна» [30, с.13]. Тут Т.В. Кушнірова приєднується до положень про мотив, які містяться у працях Ю.М. Лотмана. Зокрема, характеризуючи погляди Ю.М. Лотмана на співвідношення понять «мотив» та «подія», вона наводить думку ученого про те, що саме подію слід приймати за найменшу неподільну одиницю сюжетної побудови, яку О.Веселовський визначив як мотив. Близьким є розуміння змісту категорії

«мотив» такої дослідниці, як **А.І. Артїшева**, яка пропонує таке визначення мотиву: «Мотив – це художнє зображення подій реального життя» [3, с.701].

Виходячи з того, що література постійно змінюється від однієї культурно-історичної доби до наступної, Т.В. Кушнірова пише, що «мотив здатен видозмінюватись, трансформуватись, поєднуватись з іншими». Так, наприклад, стосовно постмодерної доби, на її думку, варто погодитися, що її поетика «ґрунтується на мотивах абсурдності світу і людського буття, втрати сенсу існування, маргінальності, безпритульності особистості та ін.» [30, с. 15]. Погоджуючись із науковцями, що відносять мотив до фабули і вважають його ядром фабули або сюжету, ця авторка зазначає, що «при аналізі творчості письменника варто розглядати саме сюжетні мотиви, тобто ті мотиви, що є художньою реалізацією фабульної основи твору. Розгляд сюжетних мотивів дає можливість зрозуміти особливості художнього світу митця, самотність його творчого методу, місце в історії літератури тощо» [30, с.17]. І тут Т.В. Кушнірова додає ще одне важливе для нашої магістерської роботи положення: «Мотив у художньому творі є не тільки складником сюжету, а і його рушієм. Дослідники майже одностайні в тому, що мотив динамізує сюжет, впливає на розвиток подій, визначає сюжетні колізії. Мотив виступає організованим моментом сюжетного руху і має певні значення, від яких залежить рух сюжету» [30, с.17].

Докладно на системі функцій мотиву в художньому творі зупиняється **М.А. Дерій**. Серед головних вона називає такі: структуротвірна, динамічна, імагогічна, жанротворна, стильова [19 с.86].

Як вже було зазначено, найбільш складним при вивченні мотиву є відокремлення його від теми художнього твору. Наведемо зразок ототожнення цих категорій, коли мотиві розглядається як поширення та поглиблення основної теми з «Літературознавчого словнику-довіднику». Словник містить наступне визначення мотиву: «...тема ліричного твору або неподільна смислова одиниця, з якої складається фабула (сюжет): мотив відданості вітчизні, жертвовності, зради коханого тощо. Мотиви рухають

вчинками персонажів, збуджують їх переживання і роздуми, особливо тонко динамізують внутрішній світ ліричного суб'єкта. Тому в аналізі лірики терміни “тема” і “мотив” часто перехрещуються. Тоді з'являються відтінки мотиву (лейтмотив – провідний мотив, надмотив)» [35, с.481]. Ми в розумінні змісту категорій «мотив» та тема виходимо з того, що, незважаючи на те, про що саме йдеться, про ліричний, драматичний або епічний твір - слід обов'язково пам'ятати, що мотиву, на відміну від теми, належить така ознака, як предикативність. У нашій роботі аналіз мотиву двійництва супроводжується урахуванням того, що щось *збігається*, хтось *зустрічається*, хтось *виявляє* тотожність, *повторює* чиясь долю, вчинки іншого персонажу. Тобто ми враховуємо наявність дії, у яку залучено одного або декілька актантів. Крім того, слід враховувати також і те, що існує зв'язок між мотивом та образом героя. Вивчення саме цього боку категорії «мотив» дуже важливе для виявлення художньої значимості мотиву. Зв'язок між мотивом та героєм реалізується на підґрунті здійснення героєм певних вчинків, або переживання ним певних станів, які обов'язково треба враховувати в процесі аналізу тих подій, котрі формують зміст сюжету і сенс художнього твору у цілому.

В художньому творі завжди розвивається декілька мотивів, один з яких можна вважати лейтмотивом. У зв'язку з цим є підґрунтя вести розмову про систему мотивів, точно так же, як і про систему персонажів. Наведемо визначення того, що таке **система**. В навчальному посібнику з системного аналізу міститься таке: «система – це сукупність елементів, певним чином пов'язаних і взаємодіючих між собою для виконання заданих цільових функцій». При цьому, підкреслюють автори, під цільовою функцією визначається якась (можливо й умовна) зовнішня стосовно системи ситуація, до реалізації якої прагне система. Часто поняття цільової функції поєднується з поняттям «призначення». В нашій роботі йдеться про мотивний рівень художнього твору як окрему систему взаємопов'язаних між собою мотивів, кожен з котрих (і всі вони у сукупності) призначений для

найбільш повної реалізації художнього задуму автора і обумовлений авторською концепцією людини або дійсності, яку втілено в художню форму. Кожна система має ознаки: цілісність, структурність, ієрархічність (вона полягає в тому, що серед мотивів виявляється провідний – лейтмотив, і всі вони, у свою чергу, підкоряються законам художнього твору як окремої системи), множинність описів.

В нашій магістерській роботі йдеться також про систему **персонажів**. Це теоретичне поняття ми використовуємо у такому сенсі: «постать літературного твору з будь-якими психічними, особистісними якостями, моральними, ідеологічними, світоглядними переконаннями – постать як текстуальна позиція, антропоморфологічно окреслена, незважаючи на те, чи мала вона свого прототипа, чи цілковито витворена митцем» [30, с.547]. Оперування категорією «система» мотивовано в нашій роботі тим, що нас цікавить співвіднесеність характерних рис персонажів, ми порівнюємо їх для того, щоб об'єднати в типологічні групи, тобто відбудовуємо саме систему на рівні образів персонажів.

1.2. Дослідження прози Валерія Шевчука, в контексті яких розглянуто повість «Двоє на березі» в магістерській роботі.

Валерій Шевчук почав свій творчий шлях у 1960-і роки (його перше оповідання «Настунька» було надруковано у 1961 році). Цей час вважається дослідниками як відродження багатоголосся в українській літературі, а тому й – активізації діяльності письменників і поетів. Підґрунтям сплеску творчості «шістдесятників» було тимчасове «потепління» політичної та соціальної атмосфери в країні. Для української культури це був час відродження національного духу. Але це не означає легкості шляхів, якими йшли провідні митці того часу. Значною мірою надії обернулися ілюзіями. Насправді уряд продовжував політику контролювання культурного життя та втручання у його справи. Тому в серед творчої інтелігенції посилювалися

опозиційні настрої. «У 60-ті роки, - пише Віра Агєєва, - з'явився не порівняно ширший простір для культурницької активності, понад те, вона ставала частиною опозиційного руху. Баталії на “мистецькому фронті” були чи не найгарячішими, і фрондери-шістдесятники знайшли у спілкуванні із зацілілими класиками підтримку, захист, відчуття долученості до занапропашеної, потоптаної, але все ж не знищеної модерністської традиції” [1, с.239]. Той же Валерій Шевчук примушений був довгий час писати ніби то тільки для себе – його твори не друкували, і вони стали відомими читачам значно пізніше. У зв'язку з цим і літературознавче визнання цього автора прийшло не одразу. Сьогодні вже можна простежити деякі закономірності у розвитку творчості письменника, окреслити головні віхи його шляху у літературі. Валентина Павлівна Саєнко пропонує таку періодизацію. Першим етапом були 1960-і роки. В творах переважала поетика «реального факту», а саме – «окремий факт виписується з нещадною реальністю так, щоб не порушувалася життєва достовірність. Тому й перші книжки називаються так – «Серед тижня», «Люди серед людей», і змальовуються в них звичайні люди, буденні події» [52, с.642]. В той же час молодий письменник відкрито виявляв опозиційні погляди і поведінку в ідейно-політичному житті України. Він поставив свій підпис під листом дисидентів проти політичних репресій 1968 року. У зв'язку з цим, а також як наслідок арешту його брата Анатолія, ім'я Валерія Шевчука було внесено до «чорного списку небажаних авторів». На десяток років було припинено друкування його творів.

1970-ті рр. – за словами **О. Круківської** – «найважчий період у житті В. Шевчука». Свою оцінку вона пояснює так: «...друзі від нього відвернулися..., жодний журнал, жодне видавництво його не друкує» [28, с.9]. Але такі драматичні події не зломали духовно письменника. Він починає активно займатися дослідницькою літературознавчою роботою. В. Шевчук «багато їздить Україною, працює в бібліотеках, зокрема, у відділі рукописів Центральної наукової бібліотеки АН УРСР у Києві. Результатом цієї титанічної праці стане повернення до життя цілих масивів загубленої

української культури». Але ця праця мала велике значення і для подальшого розвитку самого В.Шевчука як творчої індивідуальності. «Починає зникати легкість у викладі, на зміну якій приходить монументальність із “розлогим епітетом і складними синтаксичними конструкціями”, а “великі епосові форми” та “ускладнені сюжетні конструкції” ваблять швидше як “структури образні, подібні до вибагливих барокових структур та споруд”» [28, с.9].

Наступний етап творчого шляху письменника – кінець 1970-х та 1980-і роки. У творах Валерія Шевчука «органічно поєднується реальне та надприродне». В українському літературознавстві традиційною є атрибуція такої літератури як «химерної». Тут реалістичне природно поєднується з міфопоетичним. Зазначимо, що в цей час у світовій літературі з’являються твори так званого «магічного реалізму» (у першу чергу – Габріеля Гарсія Маркеса). Значною мірою на характер таких творів Валерія Шевчука впливало намагання письменника звернутися до корінь української національної літератури – народної творчості та народних вірувань, постановка мети «відродити і зберегти національні культурні здобутки, традиції та захиститися від стандартизації, що панувала в мистецтві» [52, с.643].

За словами Олени Круківської, 1980-ті роки – це «золотий час» творчості письменника. «Широкого розголосу набули вечір давньої поезії у Спільці письменників (обговорювалося дослідження В. Шевчука), численні публікації, інтерв’ю в «Літературній Україні», «Радянському літературознавстві», «Жовтні», щорічнику «Наука і культура» тощо. Видавництво «Молодь» замовляє йому до 1500-річчя Києва антологію київських поетів XVII-XVIII ст. Книга вийде у художньому оформленні В. Гордійчука і матиме великий успіх. На світовому конгресі славістів за цією книгою вишукається величезна черга. Незабаром з’являться книги давньоукраїнської поезії...» І далі йде перелік збірників поезії, що були надруковані завдяки Валерію Шевчуку, а також його науковим літературознавчим розвідкам. У першу чергу О. Круківська називає

фундаментальне дослідження В. Шевчука з історії давньої української літератури XVI-XVIII ст. «Муза Роксоланська» у трьох томах, двох книгах... [28, с.10].

Відзначимо, що повість «Двоє на березі» було надруковано саме у цей час, у 1984 році.

1990-ті роки – початок нового етапу творчості Валерія Шевчука, коли він постав «як філософ, мислитель, дослідник праякоренів нашої культури часів язичництва та раннього християнства» [52, с.643]. Ці ознаки («синтез новітніх філософських віянь, барокової традиції, глибокої сковородинської філософії та філософії серця») залишаються як провідні і в творах, що з'являються пізніше, на початку 2000-х років.

Підсумовуючи роздуми стосовно розвитку творчості Валерія Шевчука, В.П. Саєнко пише: «...проза В. Шевчука в українській літературі XX-XXI ст. – безмежний материк текстів, кордони якого відкриті в широкий світ мистецтва, де все викликає читацький і науковий інтерес, спонукає до заглиблення в таємниці художнього мислення письменника» [52, с.643]. Ми цілком підтримуємо висловлювання дослідниці творчості В. Шевчука, але, спираючись на бібліографічний показник, який було видано до 70-річчя письменника, мусимо уважити за потрібне, що справжнє наукове вивчення його творів почалося лише наприкінці 1990-х років. Звернемось до головних здобутків у цьому напрямі.

Людмила Тарнашинська в монографії «Художня галактика Валерія Шевчука» сконцентрувала увагу на реалізації в творах цього автора його художній моделі дійсності. Вже назва цієї наукової праці містить вказівку на тяжіння письменника до універсалізму, на його діалог з різними культурно-історичними епохами та творами світової літератури. Серед головних об'єктів уваги дослідниці – зв'язок між творчістю В. Шевчука та літературою та культурою доби бароко, поліжанрова природа прози письменника (звернення до притчі), місце екзистенціальної проблематики в його творах. Зокрема, Л. Тарнашинська обґрунтовує тезу про те, що творчість Валерія

Шевчука «являє нам вироблену систему філософського погляду на космічний універсам та людину в ньому, зокрема її душу як мікрокосм з векторним протиборством добра й зла, осягненням сенсу буття» [59, с. 6].

Значним є внесок в дослідження творчості Валерія Шевчука **Валентина Саєнко**, яка представляє одеську літературознавчу школу. Мотивуючи свій інтерес до цього митця художнього слова, вона пише, що «проза В. Шевчука в українській літературі ХХ-ХХІ ст. – безмежний материк текстів, кордони якого відкриті в широкий світ мистецтва, де все викликає читацький і науковий інтерес, спонукає до заглиблення в таємниці художнього мислення письменника» [52, с.643]. Головну увагу дослідниця сконцентрувала на творах, які було написано В. Шевчуком після 1990-х років, коли письменник «постав у новій іпостасі – як філософ, мислитель». І далі вона формулює своє бачення головних рис прози Валерія Шевчука: «...синтез новітніх філософських віянь, барокової традиції, глибокої сковородинської філософії та філософії серця, за концепцією Памфіла Юркевича. Крім того, кращих фольклорно-міфологічних традицій українців» [52, с. 643]. Прозу В. Шевчука В.П. Саєнко розглядає у контексті основних тенденцій сучасної української літератури. Аналізуючи збірку «У череві апокаліптичного звіра», а також повісті «Місяцева зозулька із ластів'ячого гнізда» та «Двері навстіж», вона наступним чином формулює свою мету: «проникнути в художню своєрідність», дослідити провідні компоненти поетики, «які вияскравлюють не лише мистецькі надбання сучасного майстра слова, але й процеси духовного оновлення в літературі» [52, с.643]. Серед таких провідних компонентів поетики – композиція збірки, вивчення якої дозволяє, на думку В.П. Саєнко, вважати «У череві апокаліптичного звіра» циклом. Дослідниця звертає увагу на художнє значення готичних елементів у системі поетики, зокрема – мотиву марення, функцій персонажів нижчої народної демонології у художній системі творів, семантики і символіки кольору, а також на поліжанрову природу структури окремих творів. Підсумовуючи результати свого дослідження, В.П. Саєнко пише: «Навіть

побіжний огляд творчого надбання Валерія Шевчука доводить: постать письменника і його твори стали питомим фактом сучасного літературного процесу. Складаючись із великої кількості різнопланових текстів, його набуток характеризується високомистецькими, високохудожніми якостями і віддзеркаленням філософських віянь та естетичних пошуків ХХ століття й межі тисячоліть». Дослідниця звертає увагу на те, що творчість В. Шевчука «ґрунтується на двох міцних пластах – національному та західноєвропейському, фактично, свою естетику він будує на поєднанні національної та модерної літературної традиції». І доходить до висновку: «Отже, В. Шевчука беззастережно можна залучити до митців високого європейського рівня, а збірка «У череві апокаліптичного звіра» яскраво доводить це твердження. Адже автор розглядає на рівні загальнолюдських універсалій конкретні історії буття людини як Розп'яття між Добром і Злом» [52, с.670].

Дослідженню традиційної міфології як основи художньої концепції Валерія Шевчука присвячено дисертацію Наталії Васиївни **Адамчук** (Київ, 2008). Серед основних завдань дослідниці було з'ясування «механізму художнього осмислення та переосмислення (реінтерпретації) народної та біблійної міфології крізь призму індивідуальної поетики письменника» [2, с. 4]. При цьому міфологія оцінюється Н.В. Адамчук як основа естетичної концепції письменника і саме це, на її думку, «забезпечує прозі письменника універсальний зміст та незмінну увагу читача» [2, с. 4]. Серед творів В. Шевчука, які було досліджено в дисертації – роман-балада «Дім на горі», цикл «Голос трави», химерні оповідання «Горбунка Зоя», «Жінка-змія», «Місяцева зозулька із ластів'ячого гнізда», роман «Тіні зник омі», повість «Птахи з невидимого острова». В результаті дослідження Н.В. Адамчук підсумовує: «Валерій Шевчук органічно синтезує глибинні пласти українського фольклору та міфології з біблійною символікою та філософською проблематикою, зокрема ідеями оригінальної філософської системи Григорія Сковороди, що відображають національні особливості

української інтелектуальної традиції. Через те міфологічна парадигма творчості Валерія Шевчука реалізується на двох світоглядних рівнях: 1) національної фольклорно-звичаєвої системи; 2) біблійно-символічної образності» [2, с. 14]. Особливо важливим для нашої роботи є такий висновок дослідниці: «Валерій Шевчук сформував особливий тип героя, котрий, власне, більше живе у світі духовних цінностей, ніж у вирі реальних земних турбот. Такий герой виявляє риси одвічної природи людини, тому його зв'язок із народною та християнською міфологією є безумовним. Він не є ані пророком, ані вождем, однак виступає носієм універсальних істин та мудрості, тобто є маленькою, але мислячою та духовно вивищеною людиною. Не обминає увагою письменник і людину пересічну, яка з тих чи інших причин не вписується в стандартні рамки життя» [2, с. 15]. На нашу думку, хоча в повісті «Двоє на березі» немає явних (декларованих текстом) відсилань до міфології або Біблії, її герої також зорієнтовані вирішення універсальних, позачасових проблем, хоча і на перший погляд і непомітними, вони також є маргіналами, які не вписуються «в стандартні рамки життя», скоріше за все тому, що вони мислять, сповнені духовності.

