

**ВАНІТАТИВНИЙ МОТИВ
ЕКЛЕЗІЯСТА В
УКРАЇНСЬКІЙ
ЛІТЕРАТУРІ 1960–1980-х
РОКІВ (НА МАТЕРІАЛІ
ТВОРІВ О. ІЛЬЧЕНКА,
В. ДРОЗДА, В. ШЕВЧУКА)**

**THE VANITY MOTIF IN
UKRAINIAN
LITERATURE OF THE
1960s–1980s (BASED ON
WORKS BY
O. IL'CHENKO,
V. DROZD, V. SHEVCHUK)**

According to C. Jaspers, a book by Jerusalem preacher Koheleth (Greek Ecclesiastes), written around the 3rd century BC, can be regarded as a work of the “axial epoch” (8th – 3rd centuries BC), characterized by the appearance of the human being as an individual, one's self-realization and self-restraint, search for identity, appearance of spiritual struggle as following the inviolability of the foundations of the epoch of myth and philosophical understanding of the historical development.

In such a way the actualization of the motif of vanity (from the Latin “vanitas, vanitatum, et omnia vanitas”) takes place in a wave-like manner similar to the corresponding changes in those times cultural epoch, marked by outlook crises as characteristic to all the non-realistic style types. Of course, the process of this motif's transformation was influenced by correctives suggested by philosophical-aesthetic, stylistic, artistic, religious, and social-historical prerequisites and factors.

The interpretation of the book of Ecclesiastes in the Ukrainian cultural consciousness is very often associated with the baroque heritage. The Ukrainian baroque thought was centered on the main leitmotif of the Book of Ecclesiastes: “Vanity of vanities, saith the Preacher, vanity of vanities; all is vanity” (ECC 1:2), placing it into the core of the baroque picture of the world. The vanity motif is connected with such existentially significant topics of Ukrainian literary baroque, as “journey”, “road”, “death”, “theatre”, “mirror”, “shadow”, “wheel”, “fortune”, “book”, “mask”, etc., actualized in the next centuries during periods of affinity to the baroque culture.

Perhaps, it is the individual pessimism of the Book of Ecclesiastes from where existentialist philosophy emerged, the echo of which – along with that of the vanity motif – is heard in Ukrainian writings of the 1960s – 1980s, especially by the authors whose stylistic manner came to be termed as “chimerical prose”. Among the aforesaid writers O. Il'chenko, V Drozd, and V. Shevchuk are worthy mentioning, and it is their prose which style and creative manner are analyzed in the article. Their religious convictions, philosophical interests, and individual outlooks show somewhat varying examples of the artistic reconsideration of eternal problems. In O. Il'chenko's novel *The Kozak Kin Will Never Die Out, or: Mamai and the Other's Young Wife*, the problem of the sense of being search is colored by soft hues of irony alluding to the wise creator of the earth. O. Il'chenko's “chimerical novel of folklore sources”, thus, shows parallels with baroque and modernistic philosophical-aesthetic conceptions, fundamental theses of Christian faith, and with traditional folk images of the world's structure.

V. Drozd's prose of 1960s – 1980s features programmatic theses of philosophical existentialism concerning the comprehension of existence and its finiteness, as well as its modifications, such as temporality, historicity, fixation, and transcendence, which cannot be rationally understood. Deriving both from the core ideas of the Old Testament and fundamental theses of existentialism, especially by J.-P. Sartre and A. Camus, V. Drozd's writings organically bring to the consolidation of evangelical truth and present his individual project of a transcendental entry that leads to divine insight.

In V. Shevchuk's writings the transcendental appears as Nothing, as a dreadful secret of existence, and as the divine love. Images, motifs, allusions, and reflections regarding the vanity of earthly existence, that burden of the Book of Ecclesiastes wherein the word “vanity” occurs 37 times, all have a wide spread occurrence in V. Shevchuk's prose, where the vanity motif's variant resonates as existentially tragic, excit-

ing and horrible, with notes of tragic irony. In accordance with Shevchuk, deliverance of human soul takes places only through love in its various manifestations (of God, country, ideas, parents, woman, child, friend, matters, a. o.) and under condition of performance of one's role in the theatre of life (although, in order to reach this understanding the reader must wade through the labyrinths of the author's thoughts).

