

## БАЛАДНА ПОЕТИКА У СТРУКТУРІ МІФОМИСЛЕННЯ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

*У статті розкриваються прийоми використання фольклорної балади в романі “Дім на горі” Валерія Шевчука. Окреслено найбільш значущі способи введення баладного матеріалу у художню тканину твору. Доводиться, що баладний сюжет є засобом відтворення синкретичних структур мислення.*

**Ключові слова:** балада, поетика, умовність, циклічний час.

Дослідники балади як жанру відзначають три головні напрями розвитку цього жанру в сучасній поезії: “перший – дотримування усталених традицій (збагачується лише тематика); другий – оновлення жанру як за змістом, так і за формою, з використанням досвіду попередників; третій – прагнення застосувати новаторські засоби з явною настановою на модернізацію жанру, на сполучення найновіших досягнень поетичного мистецтва з фольклорною основою” [5, 12]. Усі ці напрями, щоправда, у дещо скромнішому вияві, представлені і в прозі. Щодо художньої практики Валерія Шевчука, то в нього остання тенденція виявилась найпродуктивнішою, хоча мають місце і перші дві. На прикладі збірки “Голос трави”, що є складовою роману “Дім на горі”, простежимо особливості баладної поетики у структурі міфомислення письменника.

Баладна поетика і естетика виявляється не лише в оповіданнях-притчах роману-балади “Дім на горі”, але й у тональності повісті-преамбули, хоча тип оповіді тут, природно, інший. Якщо говорити про роман як ідейно-композиційне ціле, то він сприймається як балада не лише з огляду на ту обставину, що там використано традиційні для народних першоджерел мотиви, образи, баладні ситуації, поезія язичества, художні перебільшення тощо. Визначальним з композиційного боку, на наш погляд, що ріднить роман з баладою, є інверсійний характер повісткування, притаманний народним і літературним зразкам даного різновиду. У творі друга частина – це метафора подій, які відбуваються у домі на горі. Романне і баладне начало, зливаючись у творі, набувають ознак нової художньої єдності. Психологічний, філософський підтекст роману пронизаний баладою, казкою, а через них міфом, як великої сили узагальненням, як особливим світосприйманням.

Жанрове уточнення “балада”, яке містить певну програму і заданість розповіді, вказуючи на головний арсенал умовної поетики, є ознакою того, що письменник свідомо спрямував своє дослідження життя у русло умовно-фантастичної течії. Близькі до першооснов уснопоетичного мислення, майже всі оповідання повісті-преамбули “Голос трави” споріднені з народно-баладними сюжетами, зафіксованими в етнографічних, фольклористичних збірниках В. Проппа, В. Гнатюка, розвідках Д. Шеппінга, А. Афанасьєва, Ф. Буславєва, а також з баладами Т. Шевченка, В. Жуковського, А. Міцкевича. Однак проблема витоків сюжетів і фактичної обізнаності письменника з першоджерелами в даному разі принципового значення не має. Важливим є те, що мотиви і образи казок, легенд, міфів, балад трансформовані відповідно до умов і запитів нашого часу, підняті на рівень сучасних філософських рішень.

Як смислова опора реалістичної оповіді, провідні ідеї баладних історій збираються в єдиний фокус у новелі “Голос трави”, яка узагальнює вистраждані одкровення козопаса-літописця Івана Шевчука. Головне для цього чоловіка – зрозуміти себе і тих, що живуть поруч. Опосередковано, через зображення героїв, Іван адресує свої думки реципієнтові: “Не думай, що ти – це ти, і все! Ти крапля в цьому світі, кинута так собі. Часточка однієї великої душі” [10, 463]. І щоб збагнути цю душу, осягнути її глибини, Іван відкриває своє серце для людських радощів і печалей, а потім відтворює їх у неповторному словесному коді. На його глибоке переконання, історії, які мали місце в архаїчні часи, і які стали об’єктом творців балад, знову повторюються у новітній час. З багатьох баладних сюжетів він обирає лише ті, які дають змогу змалювати неодноразовимий, може дещо неправдоподібний, химерний, з ореолом “чудесного”, але дуже живий, багатобарвний світ цієї “одної великої душі”. Сокровенне, так дбайливо, ретельно виписане у баладах, аж ніяк не ігнорує історично і соціально значимого. Художнє узагальнення життєвої конкретики на рівні народнопоетичної типізації зумовило і відповідні засоби втілення задуму.