До місця біблійного тексту, текстів давніх рукописів у творчості Валерія Шевчука, а також міфопоетичних структур у його творах звертається ще один дослідник – **Наталія Городюк** з метою «проаналізувати концепт творчості як самостворення в контексті барокової ідеї митця-деміурга у прозі Валерія Шевчука, а творчість письменника розглянути як необароковий постмодерний палімпсест» [15, с. 17]. Об'єктом уваги Н.А. Городнюк є такі твори письменника, як «На полі смиренному», «Дім на горі», «Стежка у траві», роман-триптих «Три листки за вікном», в кожному з котрих виокремлюється проблема сутності творчості як рятунку від небуття. «Можна сказати, - пише Н.А. Городнюк, - що єдиним героєм Шевчука є людина-творець – зі своїми сумнівами, страхами, непевністю, роздвоєністю і нестримною жадобою цілісності, тобто творчості як само створення». І далі заключає: «Здатність творити є головною атрибутивною властивістю

божественної субстанції, від так творчість людини постає ознакою піднесення останньої до божественного першоджерела: у свої творчості митець наближається до Бога – першого і найдовершенішого креатура усього сущого. Таким чином, маємо своєрідну реалізацію барокової ідеї митця-деміурга, що цілком окреслює концепт творчості у прозі Валерія Шевчука: здатність творити – це те, що різнить людину з-поміж іншої “тварі” (тобто створеного) й уподібнює до Бога, відтак творчість це і є Бог, будучи первинною духовною потребою, творчість постає як самостворення, а культуротворення виступає вищим призначенням людини» [15, с. 22]. Герої повісті, яку ми досліджуємо в нашій роботі, не є митцями у безпосередньому сенсі цього слова, але їм бракує само творчості у буденному житті, таким чином, можна сказати, що вони також знаходяться у пошуках Бога, у пошуках шляху до первинної духовної потреби.

Інтегрованість Валерія Шевчука у широкий загальнокультурний контекст – предмет статті **Ірини Приліпко**. Дослідниця виявила та проаналізувала звернення письменника до Біблії, до міфопоетичних образів та мотивів, а також до літературного інтертексту, зокрема, до українського бароко. Так, наприклад, вона виявила алюзії, цитування Л. Барановича, С.Полоцького та інших авторів у повісті «Закон зла (Загублена в часі)», творчий діалог письменника з літературою минулих часів [49, с. 38]. В результаті дослідниця формулює таке розуміння творчості Валерія Шевчука: «Відчуття, розуміння, дешифрування різних типів і форм міжтекстової взаємодії в прозі В. Шевчука дає змогу відкривати нові глибинні значення тексту, розширювати його семантичне поле, а також збагнути той загальнокультурний та інтелектуальний контекст, у межах якого творить митець. (...). Інтертекст у своєрідний спосіб продовжує літературні дискурси минулого через діалог із ними, їх перепрочитання, оригінальне “дописування” і, відповідно, залучає в безперервний процес текстотворення, що розгортається в широкому культурологічному просторі» [49, с. 49].

В загальнокультурний контекст включає творчість Валерія Шевчука і **Олександр Солецький**, який розглядає взаємопереходність та взаємозалежність наукового та художнього способів мислення, письменницького та дослідницького досвіду. Свою увагу літературознавець сконцентрував на категорії «пам'ять» як домінуючому компоненту структури творів В. Шевчука. На думку дослідника, це та категорія, за допомогою якої письменник художньо або науково пізнає діалог людини і світу на різних етапах історичного розвитку України. Звідси – розуміння В. Шевчуком книги (як концентрату пам'яті) як коду доступу «до надбань культури, пізнання істини, залучення до соціально-історичного процесу» [58, с. 291]. Безумовно, в статті цього дослідника йдеться, у першу чергу, про постать самого Валерія Шевчука, який поєднав у собі і письменника, і дослідника. «Освоєння барокової риторики та поезики стало додатковим способом пізнання світу та власного “я”, - пише О.М. Солецький про В. Шевчука. – Детальне занурення в бароковий текст сприяло виробленню альтернативних уявлень про світ, людину, життя, зрештою, літературу до тих, що пропонувала сучасність» [58, с. 300].

Серед ключових семантичних опозицій, за допомогою яких **Галиною Косаревою** визначено таку особливість творчості Валерія Шевчука, як художній поліфонізм, слід назвати «універсальність / маргінальність», «юрба / індивідуальність», «профанність / сакральність», «гуманізація / реконструкція на межі модерної і постмодерної парадигм». Звертаючись до характеристики героя творів В. Шевчука, ця дослідниця зазначає, що письменник «протиставляє профанність, дегуманізацію локального простору “безперспективної” вулиці, змальовуючи героїв-диваків, які часто є самотніми та ведуть маргінальне існування». «Можливо, - припускає Г. Косарева, - їхня відчуженість стає причиною внутрішнього бажання змінити щось у своєму житті». І далі наводить висловлювання самого В. Шевчука: «Велика ж література твориться не для багатьох; відповідно, ставиться проблема: юрба – індивідуальність, яка здавна мене хвилювала;

водночас декларується любов до сірої істоти з цієї юрби, тобто шукання в ній “хорошого і красивого”» [27, с. 190]. Як бачимо, оцінки гуманістичної спрямованості творчості Валерія Шевчука різними науковцями значною мірою збігаються, що є, на нашу думку, ознакою того, що ця риса і справді є специфічною для цього автора. Ми будемо намагатися і в нашій роботі враховувати показовість цієї риси для прози Валерія Шевчука. Підсумовуючи свої спостереження, Г. Косарева формулює таку тезу: «...маргінальність для Валерія Шевчука не несе, зазвичай, негативних конотативних відтінків периферійності особистості, а викликає інше коло асоціацій, пов'язаних передусім із екзистенційним світосприйняттям героїв [27, с. 192]. Як бачимо, головним чином науковці пишуть про філософську глибину, гуманістичну спрямованість творів Валерія Шевчука, про його індивідуальний шлях у вирішенні екзистенціальних проблем, про плідність діалогу письменника з митцями попередніх часів, у першу чергу – доби бароко.

1.3. Методика дослідження повісті Валерія Шевчука в магістерській роботі.

В нашій магістерській роботі ми спираємось на **комплексний підхід** до об'єкту дослідження. Справа в тому, що більшість дослідників прози Валерія Шевчука наголошує на її зв'язку з екзистенціалізмом. Як відомо, екзистенціалізм – це філософська течія, яка сформувалася в середині ХХ століття. Його метою була спроба збагнути причини трагічної невлаштованості людського життя. Тому ключовими для екзистенціалістів були категорії абсурду буття, відчаю, самотності, страждання. Особливу актуальність набули проблеми скінченності людського існування, відчуження, з одного боку, і проблеми вибору, здібності людини нести відповідальність за свої вчинки, з іншого. Екзистенціалісти намагалися вирішити питання, у чому полягає зміст «справжнього» та «несправжнього»

життя людини. На нашу думку, ці проблеми, питання є вагомими і у тому випадку, коли йдеться про «Двоє на березі» Валерія Шевчука. Тому ми виходимо за межі суто літературознавчої методології і звертаємось до окремих настанов філософії екзистенціалізму в процесі дослідження цього твору.

Серед суто літературознавчих стратегій, якими ми користуємось в нашій магістерській роботі, головним чином – типологічний та мотивний методи дослідження. Але ми також звертаємось до структурно-семіотичного та наратологічного підходів. У зв'язку з тим, що в магістерській роботі ми фокусуємо увагу на мотиві двійництва, ми спираємось на методику **мотивного аналізу**. В теоретичному підрозділі цього розділу роботи ми навели точки зору науковців на зміст категорії «мотив» як структурної одиниці художнього твору. Але словосполучення «мотивний аналіз» використовується науковцями не тільки для позначення об'єкту дослідження (на що скеровано їхню увагу в процесі вивчення твору), але й для презентації шляхів, якими вони йдуть у тлумаченні образів та ситуацій у цьому творі. Тобто, про мотивний аналіз варто вести розмову і як про окремий метод наукового аналізу. **Мотивний аналіз** передбачає виокремлення в художньому творі мотиву, що виконує головну, структуроутворюючу, роль (він є лейтмотивом), і подальше вивчення його семантики та художнього значення. При мотивному аналізі звертається також увага й на інші мотиви, що допомагають розкрити сенс твору; ці мотиви також вивчаються з точки зору їхнього змісту та ролі у творі. Нарешті – усі мотиви об'єднуються в систему.

Мотив в повісті Валерія Шевчука ми розглядаємо як один із елементів її структури. Про значимість **структурного підходу** до художніх явищ неодноразово писав Ю.М. Лотман. Зокрема, у статті «Завдання та методи структурного аналізу». Типологію текстів цей науковець пов'язував з певними структурними правилами їхнього побудування: твори, структури яких передзадані, а також твори такої структури, коли кодова природа тексту

не відома читачам до початку художнього сприйняття. Точку зору Ю.М. Лотмана на важливість структурного підходу до художнього явища підтримує й Рональд Барт. Вихідним для цього науковця є дослідження тексту як строго організованої знакової системи. На думку Р. Барта, необхідно виділяти горизонтальні зв'язки, водночас проектуючи їх на вертикальну вісь, простежуючи розгортання сюжету, що, у свою чергу, створює рух і тим самим переход з одного рівню на наступний.

В процесі розробки структурного підходу до художніх явищ Ю.М. Лотман враховував важливість такої категорії, як «система»: літературний твір був для нього органічною цілісністю. Звідси теза про те, що окремість елементів, з яких складається текст, втрачає свою абсолютність: кожен з елементів реалізується лише у його співвіднесеності з іншими елементами та структурною цілісністю усього тексту. Як пише Мар'яна Лановик, «структуралізм забезпечив основу для семіотичного мислення, а літературна семіотика, у свою чергу, перевела увагу зі структури тексту на те, що він може означати. (...). Структуралізм виробив системний підхід до проблеми кодування тексту, згідно з яким у тексті міститься не лише один код – мовний, а розгалужена ієрархія кодів, які позначають зв'язок тексту з іншими позатекстовими метаструктурами» [31, с.15]. **Системний підхід** це «методологія наукового дослідження і практичного освоєння складно організованих об'єктів, при якій на перше місце ставиться не аналіз складових частин об'єкта як таких, а його характеристика як визначеного цілого, розкриття механізмів, що зберігають цілісність об'єктів» [25, с.10]. Основними варіантами використання системного підходу є системний аналіз та системний синтез. «Будь-яке сучасне наукове дослідження неможливо реалізувати без розгляду складних об'єктів дослідження у їх елементарній структурі та взаємозв'язках складових, використовуючи при цьому таку методологічну базу як системний підхід та системний аналіз, - пише А.В. Мазак. - Іншими словами, науковці досліджують об'єкти як системи – тобто сукупність елементів, що реалізують між собою певні відносини із

фіксованими властивостями, й одночасно утворюють єдине ціле, якому притаманні властивості чи характеристики, відсутні у первинних складових (елементах системи)» [39, с. 6]. Враховуючи це, ми в магістерській роботі спираємось як на структурний, так і на системний підходи. Наше завдання – розглянути «Двоє на березі» як складну ієрархічну систему, що складається з елементів, кожен з котрих сам, у свою чергу, становить систему.

В магістерській роботі ми також використовуємо **типологічний** метод дослідження. Як зазначає В.Б. Мусій, «**типологічний** метод передбачає абстрагування від послідовності еволюції літературних явищ і концентрування уваги на зіставленні явищ у синхронному відношенні, виявляє схожість і неоднаковість об'єктів, яки вивчаються». Застосування типологічного методу передбачає, що спочатку обирається **домінанта**, тобто підстава зіставлення. «Таким чином, - підсумовує дослідниця, - головне при типологічному дослідженні двох або більше явищ – повторювання (наявність в кожному з них) домінанти у декількох творах одного або різних авторів» [42, с.16 - 17].

Поняття «домінанта» активно використовували вчені, які входили до кола формальної академічної школи. Але й в сучасній науці до нього звертаються. Одна з останніх робіт – це монографія С.М. Луцак «Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі ХІХ-ХХ століть)» [36]. Авторка застосовує комплексний, міждисциплінарний підхід: вона не обмежується суто літературознавчими шляхами аналізу і звертається до природничо-математичних наук. Спираючись на принципи когнітивістики, С.М. Луцак зосереджується на таких питаннях: 1) аналогія між мисленням, мозком і комп'ютером; 2) словесність як результат ментальної діяльності; 3) когнітивізм як виявлення зв'язків між структурами думки і вираження. Домінанту авторка розглядає як важливіший естетико-літературознавчий концепт, покликаний усвідомлювати феномен словесного мистецтва і креативного процесу. «Домінантними» на її думку, можуть бути ті чи інші чинники тексту і художнього світу

літературного твору. Підсумовуючи аналіз монографії С.М. Луцак, М.В. Пащенко в рецензії на цю працю пише, що структурні елементи, компоненти тексту та твору, якщо вони виконують роль домінанти, «стають принципами центрування художньої цілісності, позначають закономірності структурування, динаміки, превалювання тих чи інших форм ритміко-синтаксичної, об'єктно-суб'єктної, композиційної організації тексту і світу твору, а саме: образотворення, зосередженість на зовнішньому перебігу подій чи внутрішньо-психологічному русі думки, почуттів, емоційних станів героя, відповідно сюжетності чи безсюжетності, фабульності чи без фабульності, на жанровому та стильовому маркуванні, вираженні художнього та естетичного в точці зору героя, оповідача, читача» [48, с. 172]. Ці спостереження важливі для нас. Двійництво і є тією домінантою, на яку ми будемо спиратися як в процесі вивчення тексту повісті Валерія Шевчука, так і у тих випадках, коли ми будемо порівнювати «Двоє на березі» з творами інших авторів.

І, нарешті, слід назвати такий літературознавчий метод, як **наратологія**, тобто, теорія оповіді. Наратологія враховує наявність глибинної структури як основи будь-якого художнього твору, але головним чином концентрує увагу на процесі реалізації цієї структури під час активного діалогу між автором та читачем, рецепції твору. Наратологи виходять із розуміння комунікативної природи літератури, вони акцентують увагу на таких категоріях, як «дискурс», «оповідні інстанції», «комунікативний ланцюг» (є той, хто посилає інформацію, автор твору, є те, що посилають, текст художнього твору, і є той, хто отримує повідомлення, читач). У першу чергу наратологи враховують засоби надання автором твору інформації для читача. Серед них – формальні (хронологічно / з порушенням хронології подій, послідовно / з порушенням логіки послідовності, лінійно / циклічно і т.п.), а також ті, що знаходяться на рівні суб'єктів оповіді (прямий діалог автора з читачем, або комунікація за допомогою посередників – оповідач, розповідач). Для нас напрацювання наратологів важливі, у першу чергу, у зв'язку із зверненням до такої категорії, як «подія». Ця категорія є ключовою у наратології.

Такими є основні поняття, якими ми оперуємо в нашій магістерській роботі, погляди літературознавців, на які ми будемо спиратися у процесі вивчення мотиву двійництва у повісті Валерія Шевчука «Двоє на березі», та стратегії вивчення художнього твору, на які ми будемо спиратися.

Розділ 2:

РЕАЛІЗАЦІЯ МОТИВУ ДВІЙНИЦТВА
НА РІВНІ ПОБУДОВИ ТЕКСТУ
ПОВІСТІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «ДВОЄ
НА БЕРЕЗІ»

Мета цього розділу магістерської роботи – проаналізувати прояв принципу подвійності (двоїстості) у повісті Валерія Шевчука «Двоє на березі» на рівні її архітектоніки, тобто зовнішньої побудови. Для цього ми звертаємось до виявлення принципу поділу повісті на частини, а також до аналізу взаємин між частинами твору та такими паратекстуальними елементами, як епіграф та заголовок.

Валерій Шевчук позначив жанр свого твору як «повість-диптих». Таким чином він одразу зорієнтував свого читача на дихотомію. Далі, перед епіграфом до першої частини він дає вказівку на те, що це «строфа», а епіграф до другої частини твору визначає як «антистрофу». Такі визначення складових частин епіграфу вважаємо настановою на використання принципу дуальності в побудові твору.

