

козака «упік» в Сибір кайданий!» [1, 419]. На пропозицію Орлика звернутися до Запорозжів гетьман відповідає: «...ось вісім мов, з дурного дива, знаю, / а з рідним братом згоди не знайду!» [1, 420]. Як про втрату говорить Орлик з Мазепою і про Кочубея: «Орлик (з ехидством): Не зваблював би доньку Кочубея, / не мав би ворога з цієї сторони... Мазепа (уже й лютуючи): Люблю її! Хоч в цьому не вини, / прошу іще по-дружньому тебе я!» [1, 422]. Не зміг здобути Мазепа й любові та прихильності народу, хоча немало зробив («Не догукався вчасно до народу!»). Тож важким і сумним є результат розмови – не може Мазепа покласти-ся ні на яку силу ні в середині держави, ані серед найближчих сусідів. Тому порятунок вбачається йому в Швеції: «– Швед! / Йому – аби Московію побити. / Сюди з фіордів більше не сягне: / і нинішня його тут ява – диво! / Раз відвоюємось й заживемо щасливо, / якщо Господь підтримає мене» [1, 424]. На сумніви Орлика й пропозицію звернутися до Москви гетьман відповідає гнівним монологом, у якому звинувачує владу Петра. Зрештою, Орлик погоджується з Мазепою: «Була і є у нас одна дорога. / Куди не приведе, там будемо удвох... / Утрьох! Я відчуваю: з нами Бог!» [1, 426]. Важливим елементом розвитку сюжету стає поява Причинної – святої Марії, яка віщує гетьманові нещасливу, але невідворотну долю: «Робіть тепер, що вам судилося робити! / І будьте у меті своїй тверді: / приходять щастя завжди по біді! / Так є й було іще з початку світу...» [1, 429]. Завершується цей «Дивний сон» монологом Гори-Голоса про народ України: «Такий народ – превільний, наче птах! / ...Ще стане у віках / горнилом ім гартуючим Полтава. / ... з «хохлів» воскреснуть, з «малоросів», з «яничар», / поправши брехні правнуків арапів» [1, 431].

Утретє Мазепа з'являється у фіналі книги – у «Постскрипті для просвітлених», знову уві сні ліричного героя, і знову – у діалозі. В останньому «Дивному сні» О. Гончаренко вдається до оригінального сюжетного ходу – діалогу Мазепа і Кочубея в ніч перед стратою. Гетьмана бачимо знов у коливаннях і сумнівах: «Ох, брате, догукатись чи й зумію?! / Простиш чи ні?! Чи я простить зумію?! / Як потім душу й совість примирю?!» [1, 644]. Мазепа і Кочубей, «колишній кум, соратник і порадник», обмінюються звинуваченнями. Мазепа дорікає написанням доносу, Кочубей – беззачеттям доньки. Мазепа виправдовується тим, що це було останнє кохання в його житті, до того ж і взаємне: «Тобі сказати, яка любов у шістдесят?... / Потрібна муза чи богиня!» [1, 645]. Кочубей дорікає й тим, що Мазепа хотів побороти Москву за допомогою

Польщі, називає гетьмана змією. При цьому твердить, що керувався виключно інтересами держави: «Лише заради нашої землі – / заради нашої святої України!» [1, 647]. Натомість Мазепа говорить про те, що Кочубей дбав перш за все про свої інтереси, сам мріяв про гетьманську булаву. І на звинувачення Кочубея: «Не майстер я придворної брехні – / не вмю так, як ти, плести інтриги...» [1, 648] відповідає: «Тому-то я і гетьман, а ти – ні!» [1, 648]. Зрештою гетьман просить Кочубея простити його, бо поки що не готовий до бунту проти царя. В словах Кочубея наче й нема того прощення, але воно вчитується між рядків: «Роби своє. Тебе пробачить Бог!» [1, 649]. Мужнім чоловіком і справжнім патріотом зображує автор Кочубея у сцені страти. Кочубей пояснює Іскрі, за що вони мусять покласти голову: «За Україну!.. / Не гетьмана ти проклянеш – людей, що підуть з ним» [1, 650].