V. Shevchuk's ideal is philosopher and Christian Hryhoriy Skovoroda, who, although longing for fluid illusionary existence, knows the way one can end up in the "apocalyptic beast's stomach", on the wings of sorrow or in other sins. His prescription is simple: love and penitence, these foundations of Christian outlook and, at the same time, of Ukrainian baroque culture. As is evident, V. Shevchuk's religious, mythological, and philosophical elements function best within the framework of baroque poetics, which the author consciously utilizes.

"Марнота – усе! Немає нічого нового під сонцем!" – сказав Проповідник Когелет (грецькою – Еклезіяст) приблизно у III ст. до Різдва Христового. Його слова здатні занурити людину в найглибші води відчаю і песимізму. Після першого прочитання Книги Еклезіяста може скластися враження, що цей текст виступає "антиподом Біблійної віри і надії"¹. Але включення її до Біблії о. Александр Мень називає "глибокою мудрістю старозавітної церкви"². Єрусалимський філософ дав людям чашу з гірким, але цілющим напоєм, бо як вважає православний проповідник сучасності, тверезий песимізм Когелета правдиво відобразив картину світу, що потону в гріховності, і став перехідною фазою, діалектичним моментом у становленні віри³. Слова старозавітного проповідника кожному можна сприймати як застереження від занурення в суєту, від ігнорування трансцендентним. Усвідомлення конечности власного буття породжує жагу вічності – в цьому, можливо, і закладений великий сенс негативного досвіду Еклезіяста⁴. Автор, який забрав надію в людства на цього світне благополуччя, підійшов, за висловом о. Александра Мень, до краю прірви і не скористався рятівною мотузкою, бо був упевнений, що її там немає⁵. Надію кожній людині запропонує вже мудрість Нового Заповіту, основи європейської культури наступного тисячоліття.

Інтерпретація Книги Еклезіяста в національній культурній свідомості дуже часто асоціюється зі спадщиною українського Бароко. Звернення авторів XVII-XVIII ст. до найсуперечливішої книги Старого Заповіту не означає її повномасштабного представлення в літературі цієї доби. Українська барокова думка, як зазначає Богдана Криса, вихопила з цієї книги її лейтмотив "усе марнота марнот – усе марнота"⁶, надавши Книзі Еклезіяста значення "інтертекстуальної лектури", явища віддалення і наближення до якої супроводжують "вивершення" барокового світу⁷. Звичайно, не всі думки, образи, інтенції з Книги Еклезіяста були проєксплуатовані мистцями українського Бароко. Зрозуміло, що кожна національна література окремої доби зосереджується на тих моментах, які відповідають світо-

¹ о. Александр Мень, *Мудрецы Ветхого Завета*, [в:] // <http://centercep.ru/>

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Богдана Криса, *Книга Еклезіяста в українській бароковій інтерпретації*, [у:] *Літературознавство: Матеріали IV конгресу Міжнародної асоціації українців*, Книга 1, Упорядник і відп. ред. О. Мишанич, Київ: В-во Обереги 2000, с. 164.

⁷ *Ibid.*, с. 166.

сприйманню її творців: тих, хто продукує і тих, хто споживає. Характерне для літератури Бароко гостре відчуття мінливості світу не порушувало його єдності, бо існував інший модус: “Бог світу з нами навіки”⁸. Процес літературної адаптації положень найпесимістичнішої Книги, з таким гострим відчуттям безвиході, за визначенням о. Александра Меня⁹, відбувається і в подальших культурних епохах. Мотив *vanitas* (від латинського вислову “*vanitas vanitatum et omnia vanitas*” – “марнота марнот і все марнота”) найширше використовувався мистцями тих стильових течій, де екзистенційне тло розгортання літератури було “правдиво діонісійським”¹⁰. Мистцями наступних культурних епох ірраціонального типу була підхоплена проросла на бароковому ґрунті антична модель *theatrum mundi* (“світ – театр”) і сприйняті дві складові театральної моделі українського Бароко, а саме:

- марність та ілюзорність життя людини;
- премудрість Божого промислу¹¹.