Дуальність, яка є центром нашої уваги у цієї частині роботи, є загальнонауковим принципом. За словами Ярослава Шрамко, вона є таким потужним евристичним принципом, який дозволяє розглянути той же самий об'єкт із двох різних точок зору. Частіше за все на застосування феномену дуальності спираються математики та фізики, але його також поширюють «практично на всі сфери наукового пізнання» [67, с.47]. Сам Я. Шрамко характеризує принцип дуальності як фахівець у галузі логіки. З його точки зору центральними логічними категоріями («засадничими філософськими поняттями загалом») є «істина» і «хиба». «Тому, - формулює свою точку зору дослідник, - гносеологічні твердження, які базуються на цих категоріях, мають підпорядковуватися ... механізму логічної дуальності» І далі дослідник поширює ланцюг понять, які так чи інакше пов'язані з категоріями «істина» і «хиба». Вони, на думку дослідника, корелюють з категоріями «буття» і «небуття». Ще однією класичною парою категорій, які завжди використовуються, коли науковці звертаються до онтологічних проблем, є «матерія» і «свідомість», «душа і тіло» [67, с.61]. Зазначимо, що всі названі цим дослідником категорії (істина, хиба, буття, мислення, душа, тіло)

виконують виключно важливу роль майже в кожному художньому творі, в тому числі і в тому, який є об'єктом нашої магістерської роботи.

Безпосередньо літературознавче осмислення шляхів застосування принципу дуальності міститься в статті Наталії Астрахан. Намагаючись відповісти на питання, чому загадка літературного твору так провокує нашу свідомість, дослідниця порівнює людину і твір словесності. Людина є єдністю тілесної даності та духовної сутності («структури біологічного організму та вибудованості духовного світу»), художній твір також є результатом динамічного «функціонування зовнішнього твору як апарату здійснення естетичного об'єкта» [4, с.190]. Тобто йдеться про єдність людини та цілісність твору, який також поєднує матеріальне та духовне. Спираючись на наведені думки вчених, ми маємо на меті встановити обумовленість архітекτονіки повісті В. Шевчука (матеріальна сторона твору) авторською концепцією (духовною сутністю, яку втілено у творі).

2.1. Дуальність в повісті Валерія Шевчука «Двоє на березі»: взаємодія частин твору

Як вже було зазначено на початку цього розділу роботи, автор повісті одразу вводить такі поняття, як «строфа» і «антистрофа». Тим самим він підкреслює значимість для розуміння його твору урахування наявності принципу дуальності. Згідно тлумаченню, яке ми знаходимо у «Літературознавчому словнику-довіднику», строфа і антистрофа – поняття, які увійшли в наш обіг ще з часів античності. В античній хорівій ліриці антистрофа – «парна строфа, що за своєю метричною структурою відповідала непарній; вони часто перемежовувалися або замикалися еподами – власне частиною хорової партії, наділеною відмінним ритмом. ... Антистрофа супроводила рух хору на кону античного театру зліва направо, до сонячного сходу, тоді як дії, пов'язані зі строфою, відбувалися навпаки» [35, с.47 – 48]. Виходячи з розуміння змісту означених автором на самому початку твору понять, спробуємо виявити контрастні стани, характери, явища в обох частинах повісті «Двоє на березі» та вивчити взаємини між ними.

Сутність першої історії полягає в тому, що господар дома на прізвище Підгаєцький виявляє, що до нього почав з'являтися крадій – поступово стали зникати книжки, які зберігалися на горище. Автор одразу вводить читача у розвиток подій: нарешті старий почув, що злодій неподалік, як раз там, де ще залишалось декілька книжок. Він не знає, хто, якого віку цей крадій, як не знає, чи зможе він протидіяти тому. Але, хоча і нервуючи, Підгаєцький зважується викрити та зупинити злодія. І раптово бачить перед собою хлопчика, обличчя якого також «злякане, перестрашене» [63]. Поступово ситуація зустрічі стає спокійнішою, крадій та господар знайомляться, Підгаєцький дізнається про те, що хлопчика зовуть Вітько, що він живе з батьком, а мати їх «покинула», тому батько збирається привести до дому нову жінку, стосунки з якою з самого початку не заладилися. Також поступово з'являються приводи для нових зустрічей старого з хлопчиком – авоська, яку взяв Підгаєцький для книжок, вудка, яку старий дав Вітьку поки сам відносив рибу додому. Нарешті виявляється, що обидва зацікавлені мінералогією, мріють про подорожі. І це стає підґрунтям їхнього зближення. Тільки поряд з цим хлопчиком старому стає лагідно «й гарно на душі» [63]. Підгаєцький розповідає Вітьку про Орхопську долину, пустелю, яка була колись столицею Монголії. Це був чудовий простір. «Історики пишуть, - каже він, - що там був фонтан, відлитий з чистого золота й срібла, і мав він форму дерева. Біля підніжжя сиділи чотири срібні леви, з пащ яких лився кумис. ... У стовбурі того фонтана-дерева ховалися чотири труби, горішні частини яких виходили назовні золотими драконами, їхні хвости обвивали гілки, а роззявлені пащі драконів вивергали з себе у чотири срібні чаші вино, кумис, медовий напій і рисове пиво» [63]. Поступово читач починає розуміти, що між ними є єдність, обидва відчують красу навколишнього світу, зацікавленість у його таємницях. Особливо важливим у цьому плані є епізод їхньої екскурсії «по каміння». Перша історія звершується відкритою кінцівкою. Підгаєцький обіцяє Вітьку, що колись, після того, як хлопчик виросте і вони приготуються, зберуть гроші, вони поїдуть на Сахалін. Може

цілий місяць будуть перебувати у потягу – настільки далекою буде кінцева станція. Хоча сам у цю мить думає про іншу, вже останню свою подорож у зарослу «хмелем кімнату із оленячими рогами на стіні і з ліжком, застеленим сліпучо-білими простирадлами» [63].

Героєм наступної історії, яку за часом подій відділяє від першої чотири роки, є молодий чоловік на ім'я Василь Григорович, який, бажаючи з початку ранку «утекти від самого себе», вирішує піти в кіно, випадково зустрічає у крамниці старого. Той дуже уважно дивиться на нього, і в його погляді було різноманіття почуттів: і смуток, і схвильованість, і радість, і біль. Герой спочатку приймає незнайомця за людину, яка тільки починає не соромитися просити у перехожих гроші на алкоголь, щоб хоча б на короткий час втекти з дому від сварливої дружини. Але виявляється, що він помилився. Старий побачив у ньому свого померлого нещодавно сина і тому був вражений їхньою зовнішньою схожістю.

На відміну від першої історії, про Підгаєцького та Вітька, котрого тягнуло до горища у будинку старого, бо там були книжки, герой другої історії робить все для того, щоб уникнути візиту до дому Івана Павловича Громадецького. Йому неприємно, що він не знає, як поведеться. І навіть тоді, коли Василь Григорович вже опиняється у кімнаті старого, він відчуває, що відбувається «щось дивне, навіть трохи неприємне» для нього [63]. Абсолютна несхожість виявляється і в ставленні молодих героїв обох частин повісті до книг старого. Вітько їх краде, йому бракує цих книжок, а Василь Григорович, хоча його і зацікавив опис Київської губернії Похилевича, відмовляється взяти «видання, яке ... давно мріяв мати». Я, згадує він, «не радив на таке рідкісне придбання і, скільки міг, відмовлявся від нього; мені здавалося, я не повинен був його брати з моральних міркувань. Але взяти книгу довелося тому, що відмовляння прикро вражало мого дивного знайомого» [63]. І якщо Підгаєцький вимагає, щоб Вітько повернув вкрадені книжки, Громадецький просить свого нового знайомого взяти обрану ним книгу назавжди. При цьому старий ледве не плаче, настільки він хоче

передати хоча б книгу сина тому, хто так на нього схожий. Але поступово і Василь Григорович починає відчувати на собі «непереборний вплив» оказії, що сталася з ним. Щось, зізнається він, «в тому усьому тривожило, щось хвилювало, а щось і бентежило» його [63]. І головним чином не сама розповідь старого про його долю, а відчуття неможливості подальшого буття поза межами оточення, кола інших людей. Він не знає, чи виконає прохання Громадецького знову відвідати його (знову ж, на відміну від першої історії, після якої у читача залишається впевненість, що зустрічі Вітька з Підгаєцьким будуть обов'язково продовжуватися, поки живий цей старий), але він знає, що не зможе далі жити абсолютно самотнім. Зустріч з Громадецьким стала початком радикальної зміни у взаєминах із оточенням. Якщо раніше він дуже раціонально ставився до нових знайомств, намагаючись втекти від можливих розчарувань, то тепер він відкриває свою душу спілкуванню із світом. Василь Григорович зізнається: «...він у мене пробудив щось неусвідомлене, проти чого хочу гостро протестувати: чи можна відмовлятися від того, що освітлює життя, навіть передбачаючи найприкріші розчарування?» [63]. Тобто Василь Григорович усвідомлює початок свого переходу до іншого життя, до заповнення той порожнечі в душі, яку вже давно відчував.

Аналіз того, про що йдеться в кожній з частин повісті Валерія Шевчука «Двоє на березі» дає підґрунтя вважати зустріч героїв, Підгаєцького з Вітьком, Громадецького з Василем Григоровичем подією, яка цілком змінює стан речей, життя героїв.

Підкреслюючи значення поняття «подія» для літературознавства в цілому як «базового», «відправного» (і при виокремленні літературних родів, точному дефініюванні термінів «сюжет», «мотив», «жанр», «хронотоп», «нарратив», «міфологема», «архетип» тощо), Тетяна Гребенюк ставить перед собою мету «осмислити динаміку літературознавчого дискурсу події, зумовлену змінами парадигм наукового мислення, а також накреслити шляхи заповнення окремих лакун теорії події» [17, с.51]. Звернувшись до сучасного

дискурсу події (перша частина завдання дослідниці), Т. Гребенюк фіксує головні напрями їхнього трактування: «...по-перше, увага до технік повідомлення про подію (до наративності), по-друге, перенесення уваги на реципієнта тексту, сприймача оповіді про художню подію» [17, с.51]. Що ж до шляхів до розвитку теорії події, то слід сказати, що Т. Гребенюк окреслює їх у контексті рецептивного підходу до художнього тексту, підходу, який пов'язаний «із читацьким сприйняттям одиничної зміни та системи змін стану героїв у творі» [17, с.52]. Таким чином, дослідниця розглядає категорію подієвості у когнітивному аспекті його функціонування. Констатуючи факт, що художній наратив «як дискурс являє собою цілком відмінну від інших форму комунікації», інша дослідниця, І. Левицька пов'язує визначення наративу та події. Дослідниця пише: «Розроблений “класичною” наратологією підхід до визначення наративу як події або ланцюга подій, об'єднаних каузальним зв'язком і представлених опосередкованою наративною інстанцією, вважається одним із ключових визначень наративу» [32, с.131]. Що ж до формулювань, чим є подія безпосередньо, то тут І. Левицька спирається на праці У. Еко, Р. Барта, Д. Нерман та інших учених і пише: що це «певний стан “органічності”, зафіксований у семіотиці тексту, породжений “космологічною діяльністю художника”, а також – зміна, «яку переживає суб'єкт у результаті інших дій» [32, с.131].

Н.В. Лисенко і Н.П. Лапушкіна пропонують розрізняти події реальні, фабульні і сюжетні. «Реальні події, - пишуть вони, - це історично-документальна база твору, яка, звичайно, зазнає певної суб'єктивної трансформації, що пояснюється потребою переведення факту з реально-об'єктивного контексту в контекст художній. Фабульні події – це основні вчинки та дії персонажів, що можуть бути сприйняті як лінійне розпросторення в часі руху текстуального матеріалу. Фабульні події входять у сукупність подій сюжетних і розташовуються відносно них ексцентрично або концентрично». «Таке розрізнення подій у художньому світі, - пояснюють Н.В. Лисенко і Н.П. Лапушкіна, - дає змогу зрозуміти фабулу як

певне розгортання подій у творі, а сюжет як порядок розгортання подій у творі. Поведінка персонажів (дійових осіб чи ліричного героя), ситуації, сцени й перипетії виникнення ситуацій і сцен (інтриги, колізії, конфлікти) становлять основу сюжетно-фабульного рівня тексту» [34, с.140].

Враховуючи різний ступень вираження ознак зміни стану або ситуації у художньому творі, Т.В. Гребенюк використовує у своїх працях дві категорії – «подія» і «подієвість». Вона так мотивує свою позицію: «У центрі будь-якого наративного тексту завжди перебуває подія або система подій, які є об'єктом оповіді. Подія, осмислювана як зміна стану або ситуації у творі є маркером наративного дискурсу. Зміна ситуації в художньому тексті може не мати чітко виражених ознак події, але й не бути зовсім їх позбавленою. Тож для таких проміжних випадків виникає потреба вживання специфічного поняття, яке б відображало градаційність вияву події у творі – поняття подієвості» [16, с.157].

Ми приймаємо до уваги положення, які містяться в працях цих науковців стосовно трактування події та подієвості. Найбільш важливими для нас є роботи, в яких надана характеристика події. Такою є стаття Флорія Бацевича, котрий систематизує точки зору наратологів и серед основних називає такі: інтелегібельність, сприйманість адресатом, динамічність, градуїованість, залежність від змістово-функційних різновидів тексту (дискурсу), внутрішньотекстові вияви (рух оповіді від макроподії до мікроподії або ж навпаки) [6, с.141 - 142]. До тих ознак події, що називає Ф. Бацевич, додамо ще декілька, про які пишуть В. Шмид, Ж. Женетт та інші дослідники: реальність (у фікційному світі оповіді), релевантність (значимість у фікційному світі), результативність, непередбаченість, незворотність (новий стан не може бути анульованим), неповторність, консекутивність (зміна має вплинути на поведінку та свідомість суб'єкта). Ми спираємось саме на ці характеристики в процесі мотивації зустрічі героїв в обох частинах повісті Валерія Шевчука як події.

Саме зустріч, цілком непередбачувана, вносить різкі, принципові зміни у життя як старих, так і молодих героїв повісті. Зустріч стає імпульсом для наступних вчинків персонажів, тобто вона реальна у розвитку фікційного світу твору. Вона також консекутивна: після неї повернення жодного з героїв до попереднього свого стану неможливе хоча б тому, що кожен не тільки цілком усвідомив протиприродність свого попереднього життя, але й знайшов шлях до подолання власної самотності. Тобто саме зустріч вплинула на поведінку і свідомість Підгаєцького, Громадецького, Вітька та Василя Григоровича.

Таким чином, вважаємо можливим зробити такий висновок: текст повісті «Двоє на березі» структурований за дзеркальним принципом: він складається з двох частин. В кожній йдеться про зустріч старого з хлопчиком (перша частина) та молодою людиною (друга частина). Така організація тексту сприяє реалізації авторського задуму, художньому рішенню проблеми дивних збігів у житті різних людей, а також шляхів подолання ними самотності.

2.2. Прояв принципу дуальності в організації системи персонажів повісті В.Шевчука «Двоє на березі»

Зміст кожної з історій (частин повісті) пов'язаний із зустріччю двох персонажів: Підгаєцького та Вітька та Громадецького та Василя Григоровича. Але ми вважаємо, що слід вести розмову про моноцентричність побудови кожної з частин. Центром системи персонажів першої частини є образ Підгаєцького. Саме на його точку зору непомітно переходить оповідач, повідомляючи про події. Безумовно, форма оповіді у першій частині повісті об'єктивна. Але читач бачить все те, що відбувається ніби то очима героя. Звернемось хоча б до такого опису горища, де, як здавалося Підгаєцькому, ховається злодій: «Старий пильно обдивився горище, але йому заважали добре бачити ті ж таки сонячні смуги. Був наче під водою: старі речі, бозна-коли сюди викинуті, покрилися пухнастим шаром куряви, а по кутках і у глибині сторожко принишкла тьма. Він подумав, що речі, які тут, вже майже

з'їдені часом – промайнуло це в його голові, як спалах; ноги помалу повели його поміж химерне плетиво сонячних мереж» [63]. Читачу стає відомим, яке враження від побачених старих речей було у Підгаєцького, це нібито він додає, що старі речі «бозна-коли» тут опинилися, це він припускає, що вони вже настільки старі, що «майже з'їдені часом», це йому трошечки страшно на горищі і тому це йому здається, що тьма, як ворожа жива істота, «принишкла», це в його уяві сонячні мережі створюють «химерне плетиво». Таким чином, і події, і образи тих, хто оточує Підгаєцького, надаються у творі крізь призму його сприйняття. Читач дивиться на невістку, сусідку, мешканців містечка, в якому відбулася ця історія, очима Підгаєцького. Тому, наприклад, невістка, яка абсолютно чужа Підгаєцькому як у своєму ставленні до життя, так і за своїм внутрішнім світом, зображена у творі постійно розсердженою, обмеженою тільки господарськими справами. Саме у сприйнятті Підгаєцького існує два світи: його уяви («химерна візія») та реальний (той світ, що «уміщається в образі його невістки») [63]. Опозиція між цими двома світами наявна, зокрема, на рівні кольорової символіки. На значимість семантики кольору в творах Валерія Шевчука звернула увагу В.П. Саєнко, коли розглядала збірку цього автора «У череві апокаліптичного звіра». Звернемо увагу на те, що дослідниця пише про жовтий колір, який «в кольоропсихології характеризується як теплий колір сонця, променистий (учені називають його найвеселішим)». На думку В.П. Саєнко, у Шевчука цей колір може втратити своє традиційне значення. Жовтий може позначати те, що пов'язано з журбою, тугою героя, переживанням ним розлуки. Те ж саме ми спостерігаємо і в повісті «Двоє на березі». С одного боку, світлі, жовті кольори викликають радісні почуття у Гаєвського. Вони є ознакою світу поза межами будівлі, подаль від докучливої сусідки та постійно заклопотаної сконцентрованої на буденних справах невістки. Але в той же час жовтий та білий символізують і вже близьку розлуку Гаєвського з «цим» світом, тому відчуття радості поєднується з тихим сумом.