Дотримуючись послідовності мотивів народної балади, письменник на перше місце ставить тему любові – складного, не завжди збагненого почуття з його одвічними полюсами щастя і горя, очікування і розчарування, окрилення і спустошення. Даром любові – до людей, землі, життя, усього суцього – наділені однаковою мірою і Марія з новели “Перелесник”, і стара та молода відьми з “Голосу трави”, і швець з однойменного оповідання, і мандрівний цирульник із “Джуми”, і “юний чорт” із “Панни сотниківни”. Тема самозреченої любові, жертвовного згоряння заради

благополуччя людей розроблена в новелі “Джума”. В. Шевчук оригінально зінтерпретував міфологічний сюжет, на який є вказівка у праці Шеппінга “Мифыславянского язычества” (1849). Дослідник писав, що за уявленнями давніх слов’ян, Чума (Джума чи Дзума) вибирає собі одного чоловіка, на його плечах обходить увесь край. І він один з-поміж тотальної смертності залишається неушкодженим, несучи біду селами й містами. Усі від них утікають, але намарне. Нарешті, побачивши здалеку своє рідне село, де його жінка і діти, чоловік кидає її у ріку Прут. Чума піднімається у повітря і летить до лісу, а він гине в ріці [Див.:11, 65 – 66]. В новелі В. Шевчука безіменний цирюльник мандрує селами, він хоче лікувати і чепурити своїх давніх знайомих. Але несподівано відкриває для себе, що його прихід до людей несе загибель усьому живому. І хоч як не манить до себе далеке село з його м’яким, голубим сутінком надвечір’я, з притихлим вітерцем, неквапними розмовами чоловіків про білий світ, він поклав собі, що тепер “не вступить <...> у жодне село” [10, 277]. Не задумуючись, цирюльник топить себе, а разом і ту людську біду, яка виросла горбом на його плечах. І самогубство, оцінюване народною мораллю як гріх, як негідний людини кінець, піететно виправдовується у новелі: “Повз по дну річки, відчуваючи, як тіло його заливає водою. І знаючи, що разом з ним порине і воно. Вхопився руками за водорості й ковтнув води. Пив з дивною насолодою й пожадністю, аж доки розчинилося перед ним каламутне марево” [10, 278]. Не випадково у фіналі перед очима утопаючого в останній раз засяє веселка.

Варто відзначити, що емоційна тональність балад Івана Шевчука значно відрізняється від народних аналогів. Якщо, скажімо, трагедія жінки, яка провела на війну чоловіка, у фольклорних баладах описується переважно у спокійно-інформативному плані, то в романі готовий сюжет перетворюється у глибоке дослідження психоемоційного стану особистості. Класичний сюжет про те, як жінка від горя розлуки стала тополею, переростає під пером Шевчука у схвильовану, експресивно забарвлену картину: “Вона почувала себе деревом. Самотнім, нерухомим деревом, на яке ллється мертво світло. Не може зрушити з місця, воно, наче каліка-птах, махає крильми, але не для того, щоб злетіти. Від того тріпоче, б’ється листя, а воно дивиться своїми дуплами в ніч і гукає до себе дятлів. Вони зможуть ударити дзьобом у серце і вибити тих жорстоких черв’яків, які точать його...” [10, 321]. Саме поєднання в одній картині пластично-зображального і експресивного начал забезпечує бажану цілісність і єдність оповіді.

Драматизм, водночас загадковість, таємничість у розгортанні подій типологічно співвідносить літературні балади В. Шевчука з класичними. Д. Балашов зауважував, що драматичне, трагедійне звучання народної балади досягається тим, що причини конфлікту в ній так і не прояснені до кінця. Це надає баладам своєрідної таємничості, недомовленості [Див.:1,9]. Недомовленість притаманна й аналізованим зразкам. Відповідно до принципів баладно-новелістичної будови, у фінал твору винесені кульмінаційні події, і розказана історія, як правило, обривається на високій ноті. Так, цілісіньку ніч утікає від осоружного маєтку свого господаря бездомний астроном, а на ранок виявиться, що дорога привела його до місця, звідки було розпочато втечу (“Дорога”). Красуня Варка Морозівна, обманом вивідавши секрет чаклування у старій чарівниці, миттєво перетворюється у древню бабу (“Голос трави”). Впустивши у душу зло, мусить поплатитися власним життям Меланка (“Відьма”). Шукає видимої вигоди Іван, для того береться лікувати свого тяжкого ворога, не підозрюючи, якою втратою те обернеться для нього (“Чорна кума”). Така недомовленість усе ж не завадить адекватному прочитанню авторської ідеї, бо морально-філософський сенс логічно й невимушено впливає з повіданої історії.