Нестабільність матеріальної сфери, плинність всього земного, яка корелювалася з усвідомленням марності цього світу “надавали людському існуванню особливої динаміки”¹². Саме в епоху Бароко й утверджується погляд на людину як пілігрима, а її земне життя як повсякчасну мандрівку. Творцям української літератури пізніших культурних епох ірраціонального типу також імпонував образ людини-мандрівника, випадкового гостя у цьому світі, стороннього перехожого. Рух видимий, фізичний (прощі, подорожі, перехід від одного вікового проміжку до іншого, від життя до смерті, зміни соціального статусу та майнового стану), а особливо мисленевий (психо-емоційні коливання, таємниця спілкування з Богом, випробовування чеснот і посоромлення вад, “постійна битва між гріхами і добродійствами”¹³ тощо) стають предметом мистецьких творів XVII-XVIII ст. А образи “мандрівки”, “мандрівника”, “дороги”, “подорожі” та інших входять до “іконосфери” українського літературного Бароко¹⁴. З мотивом *vanitas* пов’язані й інші поширені топоси української барокової літератури, що мають екзистенціальний сенс, як “море”, “пристань”, “дзеркало”, “тінь”, “театр”, “фортуна”, “борня”, “колесо”, “книга”, “маска”, “око” та інші, котрі були матеріалом для створення різноманітних, різнопланових, часом семантично протилежних образів та виступали “вбранням найрізноманітніших ейдетичних сюжетів”. Всі ці іконосферні топоси спліталися в барокову картину світу, яку ще можна назвати мітом про людське існування¹⁵. У літературі XX ст. ці образи будуть виринати в періоди типологічної близькості до культури Бароко.

Абсурдність існування людини, вихідною точкою, мірилом і призвою якого є смерть, є фокусом, де переломлюються програмні промені Книги Еклезіяста та

⁸ Богдана Криса, *Пересотворення світу. Українська поезія XVII-XVIII століть*, Львів: Свічадо 1997, с. 183.

⁹ о. Александр Мень, *Мудрецы Ветхого Завета...*

¹⁰ Леонід Ушкалов, *З історії української літератури XVII-XVIII століть*, Харків: Акта, 1999, с. 73.

¹¹ Леонід Ушкалов, *Григорій Сковорода і антична культура*, Харків 1997, с. 46.

¹² Леонід Ушкалов, *З історії української літератури XVII-XVIII століть...*, с. 75.

¹³ Богдана Криса, *Пересотворення світу...*, с. 183.

¹⁴ Леонід Ушкалов, *З історії української літератури XVII-XVIII століть...*, с. 75.

¹⁵ Леонід Ушкалов, *Світ українського барокко*, Харків: Око 1994, с. 65.

філософії екзистенціалізму. Головну відмінність етики Еклезіяста від етики старозавітних пророків сучасні теологи бачать в ослабленні зв'язку між релігією та мораллю. Філософ Когелет, заражений “поганським песимізмом”¹⁶ уже не надихається тільки вірою для проповіді добра. Думки автора цієї суперечливої книги дають можливість реконструювати філософські уявлення давньої доби. Книга Еклезіясту, де поданий “духовний портрет однієї людини”¹⁷, як і деякі інші тексти Старого Заповіту, свідчить про зародження боротьби в душі особистості, про пошуки істини та сенсу буття за допомогою віри та знання.