Трансформацію у книзі проходить образ Полтавської битви. Якщо на початку це – Голгофа, Рубікон, який не змогли перейти українці, то у фіналі – образ вічної слави. У діалозі Олексія і Марії: «– Де жде нас та неслава?! / МАРИЯ (голос долинає вже здалеку, наче... з неба): / – Вас вічна слава жде... Полтава то! / І Всесвіт відпунює: / ПО-ОЛ-ТА-А-ВА-А!!!» [виділено автором – О. Д.] [1, 645].

Отже, образ гетьмана Івана Мазепа виступає в «Крилології вічної Гордії» Олега Гончаренка ідейно-композиційним стрижнем. Автор вдається як до традиційного трактування образу гетьмана, започаткованого Байроном, так і до оригінального його тлумачення. Навіть у традиційному зображенні Мазепа верхи на коні відчутна авторська позиція – гетьман зображений не молодим, а на схилі віку, здатним вести за собою. Оригінальним у книзі О. Гончаренка є діалог Мазепа і Кочубея в ніч перед стратою. Хоча гетьман у трьох діалогах (з Голіциним, з Орликом і з Кочубеєм) й постає в сумнівах і коливаннях, він є для автора символом руху вперед до вільної України. Важливим у книзі є образ Полтавської битви, який, на відміну від образу гетьмана Мазепа, проходить трансформацію й стає символом слави України.

1. Гончаренко О. Крилологія Вічної Гордії (Книга Рути). – Мелітополь: Друкарня «Люкс», 2009. – 656 с. 2. Зайдлер Н., Зотова В. «Я – вірш, присвячений життю...» // Гончаренко О. Напроти пам'яті (Проталини дзеркала). – Запоріжжя: Дніпровський металург, 2008. – 244 с. 3. Лютий Г. Олег Гончаренко // Письменники Запорізького краю. – Запоріжжя: Хортиця, 2002. – 580 с. 4. Міщенко Д. Поезія буремного стану душі // Літературна Україна. – 15 жовтня 2009 р. – С. 4.

Сергій Денисюк

Здобутки і втрати української літератури у науковій концепції Юрія Шевельова (Шереха)

Автор статті висвітлює погляди Ю. Шевельова на національне письменство як своєрідне художнє явище у загальному контексті європейських і світових естетичних пошуків. В статті подано аналіз створеної Ю. Шевельовим широкої панорами українського письменства і його внеску в загальнолюдську культурну спадщину.

The author shows the views of Y. Sheveliov on the national writing as on the original artistic phenomenon in general context of European and world esthetic searches. The analysis of the wide panorama of Ukrainian literature and its contribution to the common to all mankind cultural heritage is also given in the article.

Назвою своєї статті завдячуємо заголовку однієї з найгостріших і найрезонансних публікацій дослідника, присвяченої з'ясуванню стану української радянської літератури на матеріалі роману О. Гончара «Таврія». На кількох

сторінках Ю. Шевельов дав стислу, але водночас надзвичайно влучну і точну характеристику «балансу утрат і здобутків» письменства одного з найдраматичніших періодів – початку 50-х рр. ХХ ст. Суттєве збільшення накладів

українських книжок у порівнянні з попередніми роками, незнищеність національної стихії у творах письменників не могли переважити той негатив, що став наслідком панування тоталітарного режиму: оживлення у літературі народницького комплексу, «величезне розінтелігенчення» письменства, глуха ізоляваність від зарубіжних літератур, втрата стилю і, головне, – втрата культури. «Безкультурність виявляється... в пануванні штампів, у зманеруванні літератури в найгіршому розумінні слова» [3, 251]. На цьому безрадiсному тлі особливо контрастно вирізнялась доба 20-х рр. ХХ ст., яка одночасно трактувалась Ю. Шевельовим як український культурний ренесанс.