Фольклорно-міфологічний елемент, виступаючи “інструментом структурування оповіді” [8, 296], впливає і на природу мікробразів, які витримані в одному ключі: реальність химерного вивіряється загальнолюдськими стосунками, а внутрішня суть людини розкривається за допомогою поетики міфу і його асоціативних зв’язків з образом. Людським почуттям, психічним станам надається плоть і кров міфологічних істот. Домовик, до прикладу, стає метафорою нездійсненої високої мрії, перелесник – образом жіночої туги. Своєрідною цьому плані використані казкові перекази про перевертнів. В новелах-притчах вони зовсім позбавлені характерної для казок негативної оцінки. В оповіданні “Панна сотниківна” здатністю міняти личину наділений “юний чорт”. Але перевтілюється він у коня, парубка, вужа, хорта не з метою напакостити людям, а для того, щоб усіма можливими засобами чуття пізнати такий невимовно багатий світ. Різноманітні психоемоційні стани отримують матеріально відчутний вияв. Щоб простежити це, процитуємо фрагмент з необхідною повнотою: “Він був конем і дивувався на своє розкішне лискуче тіло. А тоді побіг. Застугоніла під ним земля, а він пізнав неземну радість. Вітер гостро бив йому в обличчя. “Я можу так домчати бозна куди, – радісно подумав він. – Я вільний. Можу бігати і казиритися, можу танцювати”.

Звівся дибки і затанцював на лісовій галявині. Але танцювати конем було незручно, і він став парубком. Ударив у закаблуки, метнув полою свити і задріботів підборами. Йому весело закрутилася голова, тоді він упав на землю, обіймаючи її обіруч, – дихав запахом пахучого зела. І поповз між бадиллям золотим вигинливим вужем, світлячи розпаленими оченятами.

Проте й цього було йому мало. Скрутивсь у бублик і покотився стежкою, а коли не стало сили котитися хуткіш, перекинувся у білого хорта, який мчить через ліс швидше за вітер і має собі за помічника й невірника й той вітер, і сьогоднішній настрій, і це, він зупинився й кинув оком догори, сонце” [10, 253 – 254].

Проїняті безпосередністю авторського світобачення, такі картини буття постають перед читачем не у тому вигляді, як вони сприймаються буденною свідомістю, а такими, як їх мислить художник. Крізь призму балади дивиться він на людину і на останньому її рубежі. Жінка, яка закінчила свої земні справи, повертається у землю, а виходить звідти уже деревом: “Розросталася там, у землі, розкладаючись на сотню тонких та довгих коренів. Тяглася все глибше і глибше. Торс її тоншав і тужавів, твердів і покривався корою. Руки її розщепилися й розрослися у повітрі. Голова раптом розкололася, вибухши вогнем, і теж розкинулася у просторі тонким, як нитки, гілляччям” [10, 464]. Зате міфологічний персонаж часто міркує зовсім по-людському: “У світі повинні бути відповідності, – думав юний чорт, – інакше він не триматиметься купи. Світ без гармонії ні до чого, бо, коли порушиться в ньому одна ланка, розсиплеться на сміття” [10, 265 – 266]. І так міфологічне постійно включається в реальний сюжет. Є тут, крім уже перелічених ознак синтезу, і “відгук анімістичних і тотемістичних уявлень мисливської первісності” [4, 480]: песик, який біжить за господарем, обтяженим нелегкими думками, звертається до нього людським голосом (“Чорна кума”), і широко розроблений у фольклорі принцип “відносності часу”: дівчина, відкинувши залищання демонічних спокусників, іде в монастир, і хоча її дорога триває недовго, з нею стаються зміни, що мали б уміститися у десятиліття (“Панна сотниківна”).

Хоча світобачення козопаса Івана детерміноване сучасністю, в “Голосі трави” відчувається його опосередкована присутність уже як епічного художника. “Епічний художник, – писав О.Ф. Лосев, – це той, свідомість якого тотожна свідомості народу на общинно-родовому шаблі його історії, і така свідомість вибирає і відповідні їй художні форми” [6, 51].