При першій появі у тексті повісті невістка «буркнула», Підгаєцький почув «невдоволений невістчин голос», тому й злякався. Вона докоряє старому за те, що той постійно намагається утекти з дому, а вона примушена його розшукувати, а також, що доводиться його годувати, прати його речі... Пізніше Підгаєцький додасть до її характеристики ще «немилосердну непоступливість»: він радий, що вона ще не дізналася про його «дивну дружбу» з Вітьком, бо одразу б заборонила їхні зустрічі. Їй спокійніше, коли старий сидить цілий день у кімнаті, ні з ким не зустрічається, не товаришує. Союзницею невістки є сусідка, яка, у свою чергу, скаржиться на свою матір, ровесницю Підгаєцького, і стежить за старим на прохання невістки. «Внизу, як завжди, незворушно стриміла у вікні сусідка, - помітив Підгаєцький, прямуючи до річки, - вона глянула на Підгаєцького, і її погляд прикипів до газетного пакунка під його пахвою»[63]. Тому й опис природи навколо дома Підгаєцького набуває рис мертвого життя. «Повітря навколо було драглисто-сіре, мертво висіли жовті сонячні стяги», - здається йому [63].

Такі ж саме люди оточують і Вітька: батько, якому в домі все байдуже, і жінка, з якою він збирається одружитися. Про це свідчить вже опис кімнати, в якій вони мешкають: «...скатірка спустилася до підлоги, на столі – консервна банка з вирізаним, загнутим догори верхом і кілька немитих тарілок. Біля банки вивищувалася порожня пляшка «Аромату садів» і валялося кілька шкуринок та висохлих пластівців голландського сиру» [63]. І тільки одна зустріч викликає радість на душі Підгаєцького – з чарівною дівчиною: «...відчувалась у її ході ніжна ранкова притома. Дивилася примруженими, трохи оспалими очима, і щось таке дивне ворухнулось на серці в старого! Хитнувся перед ним світ, а може, це голова закрутилася. Жінка глянула на старого й усміхнулася з чарівною, трохи жорстокою зверхністю, з якою дивляться молоді на старих. Пішла собі, ледь-ледь похитуючись, а йому закортіло повернутися й подивитися їй услід – так бувало в усі ті кілька разів, коли з нею зустрічався, адже забутий спомин стискав йому серце» [63]. Але чи була ця зустріч насправді? Скоріше за все,

вони зустрілися в уяві Підгаєцького. Невипадково, коли він озирнувся, то уздрів порожню дорогу, на якій стояв старий Пушкар. І, може, саме з тим, що це дівчина з його снів, марень, пов'язані такі риси її зовнішності, як «оспалі очі» та «притома».

Із реального світу єдиною близькою йому людиною опиняється тільки хлопчик, такий же самотній. Невипадково в момент їхньої першої зустрічі виявилось, що вони дуже схожі, точніше, однакоvim був їхній внутрішній стан – обидва були перелякані. Спочатку повідомляється про настороженість старого, про те, що йому стало «млосно», а потім він помічає такий же страх на обличчі невідомого крадія його книжок: «У кутку схлипнуло й засьорбало. Мала, худа постать стислася між бантини – на широкому дитячому личку тріпотіли два перелякані вогники...» [63].

Друга частина з точки зору форми оповіді не схожа на першу. Розповідачем є сам герой. Тому він і є ключовою фігурою у системі персонажів цієї частини. Але тепер це не стара людина, як Підгаєцький, герой першої історії, а молодий чоловік, Василь Григорович. Він також відсторонений від оточення, як і головні персонажі першої частини повісті. Хоча, на відміну від цих двох мешканців Житомира, він живе у Києві, де багато людей і засобів для розваг. Скоріше, причина самотності не в його знайомих, а в ньому самому. Він одразу зізнається, що йому було лінь зустрічатися, спілкуватися з друзями, що він відвідував їх ніби то з примусу, виконуючи ритуал підтримки зв'язків. Тому він розробив систему візитів: щоб не набридати знайомим, а також і самому не відчувати нудьги. Єдиним заняттям, яке викликає у нього задоволення, є відвідування маленьких, заштатних й клубних кінотеатрів: там збирається публіка така ж, як і він – самотні люди, в житті яких нічого особливого не відбувається, але такі, що не хочуть залишатися наодинці, бачити поряд інших, але незнайомих, тих, з ким не потрібно спілкуватися. Він згадує, як провів неділю у свого приятеля, як вони спочатку завершили партію у шахи, яку відклали ще з минулого тижня, навіть почали нову, але її, як і раніше попередню, відклали на наступний

тиждень. Тобто грають вони настільки повільно, без пристрастей та зацікавлення, що легко, не доводячи до фіналу, відкладають партію до кращих часів. Такою же безпристрасною виявилася і зустріч Василя Григоровича з провінційною родичкою його приятеля. На третій день знайомства місія гіда у післяробочий час почала здаватися йому «утяжливою», на четвертий день він не знав, про що говорити з його милою приятелькою, а на п'ятій вона вже від'їжджала. Він приїхав прощатися з відчуттям задоволення і був дуже здивованим, коли вона заплакала «цілком щиро» [63]. Справжні почуття він пережив тільки під час свого візиту до Громадецького. Таким чином, як і в першій частині, центральною парою персонажів є старий і молода людина, але ключова роль належить не Громадецькому, хоча зустріч саме з ним стає переломним моментом у житті Василя Григоровича.

На нашу думку така зміна центру мотивована не тільки бажанням звести воедино протилежності, але головним чином тим, що Вітьку, герою першої частини ще не відома рефлексія, і він не здібний зрозуміти, наскільки важливою для нього стала зустріч з Підгаєцьким, хоча і тягнеться до цього старого. Василь Григорович, навпаки, постійно аналізує свій стан, свої почуття, в тому числі й наслідки свого дивного знайомства з Громадецьким.

На підставі вищесказаного ми робимо такий **висновок**: ядро системи персонажів кожної складається із двох образів: старий та молода людина, яка викликає особливий інтерес у старого. Інші персонажі – це те середовище, у якому перебувають обидва центральні персонажі. Частини твору об'єднує характер стану героїв, а саме – відчуження від оточення. Поряд з ними – члени їхньої родини: батько Вітька, невістка Підгаєцького, сусідка. Але і Вітко і Підгаєцький самотні. Ще більше самотність виступає у другій частині – Громадецький після смерті сина живе один і, скоріше за все, ні з ким не спілкується, а Василь Григорович, хоча і має приятелів, ні з ким з них не підтримує міцних стосунків.

2.3. Віддзеркалення дуалізму побудови повісті В.Шевчука на рівні взаємодії тексту та паратексту

Рамковими елементами тексту повісті Валерія Шевчука, які ми розглянемо у зв'язку з розвитком у творі принципу дуалізму, є заголовок та епіграф. «Назва – це найважливіший елемент твору, що бере участь в організації тексту, а також забезпечує зв'язок між автором, твором та читачем, - підкреслює В.Б. Мусій. - Саме заголовок вимагає від читача вступити в складний процес виявлення сенсів, що закладені автором. Цей процес починається з того, що читачеві пропонується ім'я твору, далі, в процесі читання він неодноразово повертається до назви, а наприкінці отримує останню необхідну йому інформацію. У цьому полягає інтеграційна роль назви твору: вона зв'язує в єдине початок та кінець твору» [44, с. 386].

На першій погляд, заголовок «Двоє на березі» віддзеркалює один із провідних сюжетних мотивів першої частини повісті. Підгаєцький та Вітько після першого знайомства часто зустрічаються біля річки, вони і є тими двома, що перебувають на березі. Тут вони звільняються від побутового тягара, який заважає обом помічати барви світу і насолоджуватися життям, і саме тут, на березі річки розкривається у всій повноті душевне тяжіння обох до краси, до подорожі великим «світом» з усім його різноманіттям гір, камінь, магматичних порід, навіть до фантазування. І навіть така абсолютно природна риса дитини, або рибаря, як схильність до суто невинного перебільшення своїх успіхів (згадаємо, що один каже про свій улов, а інший – про кількість у нього дома вудок) виявляється саме тут, на березі річки.

Але, на нашу думку, варто вести розмову і про обумовленість заголовка повісті головною проблемою твору. А саме – дивних збігів характерів або долі людей до деякої пори навіть не знайомих. Підгаєцький тяжіє бачити як можна частіше Вітька тому, що вловлює в тому щось рідне, подібне йому самому. І не випадково, що ця зустріч відбувається наприкінці життя одного (Підгаєцького) і майже на початку іншого (Вітька). У зв'язку з цим той, хто наближується до переходу із простора «тут» до простора «там», дивлячись на

хлопчика, нібито підводить підсумки свого життя, вирішує, чи відбулось те, про що мріялось. А разом з цим - передає своє уявлення про зміст справжнього життя, свою мрію подорожувати і вивчати те, як влаштований природний світ, тому, хто тільки починає свідоме існування у цьому світі.

Звідси – можливість міфопоетичного трактування повісті Валерія Шевчука. До речі, саме таке інтерпретування таких художніх образів, як «беріг», «ріка», «переправа» в тому числі і «міст» як те, що призначено для переправи, головує у багатьох творах мистецтва не тільки давнини, але й нашої сучасності. Один із прикладів – фільм французького режисера Патріса Леконта «Дівчина на мосту», міфологічні коди якого дослідила С.О. Фокіна в своїй статті і, зокрема, зробила такий висновок про те, що у цьому витворі кіномистецтва міст представ символічною зламаною долі, героїв, тим топосом, що поєднує життя та смерть, пам'ять і небуття [61, с.103]. Так і в «Двоє на березі» Валерія Шевчука саме таке трактування образів берега та переправи є, на нашу думку, цілком мотивованим.

Невипадково на початку повісті так часто повторюються слова, значення яких пов'язане з кінцем життя, старістю. Зупинимось тільки на першому абзаці тексту твору: в кожному з трьох речень, з яких він складається, вживається слово «старий» («старий Підгаєцький ... звів обличчя», «старий рушив до дверей»...), «старий на мить завмер») [63]. У другому реченні інформація про старість героя доповнюється описом його слабкості, неможливості контролювати своє тіло: «його рот розтулився, й з нього вигулькнув язик». А далі мотив старості доповнюється мотивом смерті: «стояла ..мертва тиша», «речі...майже з'їдені часом», «і померлих речей». В такому разі – чим, як не точкою, де починається переправа до іншого світу, є тут берег. І сам Підгаєцький вже уявляє собі момент, коли він розчиниться у повітрі: «Отак вийти через цей отвір і рушити просто по повітрю, злегенька в ньому похитуючись», - думає він. І вирішує: «Колись я так і вчиню» [63]. Безпосередньо мотив переправи через річку як переходу з «цього» світу до

«іншого» є сюжетоутворюючим в іншому творі Валерія Шевчука. Ми маємо на увазі його «Перевізника» (з роману «Дім на горі»).

На першій погляд історія перевізника цілком буденна. У першу чергу на це вказує опис героя, який, почувши чиєсь «гукання», не може спочатку зрозуміти (в тексті – «розчовпати»), що відбувається, окидає кімнату «каламутним поглядом», намагається п'ятірнею «почухмаритися»... Тобто, у читача не виникає очікування на щось надзвичайне у житті перевізника. Потім, після того, як пан, якого перевіз герої з іншого берегу, не сплатив за роботу гроші, виникає думка, що зустріч старого з цим паном насправді дивна, але знову ж таки за межі побутової ситуації вияву непорядності (намагання обдурити того, хто надав послугу) не виходить. Але після повтору тієї ж самої ситуації тричі, читач вже припускає прояв чогось химерного. І сам перевізник все частіше згадує про нечисту силу. От як описується стан його думок в той момент, коли він починає оцінювати все, що трапляється, як химерне: «Напружував силу, збирав її, наче звір, що готується до стрибка, слова так само миготіли в мозку ... розтлумачити все ще чи буде час ... не все кладеться так просто ... не все, як шальки, і не все, як слова ... надходить мент ... і нікого не покличеш, тут тільки річка ... село, і хати, і люди – це так невимірно далеко ... самотою жити – чортів водити. «Чортів водити! – закипіла в ньому злість. – Але цього разу я не дамся!» [64, с.555]. Поступово перевізник все більше поринає у щось незрозуміле, таке, що пов'язане з проявом демонологічного. Тепер замість пана він вже бачить водяника з мавками, а десь поодаль – духів лісу й дому: «Перевізник зупинився. Зирнув на пана, на річку, що курілася й досі, на те місце, де стояла корова – купа глини чи гною, на порожній хлів і порожню собачу буду, на хвіртку, його брови злегка піднялися – у хвіртці стояв оброслий баговинням водяник. Довкола повсідалися дівчата, зморено відкинувши набік чудові рибу'ячі хвости; він побачив і тих, звідтам: людей з коронами дерев замість шапок, дівчата були убрані в гілля; чоловіків, які мали тіло з вогню; драглистого лисуна, великого й важкого, з відвислою

щелепою. Зіщулившись, стояли домовики, порозсідалися на клунках відьми й відьмаки – все це начебто чекало чогось, і перевізник дивився на них спокійно, тільки звівши злегка брови» [64, с.557-558]. Але і тут він намагається перевести свої думки у план звичайного, побутового, щоденного: «...він подумав про глину, якої навалено у нього на подвір'ї, про човен і про те, що треба замінити мотузка, бо коли човен знесе, йому не буде чого й робити» [64, с.558]. І нарешті пан називає перевізника справжнім його ім'ям: Харон. І тим самим пов'язує героя оповідання з уявленнями давніх греків про простір смерті. «Мушиш умерти й ти, Хароне, - прорік, пильно дивлячись на перевізника. – Не треба було нас перевозити. – Я не хочу вмирати, - відповів перевізник сухими вустами» [64, с.558]. І тут перед читачем відкривається два можливих шляхи мотивування змісту цієї історії. Одне мотивування – психологічне: йдеться про останні часті життя людини, коли вона починає марити, і тому важко провести межу між реальним та уявним. Наступне – міфопоетичне: герой опиняється перед останнім своїм перевозом, він тепер сам повинен перейти з берега з земним його помешканням до берегу «того» світу, від життя до смерті. У зв'язку із мотивом вмирання і виникає міфопоетична символіка перевозу і перевізника. Оповідання було написано до початку роботи над повістю (у 1970 році), і тому ми вважаємо, що на момент створення «Двоє на березі» міфопоетичне ототожнення переправи з одного берега на інший з переходом від життя до смерті було активним в уяві письменника і могло «спрацювати» і під час написання повісті, про яку йдеться у нашій роботі. Звернемо увагу хоча б на епізод, коли Підгаєцький засинає і згадує про Вітька: «І тільки опинився він у ліжку, як почув рип велосипедних педалей і побачив, як віддаляється від нього мала, юрлива постать. Їде та постать на міст, можливо, кленовий, який він уже давно перейшов і ніколи на нього не вернеться» [63]. Тобто він, вже стара людина, наблизився до іншого берега, принаймні, якщо не берега смерті, то іншого вікового стану, має вже інший життєвий досвід. Хоча,

скоріше за все, йдеться все ж таки про інший беріг, протилежний берегу життя.

Таким чином, на нашу думку, «берег» в повісті В. Шевчука – це для Підгаєцького не тільки місце відпочинку, ловлі риби, прогулянок з Вітьком, але й знак його наближення до кінця перебування тут, на землі. А для Вітька це місце, де починається його підготовка до майбутнього життєвого шляху, життя, яке, у свою чергу, часто порівнюється з плаванням у бурхливому морі, і хто знає, не слід виключать, що саме йому вдасться виконати те, що тільки планував Підгаєцький (про що він мріяв).

Читачу невідомо, чи будуть продовжуватися стосунки Василя Григоровича з Громадецьким. Але й у тій частині твору зберігається та ж сама символіка слова «берег». Якщо для Громадецького випадкова зустріч у крамниці з молодим чоловіком була лише ковтком щастя (він нібито знову побачив померлого сина) у той момент, коли він сам наближався до переходу до «іншого» берегу як до смерті, то для Василя Григоровича ця зустріч стала імпульсом до переходу до принципово нових стосунків з людьми, подолання самотності.

Повна семантика назви повісті стає явною тільки по завершенні її читання. Читач постійно звертається до назви, поступово доповнює ті сенси, які відкрив спочатку. І нарешті така проста історія зустрічей молодої і старої людини (як у першій, так і у другій частинах твору) набуває філософської глибини.