Еклезіяст – це твір східної культури, в якому можна знайти перегуки з філософією західної цивілізації, особливо стоїцизмом та епікурейством. Але пошук прямих запозичень чи наслідувань може виявитися справою марною, бо подібні думки, ідеї, спрямовані на пошуки ідентичності, літали в повітрі. У цьому переконаний і філософ-екзистенціаліст релігійного напрямку Карл Ясперс, який намагається вивести універсальну формулу філософії історії, що була б придатною для цивілізацій Заходу і Сходу¹⁸. У цьому питанні головним об'єднавчим моментом може бути, на думку вченого, не критерій віри, а історичного розуміння самих себе. Духовний процес народження сучасної людини, який відбувався між VIII-II ст. до Р. Х., К. Ясперс називає періодом найглибшої цезури історії, або “осьовою епохою”¹⁹. Вона співвідноситься в давній історії Заходу, Китаю чи Індії з процесом усвідомлення людиною буття як цілого, розуміння себе і своєї межі, народження духовної боротьби після спокою і непорушності основ епохи міту. К. Ясперс свідомий того, що люди різних культур мають багато ментальних відмінностей, особливо в питанні віри. Спільним же для представників “осьової епохи” філософ називає появу людини-індивідуальності. Мислителі тієї доби уявляли історичний розвиток по-різному: як процес постійного погіршення, як злет, або як циклічний рух²⁰, на чому наполягав і Еклезіяст, єрусалимський проповідник “осьової епохи”. Карл Ясперс стверджує присутність у світовій історії наступних століть аж до сьогодення всього, що діялося у той важливий період, було створене і осмислене тоді. З кожним суспільно-культурним вибухом людство повертається до “осьової епохи”, вважає філософ, і звідти знову запалюється смолоскип думки²¹.

Можливо, таким запалюванням від індивідуального песимізму Еклезіяста постала і філософія екзистенціалізму, відгомін якої та нову версію й інші акценти ванітативного мотиву знаходимо в українській літературі 1960–1980-их років, особливо у творчості письменників, стильову манеру котрих вже прийнято називати “химерною прозою”. Мотиви, навіяні вічною круговертю Еклезіяста, можна простежити у доробку багатьох мистців цього періоду, хоча їхні релігійні переконання, філософські зацікавлення, індивідуальне світобачення спроектували досить різні зразки художнього переосмислення вічних проблем. Однією з

¹⁶ о. Александр Мень, *Мудрецы Ветхого Завета...*

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Карл Ясперс, *Осьова епоха*, “Г” 1990, №3, <http://www.ji.lviv.ua/n3texts/jaspers.htm>

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

ідейно-художніх підвалин цієї літератури був міт про вічне повернення та уявлення про реальність як про циклічно побудовані події. Автор Книги Еклезіяста прийняв, як стверджується о. Александром Менем, головну ідею язичницької метафізики про циклічний рух Всесвіту²². Чи не уособленням вічного повернення і незнищенности життя є Козак Мамай з роману Олександра Ільченка *Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа молодиця*. Лицедій і студент Київської академії Тиміш Прудивус переконаний, що навіть історія спокуси, зображена як “рука Єви”, постійно повторюється: “Знов і знов! Диявольська помана! Яблуко. Спокуса...”²³. Людський ярмарок, в якому все “клубилося клубком розмаїтих пристрастей: горе й смішки, голод і обжерство, єдаби й лахміття, панська пиха й гультьяйські веселощі сіроми”²⁴ автору оповіді також видається вічним, як і бажання відвідувачів отримувати хліб і видовища. Але в Ільченковому творі означені ідеї забарвлені в м’які кольори іронії, яка притаманна мудрому творцеві світу. Тобто думка старозаповітного автора, охопленого якоюсь несамовитою насолодою від споглядання вічної круговерті, про те, що “немає нічого нового під сонцем (1: 4-11) та його переконання, яке іде з відчаю, про те, що “немає ліпшого земній людині над те, щоб їсти та пити, і щоб душа її бачила добре із труду свого (2: 24) врівноважується вірою в мудрість Божу, хоча, зрозуміло, це прямо не висловлено, а прочитується в контексті загальної атмосфери твору. Отже, “хімерний роман” О. Ільченка перегукується як з бароковими і модерністськими філософсько-естетичними концепціями, основними положеннями християнського віровчення, так і з традиційними народними уявленнями про світобудову.