Архаїчний матеріал стає головним об’єктом Іванових оповідань, що підкреслено навіть заголовками: “Відьма”, “Панна сотниківна”, “Перелесник”, “Самсон”, “Голос трави”. Чому ж оповідання мають відчутно баладне звучання? Мабуть, автора привабила насамперед психологічна напруженість сприйняття балад і їх виховна та дидактична дієвість (О. Дей). Крім того, сюжети балад “спроєктовані на реальну дійсність і загальнолюдські відносини” [2, 7]. А Іван, як відомо, поставив перед собою двоєдине завдання: осмислити буття попередніх поколінь і своїх сучасників, а морально-етичні уроки, почерпнуті з давнини, прилаштувати до потреб майбутнього. І тут найкраще міг прислужитися баладний жанр з його відверто утилітарним призначенням, загальнолюдським змістом і тим трагедійним наповненням, яке завжди приваблювало митців.

Оповідання, як правило, мають виражене драматичне, навіть трагедійне забарвлення. Від жорстокого пана сотника гине добродушний велетень Іван (“Самсон”); смерть і каліцтва ні в чому не повинних людей спричиняють панські міжусобиці, їх п’яні оргії (“Сиві хмари”); від розлуки з чоловіком помирає красуня Марія (“Перелесник”); ченці Густинського монастиря знаходять на снігу замордованих татарами дітей (“Кров на снігу”). О.І. Дей справедливо відзначає, що “більшість балад з трагічними розв’язками підводить до висновку, що кожний аморальний з погляду народної етики вчинок обов’язково має обернутися проти його виконання або інспірація. Зло породжує нове зло, насилля мусить окошитися на насильників, злочин й зневага норм людського співжиття не може минути безкарно” [2, 7]. Концентрацією цієї моральної ідеї у збірці “Голос трави” є оповідання “Свічення”, повчальний сенс якого розкривається через історію життя кількох поколінь. Злочин прапрадіда-розбійника спокутують його далекі нащадки: земля і через десятиліття не забула про помсту, вона запалася під містом, поглинувши убивцю і всіх його нащадків. За законами міфологічної умовності виписана кінцівка оповідання: “Попик озирнувся. Побачив раптом у тому місці, де тільки-но було місто, озеро серед степу. Купалось у тому озері ясне сонце, наче хто мив у ньому золоту мису, і літала над водою самотня біла мева. Кричала тужливо й падала грудьми на воду. Тоді знову зринала догори і там, серед невимірної голубіні, спалювалася яскраво-білим непорочним вогнем” [10, 409].

В баладно-міфологічні сюжети органічно включається соціально-історичний зміст. Так, оповідання “Кров на снігу” відтворює трагедію українських сіл періоду наскоків на них татарських чамбулів, коли кров лилася ріками, а безневинно убиті рідко проголошувалися святими мучениками. Або, скажімо, оповідання “Швець”. Умовно-притчовий сюжет про стосунки героя з нечистою силою потрібний оповідачеві для того, щоб чіткіше окреслити морально-соціальний зміст життєвої ситуації, подати паралель страшного суду, посилити етичні акценти. Отримавши верх над чортом-лісником, швець примусив його відпустити душі, які той встиг загарбати. І почали на подвір’я до бідного чоловіка сходитися “жінки, й чоловіки, й діти. Хлопці й дівчата. Військові й цивільні. Пани й убогі. Вони йшли і йшли, і, здається, не було їм кінця” [10, 353]. Їх майже усіх швець знав поіменно. Але найбільше вразило, що серед них був навіть панотець, володар свяченої води, протиотрути від диявола.

- Але ви, – закричав швець, – як ви сюди втрапили?!
- Як і всі, – опустив голову панотець.
- Ви ж маєте свячену воду?
- Як усі, – ще нижче схилив голову панотець [10, 353].

Смисловий та емоційний акцент цієї алегорії цілком зрозумілий. Саме так стверджується істина, що зло, навіть зматеріалізоване у конкретно-чуттєвому образі, само по собі не є погибеллю душі. Люди, як правило, добровільно руйнують у собі людське начало, вигадавши в оправдання оте пресловуте: “лихий попутав”. І тому автор відмовляється від однозначного трактування міфологічного персонажа і услід за шевцем “реабілітує” його: “Може, він і не винуватий, а винуваті всі ми і я в тому числі?” [10, 353]. Таким чином, конфлікт між добром і злом, серцевина композиційної та ідейно-тематичної основи будь-якого фольклорного твору, трансформований в літературному контексті балади, отримує нове трактування, новий смисл, а сучасна ідея впливає з глибини віків.