Крім назви, в повісті «Двоє на березі» є такий елемент паратексту, як епіграф. Мар'яна Сокол визначає його «виразником концепції художнього тексту, який передує текстовому формуванню». За допомогою епіграфу, пише дослідниця, «автор відкриває зовнішню межу тексту для паратекстуальних зв'язків» [57, с. 115]. М. Сокол виділяє такі параметри виявлення зв'язку епіграфа з текстом: «По-перше, це втілення концепції автора, занурення у його світосприйняття, у його систему цінностей, що є основним критерієм адекватності читання. По-друге, встановлення ролі

епіграфа як цитати, введеної у контекст твору, якій властиві пара текстуальні функції. По-третє, специфіка епіграфа як елемента паратекста, який може вводити тему тексту, відобразити заголовок та нести інформацію для самого адресата – читача» [57, с. 118]. Враховуючи всі ці аспекти, дослідниця пропонує висновок про те, що епіграф – це частина тексту, оскільки «йому властиві різні характеристики, в основі яких може здійснюватися пара текстуальний зв'язок епіграфа з текстом. Адже від того, який є параметр (чи параметри) епіграфа, бере участь в організації паратекстуального зв'язку епіграфа з текстом, будуть залежати форми реалізації паратекстуального зв'язку» [57, с. 118].

Звернемось до епіграфів до тексту повісті Валерія Шевчука. До першої частини повісті епіграф такий: «Строфа: «Хміль на рогах в оленів». Безпосередньо ця строфа пов'язана із сном-видінням Підгаєцького. Старий уявляє собі долину, до якої він нібито летить, «махаючи білими крилами» вже «не день і не два і має прилетіти не кудись, а в ту ж таки кімнату, в якій лежав і зараз...». Перед зором Підгаєцького з'являються стіни, які здаються зеленими тому що по ним в'ються хміль і дикий виноград. На стінах він бачить оленячі роги, які також густо заплетені зеленню рослин і тому вони йому здаються такими ж зеленими, як і хміль з виноградом. У цьому видінні – втілення мрій Підгаєцького про молодість, красу, кохання, які колись він пережив, але тепер може тільки згадувати і мріяти про те, що після того, як його душа звільниться від його старого тіла, а з ним – і від «цього» світу, він знову зустрінеться з щастям кохання «там», назавжди. І зелений колір тут символізує розквіт життя, молодість.

З іншого боку, і це зовсім не перечить першому мотивуванню образів оленя та хмелю як частинам його сну-видіння, варто звернутися до загальнонаціональної їхньої символіки. Спираючись на праці у галузі міфопоетики, зазначимо, що олень у слов'янській моделі світу символізує сонячну енергію, а тому й владу. Крім того він пов'язується з силами, які протидіють злу, а тому вважається помічником у подоланні біди та

труднощів. Але в той же час сам олень є алегорією людини, у якої немає справжніх друзів, і це, на нашу думку, має безпосередню алюзію на Підгаєцького, який дуже самотній. В давнину оленя могли сприймати як тотемного предка, який з «того» світу стежив за членами свого роду, піклувався про них. Ріг оленя пов'язували з джерелом благополуччя. Крім того, олень пов'язаний також із простором смерті: «...у найдавніших колядках олені переносять душі покійників на той світ», - пише В.В. Куйбіда [29, с.574]. Невиключно, що такі вірування були обумовлені спостереженнями за тим, що коїться з рогами оленів: щороку вони відпадають, а потім, навесні, оновлюються. Цікаво, що у давніх віруваннях олень пов'язувався не тільки мотивом вмирання (переносив душі померлих у простір смерті), але й з оновленням, відродженням. Це також можна пояснити особливостями міфопоетичного світосприйняття, а саме – розумінням часу. У міфопоетичній моделі світу точка народження і точка смерті співпадають, а життя – це рух по колу – від народження до смерті і від нового народження до нової смерті... Тому не дивує, що роги оленя могли сприйматися як Axis Mundi (Світове Дерево), сакральний центр світу. В.В. Куйбіда, на працю якого ми спираємось, у свою чергу посилається на дослідження В.О. Орла про культуру, символи та тваринний світ, коли пише про те, що, у той час, як олені перепливають річку, вони кладуть голову на круп попередньої тварини, а через болото і нечистоти вони перестрибують. Тому, вважають дослідники, в середньовічних трактатах така поведінка тварини стала основою моральних уроків для християн. «Як і олені, - підсумовує В.В. Куйбіда, - християни мають допомагати один одному в труднощах і біді, а брудні пороки і гріхи – перестрибувати [21, с. 575]. Підсумуємо: символіка оленя пов'язана з такими поняттями, як вірність, гідність, сонячна життєва енергія, смерть та відродження, самотність, допомога у труднощах та бідах. На нашу думку, все це допомагає увітати собі авторську концепцію образу Підгаєцького, який все частіше бачить сон про

те, що потрапляє у кімнату (нібито його власну домівку), на стінах якої є роги оленя.

Інший образ, який згадується і в епіграфі до першої частини повісті, і присутній у сні Підгаєцького, це – хміль. У першу чергу хміль – обов'язкова складова таких напоїв, як медовуха, варенуха та пиво. Пиво, до речі, згадується і в повісті «Двоє на березі» - Підгаєцький, коли був у гастрономі, придбав собі пляшку і тут же, відійшовши у куток, почав пити «із солодкою втіхою, вряди-годи відриваючи від склянки вуста й захоплено прицмоктуючи». Після цього «все навколо раптом» стає «йому незнайоме, все нове й змінене». «Хміль, - продовжує оповідач опис Підгаєцького у цей час, - уже гуляв по тілі, наповнюючи його ясним вогнем» [63]. Хміль, про який йдеться, був складовою не простих, буденних напоїв, а ритуальних. Так, питний мед, за словами Василя Скуратівського, крім громадських учт традиційно «використовували в похоронних та помінальних обрядах ще в дохристиянські часи». Як приклад, В. Скуратівський згадує «Повість временних літ», де в епізоді приготування княгині Ольги до помсти (військового походу на древлян), та наказує коростенцям «наготувати на тризну по Ігореві чимало питного меду. Коли учасники поминок сп'яніли, київські воїни всіх знищили. Другим за обрядовим значенням напоєм було пиво, до якого також в процесі приготування «додавали заварку з хмелю» [55, с.560; 564]. В такому разі можна вважати, що окрім цілком буденного згадування про насолоду, яку дозволив собі Підгаєцький, опинившись в крамниці поодаль від невістки та сусідів, хміль у даному випадку може бути також вказівкою на ритуальне дійство – тої ж самої ночі, одразу після придбання пива Підгаєцький побачив сон-видіння про свою подорож у загадкову кімнату. Але, на нашу думку, хміль у першій частині повісті пов'язаний головним чином не з образом Підгаєцького, хоча він і бачить його у вві сні, а потім купує у складі пива. Хміль – це та енергія, якої бракує Підгаєцькому, яку він шукає у світі, у тому числі і в зустрічі з Вітьком. Тобто

хміль є знаком молодого запалу, позначенням активного розвитку [54] – того, що пов'язане, у першу чергу, з молодими героями твору.

Таким чином, ми вважаємо, що образи, які ми знаходимо в епіграфі до першої частини твору, мають безпосередній зв'язок з системою персонажів. Підгаєцький виконує роль такого сонячного божества (його емблемою є олень) у долі Вітька – він стає єдиним дорослим, якому не байдуже, що буде далі з хлопчиком. Саме Підгаєцький дає Вітьку настанову на необхідність мріяти про подорожі, але готуватися до них поступово. Підгаєцький, як і олень, благородний, але самотній. Що ж до Вітька, то він, як хміль, сповнений «молодого запалу», якому слід надати орієнтир для втілення. Знову ж таки ми можемо вести розмову про принцип дуальності: як емблеми із строфи (олень та хміль), так і герої першої частини переважним чином різні, навіть протилежні, але в той же час схожі у своєму стані (самотність), тяжіють до зустріч один з одним, як олені і хміль у вві сні Підгаєцького.

Антистрофа (епіграф до другої частини повісті) така: «Оказія не на щодень». Оказія – це, як відомо, щось виключне, незвичне. Таким чином, акцент зроблено не на образній системі, як у першому епіграфі (ключовими у ньому є іменники «олень» та «хміль»), а на подієвості, на дивному характері того, що сталося. Відбулася зустріч двох незнайомих, але, як виявилось, поєднаних якимись загадковими зв'язками людей (Громадецького та Василя Григоровича). І знову ми виявляємо, що, з одного боку, епіграфи різні, але одночасно взаємопов'язані. Це для нас є підґрунтям висновку про дуальність як принцип організації тексту повісті Валерія Шевчука.

Висновки. Архітектоніка тексту та паратексту «Двоє на березі» підпорядкована принципу дуалізму, дихотомії. Представимо це у вигляді таблиці:

1 частина повісті «Двоє на березі»	Друга частина повісті «Двоє на березі»
Дія відбувається у провінційному Житомирі	Дія відбувається у столичному місті (Київ)

Об'єктивна форма оповіді	Суб'єктивна форма оповіді
Тексту передує епіграф, позначений як «строфа»	Тексту передує епіграф, позначений як «антистрофа»
Ключова постать, крізь призму сприйняття якої передано події - старий	Ключова постать, крізь призму сприйняття якої передано події – молода людина
Підгаєцький живе з родиною (невістка, онук, хоча той і в армії)	Громадецький абсолютно самотній
Вітько, хоча і живе з батьком, абсолютно байдужий йому	У Василя Григоровича є приятелі, в нього закохується провінційна родичка його приятеля
Зустріч героїв відбулася з «ініціативи» хлопчика, який без дозволу господаря проникнув у його дім	Зустріч героїв відбулася з ініціативи старого, який запросив молодого до себе
Молодий герой сам став брати книжки старого, потай, без дозволу	Молодий герой довго відмовлявся від книги старого, хоча вона його зацікавила, а Громадецький був радий подарувати її йому.

Виходячи з цієї таблиці, повість побудовано на принципі поєднання протилежностей. Але насправді всі вони не настільки принципові, як збіги між характерами та долями головних персонажів.

Безпосередньо текст повісті складається із двох частин, головною подією кожної з них є зустріч, яка впливає на подальшу долю центральних персонажів. Таким чином, сюжет усього твору розвивається циклічно. Перша частина віддзеркалюється в наступній. Встановити таке дзеркальне співвідношення дозволяє виокремлення в кожній з частин події. Вона в обох частинах та ж сама – зустріч. Характер події об'єднує складові повісті, які,

при всій їхній різниці, складають єдність, що, у свою чергу, сприяє цілісності художнього світу твору в цілому.

ТРЕТІЙ РОЗДІЛ: РЕАЛІЗАЦІЯ
МОТИВУ ДВІЙНИЦТВА НА РІВНІ
ЗБІГІВ В ХАРАКТЕРИСТИЦІ ОБРАЗІВ
ПЕРСОНАЖІВ ПОВІСТІ ВАЛЕРІЯ
ШЕВЧУКА «ДВОЄ НА БЕРЕЗІ»

Валерій Шевчук майже з самого початку своєї повісті дає настанову на припустимість подвійного мотивування того, що відбувається з її героями. Можливо все те, про що дізнався читач, це щось буденне, що не варте його уваги, а, можливо, те, що сталося, є проявом прихованих закономірностей долі людини. Саме так Підгаєцький мотивує свої зустрічі з юною красунею (до речі, читач так і не дізнається, якими вони були – реальними, або відбувалися тільки в його уяві). «Так воно в житті й буває, - подумалося йому, - пробіжить через дорогу кіт – і на людину найде ніч. Пройде повз тебе хтось зовсім звичайний – і це означатиме, що ти закінчив ще один період існування» [63]. Але сам він налаштований сприймати навіть дрібниці як прояв таємничих закономірностей. Під час екскурсії з Вітьком він не погоджується з поверховим поглядом хлопчика на світ, що їх оточує. Після слів Вітька про те, що камінь – це просто камінь, а вода – вона і є водою, Підгаєцький заперечує: «Але все це ховає в собі безліч таємниць». «Поглянь навколо, - пропонує він хлопцю, - тут є тисячі, мільйони таємниць» [63]. Але безпосередньо теза про загадковість світу розвивається у другій частині повісті, у якій, на нашу думку, надмірно прагматично мислячий Василь Григорович починає припускати існування загадкових збігів у житті. Хоча йому і здається, що Громадецький «ненормальний», а в їхній зустрічі було щось «штучне», він мимовільно пристає до думки, що, вважаючи виповненість історії та художньої літератури історіями про двійників, можна припустити, що тут насправді є щось цікаве і задається питанням: «...хто він був, отой мій двійник? Які його смаки, які були вподобання, розумовий розвиток...» [63]. І далі він все більше заглиблюється у свої думки саме у цьому напрямі. Йому стає цікавим, чому двійники, психічно або зовнішньо тотожні, як правило, не зустрічаються, а коли таке все ж таки трапляється, то, думає він з посмішкою, «із забобонного кодексу людства, це приносить нещастя» [63]. І справді існує повір'я, що свого двійника можна побачити перед смертю. Але тут же він починає скаржитися на самого себе за те, що він, такий розумний, витрачає час на «дурні думки». Василь Григорович,

спирається на свій розум і раціонально намагається пояснити існування історій про двійників і позбавитися від припущення можливості прояву містичних сил у бутті людини. «І мені, - повідомляє він, - раптом здалося: нічого дивного в тому нема, що десь поруч хтось жив схожий на мене аж так, що рідний батько того загадкового Хтось мене із ним сплутав: природа, зрештою, може дозволити собі такий вибрик, адже чудо не в тому, що хтось на когось схожий, чудо в дивовижній, яка не має меж, неоднаковості людських облич та єств, чудо в тому, подумав я, дивлячись на сіре громадді помережаних квадратиками вікон стін, які зливалися далеко попереду у величезну, громіздку споруду, що всі ті міріади нас однакових – в суті неоднакові, і кожна частка тих міріадів має щось виключно собі притаманне, вівки неповторне. Ми знаємо цей дивний закон, отже, коли природа десь помиляється і раптом витворить щось і справді тотожне (близнюки до уваги не беруться), хочемо ми того чи ні, нас починає пробирати острах, і він, здається, цілком закономірний» [63]. Таким чином, Василь Григорович, коли він прямує до старого Громадецького, і не заперечує існування загадкового, і в той же час, намагається надати йому цілком раціональне пояснення. Ключовим для нього словом у цьому поясненні загадкового є «випадок», який є, на його думку, одним із законів життя. Навпаки Громадецький пояснює чудову схожість Василя Григоровича із своїм померлим сином проявом таємничих закономірностей. «Бо це таки незвичайний випадок, - коментує старий їхню зустріч. – Вас доля до мене послала» [63]. Саме тому важливі роздуми Василя Григоровича про закони життя, коли він повертається від Громадецького і відчуває радикальну зміну в своєму ставленні до себе, до своїх зв'язків з оточенням. Йому здається, що він раптово став схожим на порожній глек, який поступово заповнює сонячне світло. І тут з'являється впевненість, «що у світі немає нічного випадкового, що й це провіщення весни в січні так само не випадкове; що такий день і сонце конче потрібні мені, отже, й вони не випадкові» [63]. Подивимось, як

ці загадкові збіги закономірностей впливають на характери центральних персонажів повісті.

3.1. Підгаєцький та Громадецький як двійники

Першим з точки зору черговості появи у тексті повісті лейтмотивом образів цих персонажів є їхня старість та безпомічність. Опис обох персонажів побудовано на постійному повторі епітету «старий». Перше ж речення у тексті таке: «Старий Підгаєцький насторожено звів обличчя» [63]. Також характеризується і Громадецький під час першої зустрічі з Василем Григоровичем: «дивився старий у величезній заячій шапці», «старому підійшла черга», «не було діла до того старого», «дід розплачувався» і так далі. Присутня в цьому опису також і вказівка на слабкість цих старих. Про Підгаєцького: «старий сипло дихав», «вигукнув старий тонким, тремтливим голосом». Про Громадецького: «руки в нього тремтіли», «старий подибуляв маленькими крочками», «я побачив у його очах таку невимовну тугу, яка буває у хворих тварин» [63]. До речі, туга є тим станом, який все частіше переживає і Підгаєцький, як і більшість героїв творів Валерія Шевчука. За словами Антоніни Гурбанської, зовнішній світ повістей Валерія Шевчука «постає як екзистенційний простір особистості, котра намагається подолати абсурдність життя, внести в нього логіку, сенс» [18, с.28]. Майже всі вони «страждають через самотність, відчуваючи її як духовну ущербність; монотонність, машинальність буття поглиблює відчуття абсурдності, призводить до сприйняття життя як руху по замкненому колу, позбавленому будь якого сенсу» [18, с.28]. Звідси – проведення Підгаєцьким межі між світом сусідки, невістки та власним світом мрій про подорожування великим світом, уявлення Громадецького про власну непомітність, сірість... Зближує цих двох старих і втрата, яку обидва пережили: смерть єдиного сина. Але, крім цих знаків неблагополуччя, ще одним лейтмотивом їхнього опису є інтелігентність обох старих. І головною ознакою цієї їхньої риси є те значення, яке обидва приділяють книжкам. «Центральною точкою перехрещення особистих інтенцій автора та широкого простору культурних

традицій, які витворені мовою та історією багатьох інтерпретацій - пише О.М. Солецький, - є текст, що в художніх структурах Валерія Шевчука розкривається в образі та ідеї книги. Визначальною рисою його героїв є книготворчість» [58, с. 293]. Ні Підгаєцький, ні Громадецький, безумовно, книжок не створюють, але обидва цінують їх. Хоча для Підгаєцького, як виявляється, книги були все ж таки пов'язані з творчістю – він моделював у мріях своє життя, спираючись на книги про давнину, про багатства природи, про мінерали, які досліджують науковці. Саме зміст цих книжок кликав Підгаєцького у подорожі, які він, на його великий жаль, здійснив лише у фантазіях.