Інше забарвлення мають модуси ванітативного мотиву в творах представників молодшого покоління “хімерної” течії. Інтерпретацією певних положень найвідоміших в Україні в означений період екзистенціалістів Альбера Камю і Жана Поля Сартра можна назвати оповідання Володимира Дрозда *Сонце* (1967). Та одночасно цей твір сприймається як переосмислення пасажу з Еклезіяста про те, що “покоління відходить, й покоління приходить, а земля віковічно стоїть! І сонечко сходить, і сонце заходить, і поспішає до місця свого, де сходить воно” (1: 5) а також думки про, що “нема чоловікові кращого, як ділами своїми радіти, бо це доля його” (3: 22). Старий Дідько не бачить сенсу в тому, щоби ризикуючи життям, щодня піднімати в небо “це розжарене опудало, якщо воно за якісь години знову котитиметься вниз?”²⁵. І не можна підняти сонце раз і назавжди, це має відбуватися щоранку. І виявляється страх дідька марний, що завтра не буде кому підняти сонце. Із бризок води народяться ті, що завтра викотять сонце вгору. Тобто, все повертається з певною циклічністю. І хтось заради нового паростка, який розкриється під сонцем, саме сьогодні принесе в жертву своє життя. Дідько вибрав шлях, на якому життя перемагає. Якщо ти впускаєш в душу любов, вже неможливо не пожертвувати заради неї. В. Дрозд, використовуючи як основні тези літератури екзистенціалізму: неперервність створення світу та себе, а та-

²² о. Александр Мен, *Мудрецы Ветхого Завета...*

²³ Олександр Ільченко, *Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця. Український хімерний роман з народних уст*, [у:] *idem*, *Твори в 2-х томах*, Київ 1979, Том 1, с. 562.

²⁴ *Ibid.*, с. 211.

²⁵ В. Дрозд, *Сонце*, [у:] *idem*, *Вибрані твори у 2-ох томах*, Київ 1989, Том 1, с. 98.

кож постійну актуалізацію ситуації вибору, так і християнський досвід, стверджує, що “у цьому є якийсь сенс – родити і піднімати сонце. Чвари, бійки, бруд буденности, все одно сенс є. Життя...”²⁶. Це перегукується з одним пасажем Ж. П. Сартра. Юний герой *Слів* хоче жити вічно у свідомості роду людського, а для цього треба переконати себе, що світ існуватиме завжди. Померти в лоні людському йому не страшно, бо то означає стати вічним, “жити в кожному, як і в мені живуть мільярди померлих”. Зникнення людства тягне за собою смерть мерців. Присутній у Сартра і образ сонця, за яке переживає герой, бо найстрашніше для нього це те, що сонце може охолонути²⁷. Таким чином, ідеальний варіант для смертної істоти - вмерти, але жити в людях, яким світить сонце. Подібні думки допомагають людині долати страх перед конечністю свого існування та його абсурдністю. Також вони є певним переспівом головного повідомлення людству, яке закладене в Новому Заповіті, хоча Ж. П. Сартр і А. Камю декларують свої атеїстичні погляди.

Вічність душі, а відтак і життя проголошується в оповіданні *Ворон* (1968). Душа померлого Грицька, втрачаючи одну тілесну оболонку за іншою, переселилася в осот, який щоліта виполювали і “щоліта він проростав з чорної масної землі та знову зеленів на городі...”²⁸, ніби підтверджуючи вислів про те, що все пошло із пороку, і вернеться все знову до пороку (3: 20)... Сартрівський герой-дитина, розглядаючи своє життя крізь призму смерті, бачив його як замкнену пам'ять, звідки нічого не могло випасти і куди нічого не могло потрапити зайво-го²⁹. Але при цьому тональність оповіді В. Дрозда набуває життєствердних нот. Домовик Якимової хати (*Пори року*, 1970), спостерігаючи за людським родом, бачив лише незмінність і повторюваність світу. Він радісно чекав того моменту, коли жовтий лист відривався від гілки й летів на землю “і все треба було почина-ти спочатку”³⁰. Але початок і кінець як дві частини одного кола можливі лише у світі створеному не розумом людини, а Живим Духом, у чому переконує твір В. Дрозда *Пігмаліон* (1969)³¹ – переосмислення давньогрецького міфу про Пігмаліона й Галатею. Бог у творах В. Дрозда опікується людською душею, він близький до кожного, Бог же Проповідника, автора Еклезіяста, це Хтось, творець світу, але безкінечно далекий і майже не зв'язаний з людиною³². Отож, імовірно, що відштовхуючись від основних ідей старозаповітної книги та основних тез екзистенціалізму, тексти В.Дрозда органічно підводять до утвердження євангельських істин.