Як бачимо, фантастичний, чарівний сюжет, покладений в основу оповідань, щораз переосмислюється Іваном Шевчуком по-новому, наближаючись то до героїчного епосу (“Самсон”), то до притчі (“Дорога”, “Швець”), то до казки (“Чорна кума”), то власне балади (“Перелесник”). Але в усіх випадках неодмінно виявляються вічні, незмінні начала, що зумовлює вихід за конкретні соціально-історичні і часово-просторові рамки.

Органічно сполучені в оповіданнях образи, взяті з різних міфологічних систем. “Прометеївським” мотивом, що передбачає відмову від особистої свободи, пройняте оповідання “Джума”, побудоване на українському ґрунті. Своєрідна варіація на тему кохання Данаї розроблена буквально в одному реченні: “І коли вона сміялася, дзвонили з неба голубі дзвони, а вона думала про те, що ось-ось стане дорослою, по тому плакала разом із дощем, бо дощ виявився дженджуристим парубком і залицявся до неї, танцював навколо, цілючи їй білі босі ноги” [10, 252].

Функціональне значення баладно-міфологічних сюжетів у романі ні в якому разі не зводиться до інформативності чи орнаментальності. Головне їх навантаження полягає в тій ідейно-композиційній і морально-етичній проекції, яка і забезпечує внутрішню діалектику і гармонію твору в цілому. Балада застосовується Валерієм Шевчуком для виявлення сучасного змісту, першовитоків людського існування, для прояснення причин конфліктів і викликів новітнього часу. Кожне оповідання зокрема і всі загалом наче фокусують у собі ті болючі, суперечливі проблеми, які щораз постають перед кожною людиною, кожним поколінням заново. Глибокий підтекст оповідей Івана-козопаса зумовлює різні варіанти їх прочитання, які не можуть вичерпати усього змісту цих своєрідних варіацій на теми древніх переказів і сказань. У міфомисленні автора роману балада виступає моделювальною системою, яка сприяє поглибленому осягненню дійсності.

#### Список використаних джерел

1. Балашов Д.Н. Русская народная баллада // Народные баллады / Д.Н. Балашов. – М.-Л.: Сов. писатель, 1963. – С. 5 – 41.
2. Дей О.І. У світі народної балади // Балади / О.І. Дей. – К.: Дніпро, 1987. – С. 5 – 20.
3. Жулинський М. До людини і світу – з любов’ю // В. Шевчук. Вибрані твори: Роман балада. Оповідання / Передм. М. Жулинського. – К.: Дніпро, 1989. – С. 5 – 15.
4. Жулинський М. ...І сповіщає нам голос трави // Шевчук В. Дім на горі / Микола Жулинський. – К., 1983. – С. 468 – 486.
5. Крижанівський С., Нудьга Г. Невмируща балада / Степан Крижанівський, Григорій Нудьга. – К.: Дніпро, 1981. – С. 5 – 13.
6. Лосев А.Ф. Гомер / А.Ф. Лосев. – М.: Учпедгиз, 1960. – 350 с.
7. Лотман Ю.М., Минц Г.Г. Литература и мифология / Ю.М. Лотман, Г.Г. Минц // Труды по знаковым системам. – Тартуский университет. – 1981. – Вып. 13. – С. 35 – 55.
8. Мелетинский Е.М. Поэтикамифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
9. Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука / Людмила Тарнашинська. – К.: Видавничий дім “Альтернативи”, 2001. – 224с.
10. Шевчук В. Дім на горі: Роман-балада / Валерій Шевчук. – К.: Рад. письменник, 1983. – 487 с.
11. Шеппинг Д. Мифы славянского язычества / Д. Шеппинг. – М., 1849. – 197 с.

*Summary.* The article covers methods of using folk ballads in the novel “Dimnahori” by Valerii Shevchuk. Outlined the most important ways to the introduction of ballad material in the fabric art piece. It is shown that the ballad plot is a means of reproduction syncretistic thinking structures.

**Key words:** ballad, poetics, convention, cyclic time.