Як виявляється, обидва все життя провели в невеличкому місті (Підгаєцький у Житомирі, а Громадецький – невідомо в якому, але там були «дім і клопоть землі» [63]). І службові заняття у обох були самими тривіальними.

Крім книжок, Підгаєцький та Громадецький володіють ще однією річчю, яку цінують вище усього на світі – у кожного є альбом та світлини в цьому альбомі. Це та єдина тоненька ниточка, яка пов'язує їх з дорогими обом людьми, котрих вже немає у цьому світі – сином та дружиною. І тут виникає ще одна підстава, але дуже важлива, на наш погляд, для ототожнення цих двох персонажів. Обидва нібито належать одночасно двом світам: дійсному і тому, що є в їхніх мріях, там, у цьому «уявному» світі – кохання, родина, щастя, краса. Це все те, що зберігають світлини в їхніх альбомах.

Читач не знає, чи схожі Підгаєцький та Громадецький своїми обличчями, фігурою. Двійниками їх можна вважати на підставі загадкових збігів їхньої долі, їхніх характерів. Такий варіант двійництва зустрічається в літературі. Згадаємо хоча б роман Алена Роб-Гріє «У лабіринту». У творі йдеться про солдата, який хоче передати батьку іншого солдата, що помер у шпиталі після поранення, коробку з речами померлого. Зустріч ніяк не може відбутися. Нарешті вже той солдат з коробкою отримує поранення і вмирає, як і перший. Тобто увагу у цьому «новому» за своєю стилістикою романі

сконцентровано на віддзеркаленні того, що відбувається з різними, може навіть не знайомими один з одним людьми. Ще один приклад - оповідання «Психологічний двійник» О. Бердника.

Олесь Павлович Бердник (1926 – 2003) – український письменник-фантаст та футуролог, а також політик та дисидент, член-засновник Української Гельсінської групи, провідник українського гуманістичного об'єднання «Українська духовна республіка». Серед його творів – романи «Стріла часу», «Лабіринт Мінотавра», «Зоряний корсар», повісті «Поza часом і простором», «Серце Всесвіту», «Золоті ворота», а також низка оповідань. Оповідання «Психологічний двійник» було написано у 1957 році.

Твір починається з того, що шеф таємної поліції Габер отримує повідомлення про державну зраду, скоєну інженером Коріні. Він прямує до будинку інженера та заарештовує того. Звертає на себе увагу поведінка Коріні під час арешту. Він сміється, коли чує, у чому його обвинувачують і запевняє, що це або дурний жарт, або наклеп. Таким же спокійним і впевненим у собі був інженер і коли почалося засідання військового трибуналу, на якому розглядалася його справа. «Спочатку, - повідомляється про Коріні, - інженер іронічно слухав ... обвинувачення, але далі, з кожним словом лице його бліднішало, очі загорялися хвилюванням, а під кінець виступу прокурора він ледве сидів на місці, витираючи з лоба піт, що котився градом» [8]. Його настільки вразили слова про те, що нібито він в стані сну розмовляв англійською мовою з людиною, яку називав своїм шефом і якій обіцяв передати секретні проекти, над котрими він працював, що він майже збожеволів. Коли Коріні сам ознайомився з матеріалами справи, він був примушений погодитися з тим, що все почуте від прокурора є правдою, але як таке могло статися, якщо він нікому нічого не збирався передавати, він не розумів. Інженер знаходився у такому напруженому стані, що «істерично засміявся, впавши на підлогу, бився в судорогах» і опинився решти-решт в психіатричній лікарні. Через декілька днів Коріні опам'ятався і зрозумів, де він знаходиться. І тут йому пощастило познайомитися ще з одним пацієнтом,

який запропонував Коріні розповісти, що з ним сталося. Інженер зізнався, що останнім часом бачить дивні сні. Йому сниться одне й те ж місто, вулицями якого він йде на зустріч з коханою дівчиною, але чомусь відчуває до неї ненависть у зв'язку з тим, що вона його зраджує, і готовий вбити її. Потім він бачить, як б'є дівчину ножем в груди. І тут інженер припускає, що все це не сон. «От я й думаю, - зізнається він своєму слухачеві з психіатричної лікарні, - чи не зв'язаний я як-небудь з другою людиною, яка психологічно діє на мене, розумієте?». І пояснює далі свою думку: «Є теорія, яка говорить, що біоелектричні хвилі мозку передаються в просторі...Якщо зустрінеться людина, яка схожа на мене психічно, то мої враження будуть діяти на неї, а її – на мене в стані сну!» [8]. І старий каже у відповідь, що він знає, де знаходиться те саме місце із снів Коріні. Він і допомагає Коріні втекти із лікарні з тим, щоб інженер знайшов англійське містечко із своїх снів і зустрів свого психологічного двійника. Все йде, як і планував інженер, але тільки-но він опинився в Англії та зустрівся з дівчиною із свого сну, він знову потрапив у в'язницю. Тепер – за вбивство. Під час допиту його називають Гопкінсом. А він через перекладача намагається пояснити, що він італієць Коріні, а також просить повідомити йому, у чому його обвинувачують. Виявляється, що Гопкінс – інженер, який працював у галузі ядерної фізики і з-за особистих обставин намагався вбити свою дівчину. А потім з'являються і сама дівчина, яку Гопкінс насправді тільки поранив, і мати Гопкінса, які запевняють слідчих, що це якийсь «незвичайний двійник» їхнього нареченого і сина. Нарешті було затримано справжнього Гопкінса і двійники познайомилися. Вони були схожі ззовні, а також, як виявилось, працювали над схожими науковими проектами. Обом снилися дивні сні. «Отже, - каже Гопкінс, - ми з вами творили і жили якимось спільним, дивним життям» [8]. Оскільки ж психологічні двійники настроєні на одну біоелектричну хвилю, враження чи пригоди, які переживає один з двійників, передаються, як от радіохвилі, другому в стані сну через великий простір. У чомусь все це нагадує той тваринний магнетизм, в існуванні якого був впевнений Франц Антон Месмер

і під владою якого Бедлоу із оповідання Едгара Алана По «Повість Скелястих гір» не тільки побачив свого двійника із минулого – Олдеба, а ще й вмер майже так, як років сорок до нього загинув його двійник (до речі, вони були на диво схожі, про що свідчив портрет Олдеба, який зберігав доктор Темплтон) – від рани у правій скроні, в яку потрапила отрута.

Безумовно, можливість існування психологічних двійників – це тільки наукова гіпотеза, яка поки що не підтверджена наукою (як і тваринний магнетизм), але письменники доволі часто будують свої твори на тому, що ще не стало теорією, роблячи тим самим власний внесок в розв'язання наукової проблеми. Скоріше за все, Олесь Бердник цікавився розробками вчених у галузі психології і наблизився до того, що сучасні науковці називають гіпнозом (як і Едгар Алан По). Нас їхні твори зацікавили у зв'язку з тим, що увагу в них сконцентровано на таких же загадкових збігах у житті різних, навіть не знайомих один з одним людей, як і в повісті Валерія Шевчука «Двоє на березі».

3.2. Василь Григорович та син Громадецького Володя як двійники

У зовнішній схожості Василя Григоровича та сина Громадецького Володі був впевнений Громадецький. Тому він і намагався познайомитися з молодою людиною, яка випадково опинилася в тієї ж самої крамниці, що і він сам. Потім виявилось, що і вік незнайомця та його сина той же самий – тридцять чотири роки. Тільки одяг був несхожим. Сам Василь Григорович припускає, що старому тільки здається, що між ними є щось спільне. Він раціоналіст і навіть прагматик (недаремно під час бесіди з Підгаєцьким він постійно думає про гроші – простіше дати цьому «дідусю» двадцять три копійки і забути про їхню зустріч). І тому він вважає, що таке двійництво можливе тільки у казці. «Виходило, - думає Василь Григорович, - начебто той його син не був похований цим дідом на якомусь цвинтарі, а в казковий спосіб ожив і тиняється вулицею з капустиною і двомастами грамами “окремої” ковбаси в авосьці» [63]. Але поступово він все серйозніше починає замислюватися над дивними збігами. Хоча і тут він шукає якесь раціональне

пояснення. У його припущеннях і насправді є доля сенсу. Виявляється, що він не знав свого батька, ріс із матір'ю. І тут приходить думка: а не могло так статися, що він не просто схожий на сина Громадецького, а насправді і є його сином. І тут у його свідомості звучить такий діалог у зв'язку з тим, що хтось Невідомий погрався з його матір'ю й покинув її: «Чи не ти це був, діду?» - подумав я, мацаючи в кишені акуратно складений блокнотний аркушик. «Це був я, синку», - почув ніяковий голосок дідуся в кумедній заячій шапці і у важеному, довжелезному пальті» [63]. Але він тут же сміється, називає свої думки «бриднею». Таким чином на якусь мить Василь Григорович припускає, що він і насправді є сином свого нового знайомого, але не двійником Володі, а іншим сином старого.

Коли Василь Григорович все ж таки вирішує піти до Громадецького, виявляється, що і насправді його голос дуже схожий на голос сина старого – той одразу не зміг зрозуміти, с ким він розмовляє: «- Володя? – так само хрипко спитав голос. – Не Володя, а Василь, - сказав я. – Ми зустрілися біля гастроному. – А, це ви? – радісно обізвався голос. – Вибачте мені, Василю, але ваш голос... - Такий самий, як у вашого сина? – Так, - чоловік по той бік дроту хвилювався...» [63]. Ще більш його дивує зовнішня схожість. Коли Василь Григорович входить до кімнати Громадецького, він одразу звертає увагу на великий фотопортрет, який висів навпроти дверей. «Здається, - зізнається він, - то був мій власний портрет, хоч я не пам'ятаю у себе такої фотографії. Я був там у молодших літах, десь не більше двадцяти п'яти, і єдине, що належало іншому, - чимала родимка на щоці» [63]. Громадецький помітив здивування Василя Григоровича і був у цю мить майже щасливим, що його враження про схожість двох молодих людей не було оманливим. А пізніше, коли старий пропонує Василю Григоровичу подивитися альбом із світлинами, стан героя набуває зовсім химерного характеру. Він і насправді вже не проводить ніякої межі між собою і сином Громадецького. «Я, - згадує він, - гортав аркуші й не без інтересу *розглядав себе колишнього*. Ріс разом і з тим хлопцем, а оскільки з певного часу фотографувався він тільки сам, то я

легко міг *признати в ньому таки себе*» [63]. Звернемо увагу на двоїстість його вражень. З одного боку, він розуміє, що це не він, а інший («разом з тим хлопцем»), і в той же час нібито впевнений, що це його власна історія у світлинах.

На можливість вважати Василя Григоровича та сина Громадецького двійниками вказує і близькість їхніх книжкових зацікавлень. Побачив на етажерці видання про історію Києва, він питає старого, що це за книги. Той відповідає, що Володя був зацікавлений цими виданнями, збирав їх. Книги викликають інтерес у Василя Григоровича. Судячи з того, як він описує ці видання, вони йому добре знайомі – чув про них, знає, що вони існують, тобто цікавився ними і раніше: «два томи історії Києва Закревського, опис Київської губернії Похилевича, книга про Київ Захарченка...». Тобто він розповідає про книги, які збирав Володя, як про своїх давніх знайомих.

Таким чином, вони і справді двійники. Раціональне мотивування їхній схожості пробує надати Василь Григорович, який все частіше після зустрічі з Громадецьким згадує про свою матір і думає про свого батька, якого ніколи не бачив і яким міг би бути і Громадецький. Але, скоріше за все, і він сам це припускає, справа в таємницях шляхів долі, загадкових збігах у світі природи.

3.3. Василь Григорович і Громадецький як двійники

Незважаючи на впевненість Івана Павловича Громадецького в тому, що Василь Григорович – копія його сина, справжню схожість Василь Григорович знаходить не між собою і Володею, а між собою і самим Громадецьким. Невипадково, повертаючись додому після зустрічі із старим, він гадає, де він побував насправді: «у минулому ... чи у майбутньому». «Здалося раптом, - зізнається він, - що той старий мене обдурих, як не парадоксально це звучить. Ніколи не було в нього ні сина, ні ланки, а ті фотокартки, які показував, - про нього і про матір його» [63]. Схожість між ними значна: кожен з них ніби то не знав батька (його не було у Василя Григоровича, точніше він його ніколи не бачив), батька немає на жодній із

світлин в альбомі Громадецького – в такому разі, він також його не знав, не бачив. А враховуючи те, що Василь Григорович на світлинах в альбомі Громадецького дивився на хлопчика як на самого себе, виходить, що він впізнавав в Громадецькому себе. Безумовно, все це тільки висновки із припущення Василя Григоровича про те, що старий його обдурив. Але, якщо воно (припущення) з'явилося, ми маємо звернути на нього увагу.

Василь Григорович пояснює їхню схожість тим, що обидва не мають у світі нікого близького. Вони схожі у характері сприйняття власного «я», а саме – буденності цього «я». «Я, - зізнається сам собі Василь Григорович, - не *persona grata* у цьому світі, а щось цілком ординарне, як і робота, яку я виконую, - назвати її – це все одно, що написати ієрогліф для того, котрий цієї азбуки ніколи не вчив: ото ж у тому ієрогліфі я – долішня паличка, і, здається, так воно буде завжди (для кар'єри у тій галузі, яку я обрав цілком, признаюся, випадково, - у мене немає ані енергії, ані кебети) [63]. А пізніше виявляється, що Іван Павлович вважає себе «непотрібним...пустоцвітом», хоча, зізнається Громадецький, він все життя старався, щоб так не було [63]. А далі, на питання Василя Григоровича, чому на світлинах в альбомі є тільки його дружина і син, Іван Павлович Громадецький відповідає майже те ж саме, що Василь Григорович думає про власне «я»: що нічого в ньому особливого немає, і зображення його нікому у світі не потрібне.

Але більше усього вражає Василя Григоровича тотожність сприйняття обставин їхньої зустрічі ним самим і Іваном Павловичем. Чекаючи господаря квартири, який готував на кухні каву, Василь Григорович намагається проаналізувати свої перші враження від побаченого. «Тихо тут було, - каже він, - ніби й справді цю кімнату винесено під небеса, - недаремно ми так довго їхали ліфтом. Можливо, вона висить десь під хмарами – давно неіснуюча в часі субстанція, адже все у ній – з минулого: меблі, одежа, етажерка з кількома давніми книгами, стільці, на яких треба сидіти без руху, інакше вони починають немилосердно рипіти – як гуси, котрі повідомляють що гість виявляє нетерплячку чи надмірний до чогось інтерес. Жовту

фанерно-дощату шафу поточив шашіль – видно було маленькі круглі дірочки. Так, я був завезений ліфтом в іншу часову площину, а ця кімната для сьогоднішнього дня не значить нічого; здається, й літаки вільно перерізають її, коли їм треба пролетіти в цьому місці, і вільно перелітають через неї птахи – тіні їхні мерехтять перед очима, як спогади» [63]. А трошечки пізніше вже Іван Павлович каже про те місце, в якому вони перебували у цю мить: «Знаєте, - він засміявся ніяково, - часом мені здається, що ця кімната десь аж під хмарами, що вона, вибачте мені, існує в іншому часі, а може, й не існує... Дивне вам таке чути?» [63]. Але Василю Григоровичу дивним, у першу чергу, здається такий збіг у їхньому сприйнятті цього місця.

Тому, повертаючись від Івана Павловича Громадецького, Василь Григорович думає: «Не з його сином я схожий як дві краплі води, а з ним самим, і от ми зустрілися: я теперішній і я майбутній, адже від першого разу він здавався мені підозріло знайомим» [63]. І знову припускає химерність того, що трапилось. «Чи ж він існує насправді, той старий, - думає він, - чи, може, це я вигадав про себе фантастичне оповідання?» [63]. Такий збіг у характеристиці героїв, між котрими склалися діалогічні взаємини у другій частині повісті, цілком співпадає з зображенням старого і хлопчика у першій частині твору як двійників.