Зі складного і строкатого плетива фактів «українського задавленого, але не забутого відродження двадцятих років» найбільшу увагу Ю. Шереха привертала дві ключові постаті – Микола Зеров і Микола Хвильовий та очлені ними течії – неокласицисти і «хвильовісти».

Відомо, що неокласицизм був предметом особливого інтересу Ю. Шереха, який доводив, що неокласицизму як окремої літературно-мистецької школи в 20-ті роки на Україні не існувало. Про це свідчить навіть назва написаного ним дослідження «Легенда про український неокласицизм» (1944–1946). Така позиція вченого викликала широкий резонанс у середовищі української еміграції і призвела до дискусії, що сягнула свого апогею за часів МУРУ. В результаті Ю. Шерех дещо скоригував свої погляди. За словами сучасної дослідниці, «у вирі суперечок Ю. Шерех приходиться до визнання неокласицизму як об'єктивно функціонуючого на українському ґрунті художнього явища, хоча ще не раз намагається ревізувати творчість прихильників неокласицистичної естетики. Проте дедалі авторитетніше в ньому промовляє історик літератури, котрий прагне не тільки осмислити мистецький факт, а й простежити його ґенезу та визначити місце в розвитку національної літератури» [1, 27].

Ю. Шерех розглядає неокласицизм, насамперед як «цілий світогляд», а не лише сувору метро-строфічну форму, що завершував антинародницький рух в літературі і «своїх вершин цей рух досяг у повороті до джерел і в запереченні модно-поверхових європейців сьогодишньої хвилини» [2, 594]. Неокласицизм, отже, був закономірним, з одного боку, як завершення європеїзаторського руху, а з іншого боку, як заперечення етапу моди і поверховості у самому європеїзаторському, антиетнографічному русі, етапу, що оформився як модернізм і символізм. Неокласицисти були природними спільниками «хвильовістів» – провідної течії у літературі 20-х рр., оскільки «дивилися на українців як на модерну націю, а не як на етнографічний матеріал, націю, що має всю культуру європейських джерел у своїй крові, а оце має ввібрати її у свій мозок» [2, 598]. На думку вченого, на початку 30-х рр. ХХ ст. в українській літературі намічався неокласицистично-неоромантичний синтез, що не відбувся внаслідок страшного провалля сталінської доби. «Але коли неокласицизм знаменував собою вищу хвилю європеїзації й заперечення свого, то в накреслюваній синтезі намічався початок нового руху, спрямованого вже знову на своє, глибинне, але на вищому щаблі – вже не на щаблі примітивного етнографізму, а органічно засвоєного європеїзму» [2, 599].

Стверджуючи, що ніхто не може заперечувати великого значення неокласицизму для розвитку національної культури, Ю. Шерех водночас переконаний, що станом на кінець 40-х рр. ХХ ст. його естетичний потенціал був ви-

черпаний, а раціоналізм неокласиків не здатен відтворити драматизм і суперечливість сучасного життя і сучасної людини. Більш перспективною для сьогодишнього він вважає творчість тих митців доби «Розстріляного Відродження», хто спромігся на синтез, наповнив поняття Україна новим змістом як суб'єкта історичного процесу: М. Хвильового, В. Підмогильного, М. Івченка, Б. Антоненка-Давидовича, Ю. Яновського. «Передумови є, можна йти вперед до нового, органічного національного стилю – не стилізації – на широкій основі нашої нації, української нації, – яка є європейська нація, але яка є європейська тільки тим, що вона українська, в усій конкретності цього поняття» [2, 601]. У цьому Ю. Шерех вбачав особливу місію української повоєнної еміграції. Саме з поновлення цього перерваного процесу мало розпочатися творення в еміграції сучасного українського письменства, подальший поступ якого бачився критику як наближення до нового національно-органічного стилю, у якому мали виявитися особливості української духовності як у змісті, так і у формі творів.