3.4. Підгаєцький та Вітько як двійники

Загадковий зв'язок із тим хлопчиком, якого він випадково знайшов у себе на горищі, Старий Підгаєцький відчув одразу, у той самий момент, як уперше побачив його блискучі оченята. «Здригнувся й зупинився» - повідомляється про поведінку Підгаєцького. І далі: «Йому стало млосно й дивно, бо там, у сутіні, почало повільно промальовуватися обличчя. ...напрочуд знайоме. Достеменно знав його, бо щось тенькнуло в грудях і примусило стиснути кулака: не здивувався б, коли б сталося таке вві сні». А потім пояснюється, чим було викликане таке враження від зустрічі з хлопцем: «Його думка спалахнула, метнулася, наче їй стало тісно в цьому душному світі, а в

глибині мозку просвітився чи спогад, чи передчуття: він побачив свій власний фотоальбом, горталися сірі тугі сторінки – чи не звідти воно?» [63]. Пізніше це ототожнення себе у дитинстві та Вітька повторюється вві сні Підгаєцького про зелену кімнату, в якій він прагнув зустріти свою кохану. Дійсна зустріч з хлопчиком на вулиці, якою той їхав на велосипеді, трансформується у бачення самого себе на велосипеді вві сні: «...а по кам'янистій стежці, тягнучи велосипеда, простував знайомий йому хлопчак. Він начебто зійшов із сімейного фотоальбома Підгаєцького, бо був у гімназичній формі і мав чорні, наче гудзики, очі. – Де мама, не знаєш? – спитав його чоловік із засипаними по литки ногами і з біло-жовтим зерном у простягнутій долоні. – Мама нас покинула, - сказав хлопець і, знявши гімназійного кашкета, почав утирати з лоба рукавом піт» [63]. Крім безпосереднього ототожнення Вітька та себе у минулому, коли він ще був гімназистом (хоча тут присутня і ознака вже старого Підгаєцького – хлопчик утирає з лоба піт) у цьому фрагменті зустрічається ще один параметр їхнього зближення: обидва, і Підгаєцький і Вітько рано втратили своїх матерів. Причому, виявляється, що, наближаючись до смерті, Підгаєцький все більше нагадує дитину. Нібито рухається назад. Саме таким є міфопоетичне уявлення про час: точка народження, початку і точка смерті, кінця співпадають. Він сам відчуває себе зовсім малим: «Хотілося ще більше зіщулитися і перетворитися у щось сіре й непомітне: в килимця для ніг чи в отого малого ослінчика. ... Став і справді малий: хлопчак, котрого покарано за переступ, якого він не чинив. Підтяг ноги майже до підборіддя і завмер» [63]. І невістці, яка дивиться на нього ззовні, також починає здаватися, що він маленька дитина. «На канапі, по дитячому підгорнувши ноги й підклавши кулака під щоку, спав старий. Якась дитяча безпомічність прочувалася у всій його поставі, приреченість, а водночас утихомиреність. Він лежав без найменшого руху, здавалося, навіть не дихав: маленький, висохлий шматок плоті. На сухому личку з загостреними рисами і з випнутим носом начебто розгладилися зморшки, і здалося невістці, що це й справді її син упав

зморено після цілоденної біганини і так і заснув, не встигнувши роздягтися. Вона стояла завмерло із паруючою тарілкою борщу в руках і з глибокою увагою розглядала свекра. Всю її озлість наче водою змило, і відчувала вона до того скуленого тільця лише жаль» [Шевч.]. На обох, і Вітька і Підгаєцького скаржаться їхні родичі (батько на Вітька, невістка – на Підгаєцького) – нібито вони «відбилися від рук» [Шевч.]. Вони схожі ззовні: обидва худорляві.

Іноді, правда, Вітько нагадує Підгаєцькому його померлого сина. Так, наприклад, малюючи в уяві їхню майбутню екскурсію, він бачить, як вони йдуть по дорозі, і це здається йому цілком знайомим, він згадує, коли ходив кудись із власним сином. Тому Підгаєцькому здається, що ця зустріч з Вітьком може опинитися не дійсним випадком, а «спогадом з давніх часів». Або в іншому уривку з тексту, коли Підгаєцький у черговий раз входить у своїх мріях у зелену кімнату, бачить стіл, на якому вже все готове для їжі на три персони, роззувається, йде «по теплій, шовковистій траві до зеленого, як і все в кімнаті, умивальника і питає, де хлопець, маючи на увазі свого сина. І дружина йому відповідає, що син зараз повернеться. У цей час в завішені виноградом двері входить хлопець, вибачається, що захопився велосипедом і запізнився. Хто цей хлопець? Може Вітько, якого Підгаєцький бачив напередодні сну на велосипеді, а може його син із спогадів про минуле, коли у Підгаєцького ще була родина. Але в будь-якому разі все свідчить про те, що між Вітьком і Підгаєцьким існує зв'язок, бо син Підгаєцького – це частина його самого.

Близькою є ситуація, про яку дізнається читач оповідання Ольги Токарчук «Пасажир». У творі суб'єктивно-об'єктивна форма оповіді: оповідачка пояснює, що цю історію розповів їй чоловік, її сусід під час «нічного перельоту через океан», і докладно, намагаючись точно передати кожне з його слів, повторює те, що почула. Чоловік поділився спогадами про кошмар, що не давав йому заснути, коли він ще був дитиною. В його кімнаті постійно опинявся незнайомец (бачив його тільки хлопчик). Його поява

повторювалася «ритмічно», «незмінно», як щось «передбачуване, неминуче й безвладне» [60, с. 9]. «Отож, - повторює розповідачка слова свого сусіда, - він бачив у своїй кімнаті, десь між шафою і вікном, темну постать людини. Вона стояла там і не рухалася. У темній плямі, яка мусила бути обличчям, жевріла маленька червона цятка – кінець цигарки. Ото обличчя проступало час від часу з мороку, коли цигарка розгоралася сильніше. Бліда втомлені очі дивилися на дитину пильно, з якоюсь претензією. Густа з сивиною щетина, обличчя у зморшках, вузькі губи, створені, щоб затягатися димом. Він стояв так, не рухаючись, поки бліда від страху дитина виконувала свої квапливі охоронні ритуали – ховала голову під ковдру, затискала долоні на металевих поручнях ліжка й беззвучно читала молитву до ангела-охоронця, якої її навчила бабуся. Проте це не допомагало. Молитва переходила у крик, і на допомогу прибігали батьки» [60, с. 9]. Потім, повідомляє чоловік, він став доросліше, і появи незнайомця припинилися. І тільки вже зовсім нещодавно, коли він «непомітно й лагідно переступив у шостий десяток», він знову побачив того, кого вважав своїм кошмаром протягом значного часу у дитинстві. Він втомлений повернувся додому і перед тим, як лягти спати, «захотів викурити цигарку, тож став біля вікна, яке темрява надворі перетворила на тьмяне дзеркало. Спалах сірника на момент продирявив темряву, а потім вогник цигарки освітив на мить чиєсь обличчя. З темряви раз у раз з'являлася та сама постать – бліде високе чоло, темні плями очей, рисочка вуст і борода з сивиною. Він ментально впізнав його – той не змінився за весь цей час» [60, с. 10]. Тільки тепер співрозмовець розповідачки зрозумів, що й насправді у кімнаті він (як у далекому дитинстві, так і тепер) був сам і бачив своє власне обличчя. «Батьки, - каже він, - певним чином мали рацію – зовнішній світ є безпечним». Таємничім та загрозливим є наш власний внутрішній світ, за незбагненними законами якого ми, як когось, хто є ззовні, можемо побачити себе, але вже дуже несхожого на нас тому, що це наше «Я» із майбутнього. Так же точно, як і вже старий «Я» з майбутнього може згадати своє дитинство, побачити себе самого, але вже

далекого, такого, що належить його власному минулому і перевтілюється у нібито зовсім іншу людину. Тобто двійництво може виникати на рівні «зустрічі» з власним «Я» з іншої пори нашого життя. І людині здається, що це одночасно і вона і не вона, настільки ми змінюємось з часом.

Але тут треба врахувати, що після своєї розповіді додав пасажир літака. «"Чоловік, якого ти бачиш, існує не тому, що ти його бачиш, а тому, що це він на тебе дивиться", - сказав він іще на закінчення цієї дивної історії» [60, с. 10]. На нашу думку, йдеться про те, що зустріч з власним «Я» із майбутнього сталася тому, що це майбутнє «Я» нібито намагалося зрозуміти, яким він був у дитинстві, якими були його потенційні можливості і, таким чином, уявити собі, чи зміг він реалізувати їх. Тому ця зустріч відбулася як результат (або прояв) саморефлексії. Слід пам'ятати, що Ольга Токарчук за своїм фахом є психологом. Тому таємниці нашого внутрішнього життя, нашого свідомого та підсвідомого – одна з провідних тем її творів.

Якщо трактувати мотив двійництва саме в такому напрямку – як зустріч двох або декількох «Я» тієї ж самої людини, але з різних часів її життя, на перший план виходить тема взаємин між людиною та часом, розкриття якої потребує звернення до аналізу саморефлексії людини, активізації її пам'яті. Як, наприклад, в романі відомого сучасного французького письменника, лауреата Гонкурівської (1978) та Нобелівської (2014) премій Патріка Модіано «Нічна трава» (2012). Герой повісті намагається повернутися у своїх спогадах до одного доволі важливого періоду свого життя, коли він зустрічався з дівчиною на ім'я Денні та колом її знайомих, про яких майже нічого не знав, і не намагався дізнатися про таємниці, які їх всіх пов'язували. «Якось, - розповідає він про той квартал, в якому зустрічався з усіма ними декілька десятків років тому, - я випадково заблукав туди. У мене виникли химерні відчуття. Не тому, що минуло багато часу, а тому, що неначе інший я, чи мій близнюк, так і лишився там, молодим, і далі переживає, у найдрібніших подробицях і довічно, все, що я колись тут пережив протягом дуже короткого часу» [40, с.4]. І далі додає: «Невже двійник, якого я тут

лишив, і далі й без кінця повторює те, що я тоді робив, і ходить цими ж вулицями?». Тобто, хоча ми самі й переходимо з однієї сходинки нашого життя на наступну, частина нашого «я» (наш двійник) залишається там, на тій сходинці, яку ми вже залишили, рахуючись уперед у просторі часу. І повертаючись навіть у своїх думках (а, може, і фізично) до тих місць, де ми колись перебували, ми можемо зустріти і свого двійника, того «я», яким ми були колись у минулому.

На нашу думку трактування образів Вітька та Підгаєцького як двійників сприяє розгляду цієї повісті Валерія Шевчука як твору про час, про взаємини людини і часу. Недаремно Підгаєцький після зустрічі з Вітьком відчуває, що перебуває «десь там, у прірві часу» і тому він щасливий [63]. Але головне те, що зближує обох, це лад їх внутрішніх почуттів, тяжіння до книжок про давнину, подорожі, дослідження світу природи. Після розповіді Підгаєцького про пустелю в Монголії Вітько розповідає про свій сон. «Мені, - зізнається хлопчик, - колись теж щось таке снилося. ... Так начебто бреду я в пустелі, а коли й не думав, що звідти виберуся, натрапив на місто. І те місто теж було не з нашого часу, а з колишнього... Його голосок монотонно розповідав про те чудне місто, про базар, на який він потрапив, квартал сарацинів і про розкішний палац у центрі того міста...» [63]. Підгаєцький питає Вітька, чи не про одне й теж місто вони говорять. І виявляється, що так, оскільки читали вони ті ж самі книги.

Невипадково, що обидва тягнуться до зустрічей, спілкування. Підгаєцькому, котрий зустрів у місті Вітька, здається, що того приніс до нього «ніжний легіт». Він радіє зустрічі і повідомляє, що його примусила піти з дому невістка (послала в магазин). Вітько ж каже, що його також відрядили гуляти: «А я прийшов додому, а там батько з тою жінкою... Іди, кажуть, погуляй» [63]. А пізніше кожен з цих двійників, задивившись на вогонь біля річки, йде вночі до берегу. Вітько, не спитавши дозволу батька, а Підгаєцький – потай від невістки. Тут хлопчик зізнається Підгаєцькому, що мріє бути таким, як той. «І стільки книжок матиму, що не вміщатимуться в

хаті, і теж об'їду півсвіту», - каже Вітько. Між цими двома схожими один на одного людьми існує душевний зв'язок. І вони відчують його навіть якщо мовчать. «Вони знову замовкли, цього разу надовго. Бо *обох* вабив вогонь; їхні *думки сходилися* десь там, у глибині цієї розбурханої стихії, і напрочуд *єдналися*. *Двоє* людей завмерло *один обіч другого* на березі, *однаково* присівши навпочіпки й *однаково* похитуючись у ритмі, що його задавало вогнище. Старий скосив око на малого і раптом відчув те, чого сподівався. Уже жив частково в тому хлопчаку, переходив у нього і по-своєму перевтілювався» [63]. У цьому уривку з тексту спочатку наводяться знаки, які вказують на їхнє єднання, а потім йде висновок – думки Підгаєцького про те, що вони нібито єдиний організм. Дивлячись на обличчя Вітька він відчуває, що воно йому «віддавна знайоме». У цьому хлопчику він бачить самого себе.

Висновки. Валерій Шевчук у повісті «Двоє на березі» фокусує увагу читача на дивних збігах у характерах, епізодах життєвого шляху, звичках і вчинках різних людей. Тим самим він декларує взаємопов'язаність людей у цьому світі. На перший погляд, зустрічі Підгаєцького з Вітьком, а Громадецького з Василем Григоровичем випадкові, а насправді є проявом долі незважаючи на те, як кожен з цих «двійників» мотивує збіги. У свою чергу сюжетний мотив двійництва обумовлений, на нашу думку, темою пам'яті, роздумами письменника над взаєминами між людиною і часом, з одного боку, людиною і її оточенням, з іншого, і, нарешті, рішенням проблеми самоусвідомлення людини.

ВИСНОВКИ

Дослідження повісті Валерія Шевчука «Двоє на березі» дало підставу зробити висновок про те, що мотив двійництва у цьому творі пов'язаний з художнім зображенням процесу самоідентифікації, який відбувається у свідомості головних героїв.

Вивчення архітекτονіки повісті Валерія Шевчука «Двоє на березі» в магістерській роботі було спрямовано на виявлення художнього значення її дзеркальної побудови. Повість схожа на цикл: обидві частини об'єднані на підставі спільних ситуацій, схожої мотивації вчинків персонажів, збігів у долі кожного з героїв твору. Між двома частинами повісті існують складні діалектичні взаємини. І незважаючи на те, що кожна з частин може бути розглянута як самостійна історія, твір сприймається як цілісна художня система.

Архітектоніка повісті обумовлена авторською настановою на принцип дуальності. Твір не тільки складається з двох частин, але містить пару героїв в кожній з частин; між героями – контраст на рівні віку (це молода і стара людина); у творі два епіграфи (до першої і другої частин) позначені як «строфа» та «антистрофа»; у першій частині об'єктивна форма оповіді, а у другій – суб'єктивна; дія в першій частині відбувається влітку, а в другій – взимку; художній простір першої частини – невеличке місто, а другої частини – Київ, столичне місто... Але в той же час, як це і відповідає принципу дуальності – кожна з частин є складовою художньої цілісності.

Обидві частини об'єднуються ключовою роллю в кожній з них мотиву зустрічі старої людини, яка вже підбиває підсумки власного життєвого шляху (Громадецький, Підгаєцький) та молодої людини (хлопчика Вітька, який тільки починає формувати свої взаємини з оточенням, але вже усвідомлює, що і хто йому подобається, а хто або що – ні, а також Василя Григоровича, який, незважаючи на те, що старіше за Вітька, поки не зміг влаштувати своє життя так, щоб потребувати зв'язку з друзями, знайомими, не боятися закохатися).

В роботі було зроблено висновок про те, що зустріч і є тією подією в кожній з частин твору, яка має ознаки незворотності, консекутивності, реальності та релевантності. Саме зустріччю обумовлено зміни у бутті головних персонажів. Головна новизна полягає в тому, що всі вони позбавляються самотності.

Дослідження архітекtonіки повісті Валерія Шевчука дало підстави виявити та мотивувати як збіги так і розбіжності у характері обох її частин. Кожну з частин, незважаючи на те, що їх центром є пара персонажів (стара і молода людина), можна вважати моноцентричною. У першій частині головує Підгаєцький, а у другій – Василь Григорович. Крізь призму сприйняття цих персонажів дано всі події. Ми мотивуємо такий вибір персонажів, точка зору яких головує в кожній з частин тим, що саме вони є найбільш здібними для рефлексії, самоусвідомлення. Вітько, герой першої частини повісті, ще не може зрозуміти, наскільки важливою для нього стала зустріч з Підгаєцьким, хоча і тягнеться до цього старого, хоче слухати його, мріє подорожувати з ним. Василь Григорович, навпаки, постійно аналізує свій стан, свої почуття, в тому числі й наслідки свого дивного знайомства з Громадецьким. І саме він формулює головний результат не випадкової, як виявилось, зустрічі із старим – неприпустимість подальшого відчуження від людей.