Задля обґрунтування своєї теорії Ю. Шерех звернувся до інших літератур, де знаходив дослідників і митців, «хто боронив щось подібне до моєї теорії або хто – на мою тоді думку – несвідомо її дотримувався» [4, 79]. Так виник задум написати цикл статей «Етюди про національне в літературах сучасності. До теорії національно-органічних стилів». Задум був реалізований частково – перша стаття, присвячена німецькому вченому і літераторові Карлу Фослеру, з'явилась 1952 р. Друга – про поетичну творчість Луї Арагона, секрет успіху якого Ю. Шерех вбачав у «глибокій національній органічності його останніх творів, в їх наскрізній, всепрймаючій французькості» [4, 81], побачила світ лише через 40 років після написання. Запланована студія про Томаса-Стернза Еліота так і не була ніколи написана. Ця праця цікава для нас насамперед з точки зору поглиблення і розвитку раніше висловлених поглядів Ю. Шереха і як спроба теоретичного узагальнення розшуків національно-органічного стилю. Її положення розкривають і доповнюють важливі аспекти концепції критика, на які він спирався при оцінюванні творів українських письменників. Здебільшого провідні майстри національно-органічних стилів будують свою творчість на основі багатотрадиційної літературної традиції свого народу, по-новому синтезуючи різні прояви минулого між собою і з живою своєю сучасністю, сприйнятою крізь призму їхньої індивідуальності. З іншого боку, «національно-органічні стилі, що спираються тільки на літературну традицію своєї нації, – це стилі передусім стилізаторські, це стилі реставраційні. В них завжди буде щось штучне, щось – скажемо просто – мертве. Їм бракуватиме живої душі. Вони лежатимуть на лінії великої національної традиції, але тільки лежатимуть, не рухаючи цю традицію вперед, не становлячи нової ланки в ланцюгу літературної переємності й тяглості. Щоб стати справді новим словом у розвитку літератури, вони повинні схрестити традицію з сучасністю. Це схрещення може бути тільки ідейно-тематичне. І воно вже дає багато. Бо старі стилістичні й стильові засоби, конфронтовані з проблематикою сучасності, набирають уже відмінного характеру, нового і своєрідного звучання. Однак ще більше дає схрещення літературної традиції з неперервністю народної творчості» [4, 91]. Ю. Шерех полемізує з тими, хто говорить про знецінення і вигасання народної творчості у сучасну епоху. Форми і прояви фольклору можуть змінюватися, незмінним залишається його основне

покликання: бути носієм і хранителем тяглості, через яку проходить «нитка необривного зв'язку» між поколіннями.

Вершинні осяги національно-органічних стилів, що постають із синтезу високої літературної традиції і низової творчості, завжди бувають демократичними. Сталість національної субстанції (риси психології, темпераменту, менталітет) зробила можливою синтез часоно і настроєво відмінних елементів, саме синтез, а не хаотичне нагромадження різнорідних явищ. Відтак, переконаний комуніст Арагон, який у своїх статтях виступав як пропагандист класової боротьби і роз'єднаності нації на ворожі табори, у поетичних творах постає «речником національної єдності, синтезу всього творчого, що має нація, незалежно від того, в яких прошарках воно триває, живе... Національне лишається поки нація не знищена фізично, і воно, і тільки воно творить ті цінності людського духу, які має людство і якими воно заслужено пишається» [4, 93].

І хоча пізніше Ю. Шерех неодноразово відмовлявся і зрікався своєї ж теорії національно-органічного стилю, ставився до неї як до перейденого етапу, не полишає враження, що перед нами одна з таких улюблених ним містифікацій і гра з читачем. До того ж нам нічого не відомо про корекцію поглядів Ю. Шереха в частині оцінки окремих постатей, яких він вважав представниками органічного стилю (Т. Осьмачка, В. Барка та ін.). Спільним для органістів є міфологізація реальності – тобто піднесення даного в ступінь надчасового, вічного, категоріального, прагнення виявити «понадчасові сутності українського світу» [2, 1025]. Головний образ, що мав постати з творів органістів, – образ України, що формуватиме уявлення про неї в емігрантів і чужинців. Характеристика Ю. Шерехом образу України, що прочитується у повісті Т. Осьмачки «Старший боярин», показує його сутнісні риси: «В цей образ влилися і природа, і національні характери, і загальний колорит, і якісь незримі аморфні частини фольклорно-стилю й світосприймання, і пристрасть самого автора – і все це ірраціонально, спонтанно, стихійно створило твір справді українського національного стилю» [2, 613].