В процесі співвідношення тексту повісті та таких елементів паратексту, як заголовки та епіграф, нами було проаналізовано семантику образів «беріг», «хміль», «олень». Заголовок містить настанову на перехідний характер стану героїв: вони нібито з одного берега свого буття переправляються на наступний. Для молодих героїв, Вітька та Василя Григоровича це перехід до набуття мети життя, урозуміння його сенсу. Для старих героїв, Підгаєцького та Громадецького – це вже очікування на останню «переправу», від життя до смерті. Образ оленя пов'язаний з такими значеннями, як влада, гідність, допомога. Він є емблемою старих героїв, яким вже відома частка істини, і вони допомагають молодим своїм знайомим повірити, що у житті немає нічого дрібного, випадкового, що між людьми є зв'язок, і він поєднує різні

покоління, захищає від руйнуючої сили часу. Хміль головним чином є емблемою молодих героїв: вони іноді гарячкуваті, іноді помиляються, але завжди сповнені тієї енергії, якої бракує Підгаєцькому та Громадецькому.

В результаті дослідження системи персонажів повісті Валерія Шевчука ми виявили між ними зв'язки на рівні повтору важливих моментів їхньої долі, їхнього сімейного стану, взаємин з оточенням, розуміння наявності або відсутності у світі таємничих сил, які іноді керують тим, що відбувається з людиною.

Кожен з центральних персонажів повісті «Двоє на березі» самотня людина (принаймні спочатку, до зустрічі). І тому всіх їх можна вважати двійниками. Але, враховуючи, що самотність – ключова риса героїв більшості творів Валерія Шевчука, ми сконцентрували увагу на інших проявах збігів. Ці збіги самі персонажі намагаються трактувати раціонально, як, наприклад, Василь Григорович, або навпаки, як Громадецький, впевнені в тому, що нічого випадкового в житті не відбувається, і в їхній зустрічі треба бачити прояв закономірності, долі. Простежив збіги між Громадецьким та Підгаєцьким (обидва старі і майже безпомічні, втратили своїх синів, переважним чином відчують тугу, переконані у власній непримітності, інтелігентні, головним скарбом для кожного є альбом, світлини у якому повертають їх до спогадів про інше, повне, щасливе життя). Нарешті Громадецький та Підгаєцький живуть у нібито двох світах: дійсності і мрії.

Про схожість Василя Григоровича та його померлого сина спочатку каже Громадецький, а пізніше і сам Василь Григорович незважаючи на свій прагматизм починає вважати себе двійником Володі. Вони схожі зовні (Василю Григоровичу здається, що він бачить самого себе на світлинах з Володею), у них однакові голоси, вони одного віку, збігаються їх зацікавлення в книгах про історію Києва. У цього варіанту двійництва в повісті є раціональне мотивування – Василь Григорович і справді міг би бути братом Володі – свого батька він ніколи не бачив, і тому його припущення, що саме Громадецький є його батьком, має під собою підґрунтя. Таким чином не

можна виключити, що двійництво Василя Григоровича та Володі наближає нас до міфів про братів, схожих один на одного.

Ще більшою мірою своїм двійником Василь Григорович вважає самого Громадецького. Йому починає здаватися, що насправді ніякого сина у старого не було, і навіть, що і сам Громадецький живе тільки в його, Василя Григоровича, уяві, що він не до помешкання свого дивного знайомого ходив, а на зустріч із своїм минулим або майбутнім. Обидва виховувалися без батька, вони схожі у характері сприйняття власного «я», а саме – буденності цього «я», а головне – це тотожність їхнього уявлення про те, що зустріч відбувається в іншій часовій і просторовій зоні, аж ніяк не пов'язаної з дійсністю, в якій є ліфти, літаки, будинки...

Близькими тому, що відчуває Василь Григорович після знайомства з Громадецьким є думки та почуття Підгаєцького. Для нього зустріч з Вітьком – це або повернення до часів, коли його син був хлопчиком, або коли ним був він сам. Невипадкового стара людина неодноразово порівнюється з дитиною, він, як і Вітько, відбився від рук, за словами його невістки, він такий же беззахисний, як і дитина в епізоді, коли на нього дивиться невістка, а він спить, згорнувшись калачиком. Підгаєцький і Вітько однаково мріють про мінералогію та подорожі, вони захоплені однаковими книжками, Вітько зізнається Підгаєцькому, що, коли стане дорослим, буде обов'язково схожим на нього. Вони і насправді схожі настільки, що виникає думка про зустріч людини із своїм двійником із майбутнього, але минулого. Тобто людина на початку життєвого шляху і сама вона така, якою буде наприкінці цього життєвого шляху, зустрілися.

Вивчення мотиву двійництва в повісті «Двоє на березі» дозволяє дійти висновку про зорієнтованість творчості Валерія Шевчука на пошук універсалій, що впливають на уявлення людини про своє призначення, допомагають урозуміти неможливість відмежування від світу, про гуманістичний пафос його прози.

Список використаної літератури

1. Агєєва В. Дороги й середохрєстя: Есеї. Львів: Видавництво Старого Лева, 2016. 352 с.
2. Адамчук Н.В. Традиційна міфологія як основа художньої концепції Валерія Шевчука: Автореф. дис. ... кандидата філологічних наук. Спец. 10.01.01 – українська література. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2008. 18 с.
3. Артїщева А.І., Заїковська О.М. Поняття про сюжет та його елементи. *Актуальні проблеми природничих і гуманітарних наук у дослідженнях молодих учених «Родзинка – 2021»*. Матеріали ХХІІІ Всеукраїнської наукової конференції молодих учених. Черкаси: Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького, 2021. С.701 – 702.
4. Астрахан Н. Дуальність літературного твору в контексті проблеми наукового пізнання його буття. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2008. Вип. 44. Ч.1. С.185 – 194.
5. Барабаш М. Жанрові особливості та образно-стильові домінанти готично-притчевої прози Валерія Шевчука. URL: <http://dspact.nbuiv.gov.ua>>...
6. Бацевич Ф. Деформації категорії події в абсурдистському художньому наративі (на матеріалі малої прози Данїїла Хармса). *Slavia Orientalis*. 2021. Т. LXX. № 1. С.139 – 153.
7. Башкирова О.М. Мотив двійництва у сучасній українській романтистиці: гендерний аспект. *Закарпатські філологічні студії*. 2018. Вип.3. Т.3. С.120 – 125.
8. Бердник О. Психологічний двійник. URL: <https://www.ukrlib.com.ua>>printit
9. Бледних Т. Еклектизм бароко та романтизму в прозі Валерія Шевчука. *Сучасний погляд на літературу: Науковий збірник*. Київ: ІВЦ Держкомстату України, 2001. С.193 – 199.

10. Бледних Т. Риси та ознаки творчого стилю Валерія Шевчука. *Сучасний погляд на літературу: Науковий збірник*. Київ: ІВЦ Держкомстату України, 1999. Вип. 1. С.96 – 101.

11. Бровко О. Структуротворні та семіотичні аспекти мотиву двійництва в прозовому творі. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2011. Вип. 16. С.24 – 27. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/spml_2011_16_6

12. Василенко В. Зустріч із двійником: феномен двійництва у прозі Юрія Косача, Ігоря Костецького, Віктора Домонтовича. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія: Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. 2023. № 2 (34). С.14 – 20.

13. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник. Київ: Либідь, 2001. 488 с.

14. Гонсалес-Муніс С. Мотив двійництва у поезії Енн Секстон, Сильвії Плат, Едрієнн Річ. *Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови*. 2012. Вип.20. Ч.1. С.94 – 101.

15. Городнюк Н.А. Палімпсести культури, або концепт творчості як самостворення у прозі Валерія Шевчука. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія Філологія*. 2019. Вип. 21. С.17 – 22.

16. Гребенюк Т. Категорія подієвості в оповідній структурі літературного твору: когнітивний аспект функціонування. *Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України. Серія Філологічні науки*. 2016. Вип. 245. С.156 – 165.

17. Гребенюк Т. Категорія події в рецептивно-комунікативній парадигмі аналізу літературного твору. *Слово і час*. 2008. № 4. С.50 – 56.

18. Гурбанська А. Екзистенційний дискурс ранньої прози Валерія Шевчука. *Філологічний дискурс: Зб. науков. праць*. 2017. Вип.5. С.25 – 35.

19. Дерій М.А. Категорія «мотив» у англomовному науковому дискурсі. *Young Scientist*. 2019. № 5/1/ (69). С.83 – 86.
20. Донченко Л.О. Художня модель національної ідентичності в прозі Валерія Шевчука: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 – Українська література. Київ: Ін-т літератури ім. Т.Г.Шевченка, 1999. 16 с.
21. Євхан Н. Фольклорно-міфологічні моделі у прозі Валерія Шевчука (типологічний аспект). *Слово і час*. 2003. № 5. С.70 – 76.
22. Замбжицька М. Проза Валерія Шевчука у контексті європейської літератури. *Opera Slavica*. 2016. Вип. XXVI. № 3. С.45 – 52. URL: <https://digilib.phl.muni.cz>>...
23. Заборна М. Мотив vs мотив як інтердисциплінарний феномен та філологічна проблема. *Studia methodologica*. 2020. № 50. С.34 – 47.
24. Зубко Л. Йдучи стежкою ідентичності. Твори житомирця Валерія Шевчука – це тиха боротьба за нашу країну. URL: <https://www.zhitomir.info>>post_29
25. Коваленко І.І., Бідюк П.І., Гожий О.П. Вступ до системного аналізу : Навчальний посібник. Миколаїв: МДГУ ім. Петра Могили, 2004. 148 с.
26. Корогодський Р. Біля вічної ріки, або У пошуках внутрішньої людини. *Роман Коргородський. У пошуках внутрішньої людини*. Київ: Гелікон, 2002. С.52 – 98.
27. Косарева Г. Постгуманістичні маркери прози Валерія Шевчука (на матеріалі роману «Роман юрби»). *Сучасні літературознавчі студії. Постгуманізм та віртуальність: літературні виміри*. 2013. Вип. 10. С.184 – 193.
28. Круківська О. «Сад житейський» Валерія Шевчука. *На березі часу...». Валерій Олександрович Шевчук (до 70-річчя від дня народження): Бібліографічний покажчик*. Київ: Державна бібліотека України для юнацтва, 2010. С.6 – 11.

29. Куйбіда В. Олень, лань, сарна, роги оленя, олень на фресках Софії Київської. *Енциклопедичний словник символів культури України / За заг. ред. В.П. Коцура, О.І. Потапенка, В.В. Куйбід.* Корсунь-Шевченківський: ФОП Гавришенко В.М., 2015. С.574 – 577.

30. Кушнірова Т. Еволюція мотивів у прозі Андрія Платонова. Полтава: ЦДПУ, 2006. 190 с.

31. Лановик М. Перекодування художнього тексту як семіотична проблема літературознавства. *Біблія і культура.* 2008. № 16. С.18 – 20.

32. Левицька І. Художній нарратив – подія – дискурс та питання нарративної організації досвіду. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2020. Вип.31. Т.2. С. 128 – 132.

33. Левченко Г.Д. Мотив двійництва в прозі Івана Франка. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство.* 2016. № 8 (333). С.82 – 89.

34. Лисенко Н.В., Ляпушкіна Н.П. Подія як одиниця ідейного рівня літературного твору. *Вчені записки ТНУ імені В.І.Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації.* 2020. Т.31 (70). № 4. Ч. 3. С.139 – 143.

35. Літературознавчий словник-довідник. Київ: Академія, 1997. 752 с.

36. Луцак С.М. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі ХІХ-ХХ століть). Івано-Франківськ, 2010. 400 с.

37. Любінецька М. Типологія подієвості в художньому тексті (на прикладі роману Г. Шкорупія «Двері в день»). *Категорія «зміни» у соціальних і гуманітарних дослідженнях: матеріали V міжнародного Тернопільського методологічного колоквиуму, 26 – 27 березня 2021 року.* Тернопіль: ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2021. С.47 – 49.

38. Лютий Т. Двійник. Про природу дублювання і множинності. Київ: Віхола, 2021. 272 с.

39. Мазак А.В. Методологія системного підходу та наукових досліджень. Івано-Франківськ: вид-во Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу, 2009. 191 с.

40. Модіано П. Нічна трава / пер. з франц. Я.Г. Коваль. Харків: Фоліо, 2017. 122 с.

41. Муқан А.С. Особливості реалізації мотиву двійництва в малій прозі В.Домонтовича, Ю.Косача, І.Костецького (на матеріалі вибраних творів). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2019. № 42. Т.1. С.40 – 43.

42. Мусій В. Актуальні напрями сучасного літературознавства: Навч.-метод. посіб. на CD-ROM Луцьк: Вежа-Друк, 2023. 1,84 Мб. (128 с.) <http://philolog.onu.edu.ua/uk/dystantsiine-navchannia>

43. Мусій В.Б. Мотив двійництва у творах сучасної літератури (Ю. Вайнонен «Німий бог», Л. Дереш «Спустошення», Г. Трибусон «Віденські гриби»). *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2023. Т.29, № 2. С.102 – 107.

44. Мусій В.Б. Семантика назви оповідання Романа Малиновського «За дві хвилини до півночі». *Записки з українського мовознавства: Збірник наукових праць*. 2022. № 29. С. 262 – 386.

45. «На березі часу...». Валерій Олександрович Шевчук (до 70-річчя від дня народження): Бібліографічний покажчик. Київ: Державна бібліотека України для юнацтва, 2010. 117 с.

46. Павлишин М. Відлиги, література та національне питання: проза Валерія Шевчука. *Павлишин Марко. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті*. Київ: Видавництво «Час», 1997. С.113 – 132.

47. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту. *Сучасність*. 2000. № 4. С.65 – 85.

48. Пащенко М.В. Осягнення художності: рецепція літературознавчого та художнього тексту: збірник статей та рецензій. Одеса: Астропринт, 2021. 408 с.

49. Приліпко І. “Текст як конденсатор культурної пам’яті”: Інтертекстуальний простір прози Валерія Шевчука. *Слово і час*. 2020. № 2 (710). С.33 - 54

50. Рікер П. Сам як інший. Київ: Дух і Літера, 2000. 458 с.

51. Рижкова Д.С. Людина та її двійники: вчора, сьогодні, завтра? *Вісник ХНУ імені В.Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*. 2012. Вип. 45. № 992. С. 90 – 93.

52. Саєнко В. Триптих про творчість Валерія Шевчука. *Саєнко Валентина. Українська література ХХ ст.: діапазони творчих голосів і мистецьких відкриттів. Вибрані літературознавчі праці*. Львів: ЛА «Піраміда», 2016. С.639 – 719.

53. Сидоренко І.А. Архітектоніка та композиція художнього твору як елементи авторського ідіостилю. *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки*. 2019. № 1. С. 19 – 26.

54. Символічне значення традиційних орнаментів українських вишитих рушників. URL: <https://etnoxata.com.ua>traditsiji>

55. Скуратівський В. Русалії. Київ: Довіра, 1996. 734 с.

56. Слюсар А.О. Фантастична повість в українській літературі другої половини ХІХ ст. *Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ-початку ХХ ст.: Зб. науков. праць*. Київ: Наукова думка, 1986. 67 – 88.

57. Сокол М. Епіграф як паратекст. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua>S...>

58. Солецький О.М. “Пам’ять культури” як чинник автокомунікації “Я-письменника” та “Я-дослідника”: феномен творчої індивідуальності Валерія Шевчука. *Прикарпатський вісник. НТШ. Слово*. 2010. № 2 (10). С.291 – 303.

59. Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука. Київ: Видавництво Олени Теліги, 2001. 224 с.

60. Токарчук О. Химерні оповідання. Київ: Темпора, 2020. 208 с.
61. Фокіна С.О. Міфологічні конотації сюжету фільму Патріса Леконта «Дівчина на мосту». *Вісник Одеського національного університету*. Т. 24. Вип. 2 (20). Філологія. 2019. С.101 – 112.
62. Фуц Ю. Романтичний мотив двійництва в романі Юрія Винничука «Мальва Ланда». *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 2016. № 1 (326). С.223 – 227.
63. Шевчук В. Двоє на березі. URL: <https://www.ukrlib.com.ua>printit>
64. Шевчук В. Перевізник. *Валерій Шевчук. Дім на горі*. Київ: Видавництво Івана Малковича «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2002. С.547 – 559.
65. Шелковнікова З.Б. Наратив у мові науки. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua>...>
66. Шкіль Л.Л. Людина у системі філософії Поля Рікера. *Грані: Науково-теоретичний альманах*. 2015. № 4 (120), квітень. С.118 – 122.
67. Шрамко Я. Принцип дуальності в логіці філософії. *Філософська думка*. 2016. № 3. С.47 – 63.
68. Шуба Ю.В., Пустильник А.В. Реалізація мотиву «двійництва» у романі М.Спарк «Підсобники та підбурювачі». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.Ч. Сковороди. Літературознавство*. 2019. Т.1. № 1-73. С.157 – 163.
69. Farzand M. The Dual Nature of Duality: A Literary Exploration. URL: <https://www.researchgate.net/publication/374232838>
70. Villiers M.de. Duality: A Common thread in Math, science, Literature, and Art? URL: <http://mzone.mweb.co.za/rezidents/profmd/homepage.html>. Pp. 555 – 556.