Разом з тим лише перекручують, викривлюють образ України ті літератори, які йдуть у руслі традиції безідейної міщансько-хуторянської прози, що не намагається прозирнути в національну сутність речей, а обмежується на їхній національній зовнішності. Подібні зразки критик знаходив у прозовій творчості Василя Чапленка. «Хибність Чапленкового шляху я бачу в безкрилості уяви, в надто ретельній прикріпленості його творів до обставин часу і місця, в залишках етнографічної просвітанщини, в надзвичайній млявості й неповторності темпу, в відсутності великої провідної думки, в копирсанні в деталях, часом у вульгарності й фізіологізмі» [2, 614].

Народна творчість бачилась одним з основних джерел творчості митців органічного стилю. Водночас Ю. Шерех застерігав від примітивної стилізації фольклорних зразків. Так, високо оцінюючи поезію В. Барки «Батько й син», критик вказував на те, що автор ніде не копіює народну творчість, а діє «її метою», розбудовуючи індивідуальну творчість в «душі традиції, в повітрі традиції, в розгорненні того, що закладено в традиції» [2, 1023]. Вибудовуючи у своєму творі традиційний світ української патріархальності, В. Барка добирає таку форму поезії, яка ідеально відповідає розміреності міфологізованого вічного колообігу подій і почуттів. «Цей уповільнений ритм, ці осяяні внутріш-

нім змістом традиційні і водночас новаторські образи, ця приглушена, але глибока в суті своїй внутрішня музичність, це зречення всього вузько часового. Мало можна в сучасній нашій ліриці вказати прикладів такої гармонійності в виявленні української національної стихії» [2, 1028].

Органічний розвиток не виключає каталізаційних впливів, які сприяють йому. Але органічний розвиток не означає самоізоляцію від інших літератур. У статті «Не для дітей» (1947), що дала назву першій збірці літературно-критичних студій Ю. Шереха, критик підкреслює українськість «Доктора Серафікуса» В. Петрова (Домонтовича), якого він атестував як єдиного у нашій прозі послідовного, органічного європеїста: «Слово України полягає між іншим у піднесенні індивіда, індивідуального почуття в спробі розбудувати культуру емоції» [2, 894].

Завжди залишаючись послідовним і нещадним критиком будь-яких проявів провінційності в українській культурі, ставлячи високу планку вимог до її творів, Ю. Шерех водночас всіляко наголошував і пропагував усе те вартісне, що збагачувало скарбницю світової духовності. Він, зокрема, визнавав першість українського письменства у постановці проблеми безґрунтяства як найхарактернішої для ХХ ст., з якої випливають усі інші. Адже «Проблема безґрунтяства – це, може, найхарактерніша проблема нашого ХХ сторіччя, а проблема техніки і атомової бомби – це тільки зовнішні прояви все тієї ж проблеми безґрунтяства. Всі історичні проблеми нашого часу ніби спеціально спрямовані на те, щоб позбавити людину ґрунту. Що таке большевицька революція в Російській імперії, як не величезний дослід викорчовування людей і цілих націй з їх звичного, рідного ґрунту? А війни нашого сторіччя: їх не порівняти з старими війнами ні кількістю учасників, ні кількістю втікачів і людей, що втратили житло і землю під ногами. Еміграція – один з виявів цього, але до кількості емігрантів треба додати ще мільйони втікачів у середині країни, втікачів від воєнних дій, від голоду і холоду, від бездомності й непривітності» [2, 500]. Критик підтверджує своє твердження можливо несподіваним для невідготовленого читача, але таким природним для Ю. Шереха-руйнівача стереотипних підходів і блискучого знавця різних мистецтв, зіставленням оповідання М. Коцюбинського «На камені» і фільмом відомого італійського режисера Р. Росселіні «Стромболі».

За усієї несхожості життя татарського села кінця ХІХ ст., що зображене у оповіданні М. Коцюбинського, і табору переміщених осіб у Італії 40-х рр. ХХ ст. з фільму Р. Росселіні, Ю. Шерех знаходить багато збігів і ліній спільності між двома віддаленими у часі творами різних митців. Їх об'єднує насамперед центральний конфлікт між ґрунтом та безґрунтяством, хоча у класика української літератури він виглядає ще абстрактно і суто психологічно. Від М. Коцюбинського до Р. Росселіні людство пройшло великий шлях. Трагедію безґрунтяства Р. Росселіні бачить інакше, ніж її бачив М. Коцюбинський. У «На камені» було ще міцне середовище з своїми побутовими і моральними нормами. У Росселіні світ більше не має точного середовища. Відрізняються і головні герої творів. Якщо Фатма з оповідання М. Коцюбинського ще наскрізь романтична, сповнена прагненням до чогось незнаного і гине в ім'я кохання, то героїня фільму Р. Росселіні – це звір, що бореться за існування, усвідомлюючи безнадійність і марність своїх зусиль. Такий шлях пройшло людство – «від туги бідної дівчини за рідними горами до обго-

ворення проблеми на міжнародних конференціях менеджерів і дипломатів» [2, 507].

На думку Ю. Шереха, у своїй повісті із життя української еміграції «Еней і життя інших» Ю. Косач здійснив спробу подолати безґрунтянство, витворивши варіант своєрідного українського екзистенціалізму, який критик назвав антеїстичним. У основі його лежить переконання, що «не зосередженістю в собі, не орденським самозамиканням і самовдосконаленням, не конспіраторським змовництвом, а відшуканням ґрунту під ногами можна знайти ту точку прикладання важеля, яка дасть змогу перевернути світ» [2, 695].

Антеїзм має свій ґрунт в українському резистансі, русі опору, продовження якого наперекір усьому, навіть неминуче породженим внаслідок поразки почуттям песимізму та скептицизму, надавало активістичного забарвлення. «У Косача нема тих рис переситу й сидження, що становлять передумову філософської системи сартризму. Інакшими словами кажучи: світогляд Косача в своїх засновках, передумовах, вихідних точках не збігається з світоглядом екзистенціалізму» [2, 725]. Засади антеїзму – увага до людини, зв'язок з людьми, інтерес до індивідів навіть у нецікавих і відворотних проявах їхньої індивідуальності.

Головний герой п'єси М. Куліша «Народний Малахій», вважає Ю. Шерех, став найкритичнішим і найтрагічнішим перевтіленням образу Дон Кіхота у світовій літературі. Схожий тип критик знаходить у п'єсі «Божевільна з Шайо», написаній у 40-х рр. ХХ ст. французьким драматургом Жаном Жіроду. Цей твір Ю. Шерех навіть називає французьким варіантом «Народного Малахія». Їх об'єднує спільність ідей і проблем, центральною із яких є трагедія людини, розчавленої нелюдським суспільним ладом. Письменник має право подавати цей лад конкретно або узагальнювати його в образах «злих» людей взагалі. Основна відмінність між п'єсами у тому, що у М. Куліша панує трагічний, протестантський песимізм, а у Жіроду переважає самозречний примирений скепсис. Ця відмінність впливає з різниці національних характерів французького та українського народу. «У врівноваженому скепсисі Жіроду є щось від утоми змученого тягарем понадтисячолітньої історичної напруги французького народу, – або принаймні його культурно-провідних прошарків. В одчаї і нещадності гарячого Кулішевого песимізму – свідчення віри в життя молодого народу, що після періоду відступу знову з подесятереною силою вступає на арену активної боротьби і не може і не хоче примиритися з жадною неправдою, з жадним злом. У Куліша – трагедія поразки. Після поразки боротьба починається знов, починається з ще більшою напругою й силою. У Жіроду – драма безнадії, замаскована стриманістю добре вихованої людини» [2, 517]. Тема Малахія і малахіанства стала однією з провідних для сучасного світу. А вперше її порушила саме українська література і вона ж найближче підійшла до її розв'язання.

Саме українські письменники стали першовідкривачами ретельно приховуваної кремлівськими владомощцями від усього світу потворної радянської дійсності з її тюрмами, ізоляторами, таборами, спрямованими на знищення мільйонів людей. Задовго до появи «Архіпелагу ГУЛАГ»

О. Солженіцина – цієї енциклопедії радянських політичних в'язниць, побачив світ роман І. Багряного «Сад Гетсиманський», де змальовані вражаючі картини нелюдських випробувань людини у лещатах тоталітарно-репресивної системи. На переконання Ю. Шереха, лише брак сприятливої кон'юнктури і «класичне українське невміння виходити поза своє ґетто» призвели до того, що роман І. Багряного не здобув і малої частки тієї популярності, що випала на долю документальної епопеї О. Солженіцина. Вчений віддає належне величезній праці, витривалості та чесності російського письменника, що створив талановиту і вистраждану книгу. «Але він мав своїх попередників, що на повну міру можливостей свого часу появили світову епопею викорчовування селянина і диявольську механіку радянської тюрми й слідства» [2, 1106]. І це були твори українців – «Діти Чумацького шляху» Д. Гуменної, «План до двору» Т. Осьмачки, і особливо «Сад Гетсиманський» І. Багряного. Усе це давало підстави Ю. Шерехові заявити: «Наша література має що сказати людству. Вона раз-у-раз спромагається сказати це раніше, ніж інші літератури світу. Це вина не літератури, а нашого суспільства, що цього не знають» [2, 509].

А рушієм літературного процесу, його головним суб'єктом є талановита творча індивідуальність, що виламається з тісних меж будь-яких «ізмів». Яскравим взірцем такої особистості бачився Т. Шевченко, до постаті якого вчений звертався упродовж усієї творчої діяльності. Шереховий Шевченко – це «володар всіх історично заповіджених українській поезії стилів, їх руйнівач, комбінатор і поглиблювач, дерзновенний експериментатор і геніальний синтетик – глибоко національний і цілком поза хуторянський – цей Шевченко може стати прапором нової поезії» [2, 624].

Викриваючи історично обумовлені риси провінційності в українській літературі, Ю. Шевельов розглядав національне письменство як своєрідне художнє явище у загальному контексті європейських і світових естетичних пошуків. Незважаючи на те, що в доробку вченого бракує суто теоретичних розробок проблеми національної своєрідності літератури, літературно-критичні праці дають багатий матеріал для реконструкції його концепції. Однією з базових категорій теорії Ю. Шереха є поняття стилю як формотворчого начала, що закорінене в національній основі. З огляду на існування сталих і змінюваних рис національного характеру, визнається наявність того національно-своєрідного, що властиве певній культурі упродовж усього часу її існування. Його взаємодія з історично змінюваними явищами і складає сутність літературного процесу, проявляючись у доробку кожного митця і на рівні окремого твору. Виходячи з цих позицій, Ю. Шевельов створив широку панораму українського письменства і розкрив його внесок у загальнолюдську культурну спадщину.

1. Білик Г. Юрій Шерех. Погляд на український неокласицизм // Слово і час. – 1998. – № 12. – С. 25–30. 2. Шевельов Ю. Вибрані праці: У 2 кн. – Кн. 2. Літературознавство / Упоряд. І. Дзюба. – К.; 2008. – 1151 с. 3. Шевельов Ю. З історії незакінченої війни / Упоряд. Оксана Забужко, Лариса Масенко. – К., 2009. – 471 с. 4. Шерех Ю. Етюди про національне в літературах сучасності // Сучасність. – 1993. – № 4. – С. 68–93.