Можливо найближче до біблійного джерела стоять два оповідання письменника *Білий кінь Шептало* (1965) та *Білий кінь Шептало на молочарні* (1967), в яких також досить чітко прописані деякі програмні тези філософії екзистенціалізму. Тут легко відчитується одне з наріжних положень екзистенціалістів – бунт проти абсурдності буття, проти агресії світу, проти участі “людини натовпу”,

²⁶ *Ibid.*, с. 106.

²⁷ Ж.-П. Сартр, *Слова*, [у:] *idem*, *Нудота. Мур. Слова*, Київ: Основи 1993, с. 455-456.

²⁸ В. Дрозд, *Ворон*, [у:] *idem*, *Вибрані твори у 2-ох томах...*, с. 138.

²⁹ Ж.-П. Сартр, *Слова...*, с. 447.

³⁰ В. Дрозд, *Пори року*, [у:] *idem*, *Вибрані твори у 2-ох томах...*, с. 114.

³¹ В. Дрозд, *Пігмаліон*, [у:] *Ibid.*, с. 117-128.

³² о. Александр Мень, *Мудрецы Ветхого Завета...*

проти марнотної щоденної табунної подорожі по колу до корита, проти волочіння свого воза. Осмислюється тут і поняття свободи, яке в екзистенціалізмі є головним і специфічним. Так, екзистенціалісти релігійного крила свободу пропонують шукати в Бозі, а філософи цієї ж течії атеїстичної орієнтації категорію свободи розглядають як синонімічну з буттям. Вона мислиться тяжким тягарем, який людина приречена нести, коли хоче зберегти свою індивідуальність і особистість. Відмова від свободи класифікується як зрада себе. Вільним індивід може бути і в упряжі, головне, щоб сам не мав себе за раба. Кінь бачить волю лише на скотомогильнику, де “вже ніколи не жене тебе Степанів батіг”³³. Тут відчувається перегук з твердженням Еклезіяста про те, що краще в цьому несправедливому світі померлим або ненародженим (4: 2-3). “Тремтлива ілюзія волі та влади”³⁴ приводить Шептало знову під батіг Степана. Білий кінь, бунтуючи проти агресії погонича, пізніше зраджує свободу і повертається до загрози, попередньо знищивши свою неповторність перефарбуванням у “звичний колір” чи то викачуванням у пилюці. Випробування свободою кінь не витримує, зраджує себе. Цим Шептало дав привід “господареві життя” Степану зневажати його, хоча раніше почуття погонича до коня більше тяжіли до ненависті. Герой намагається знайти краще життя в іншого погонича, доброго і м’якого Івана, якого кінь тепер зважає більше, ніж злого Степана. Ніщо не приносить йому задоволення, а через деякий час Шептало позбувся спокійного і ситого, але також одноманітного існування на молочарні. Він усвідомлює, що ходіння по колу, як символ абсурдності цього життя, неминуче приведе до смерті. Те, що вчора здавалося таким жаданим, сьогодні вже втрачає сенс, бо все марнота і ловлення вітру (2: 26), бо немає нічого нового під сонцем (1: 9). Білий кінь Шептало наприкінці оповіді не пручається, він вже не може змінити трагізму своєї ситуації, не може не тягнути свого воза, не може не йти до кінця. Філософія екзистенціалізму ставить особистість у ситуацію вибору між абсурдністю буття, приреченістю чи бунтом проти цього. Кінь Шептало не захотів боротьби, він здався після невдалої спроби побути вільним. Навіть білий колір шкіри зобов’язував його бути індивідуальністю. Виникають у певних моментах діалогіі асоціації з іншими думками Книги Еклезіяста, приміром, про зло під сонцем, мов помилку, що постає від володаря: “я бачив на конях рабів, князі ж пішки ходили, немов ті раби” (10: 5-7). Якщо вважати кіньми суспільний загаль, князями – духових провідників спільноти, а рабами – морально убогі створіння, то складається враження, що цю стилістичну фігуру Еклезіяста В. Дрозд переніс у свої твори. Політичний підтекст тут також можливий.

Життя не дарує тим, хто намагається зіграти не свою роль у його театрі, втрачаючи свою неповторність, починаючи служити марнотним цілям. Так вважав Григорій Сковорода, теоретик “нерівної рівності” та автор ідеї “людських разнопуттів”³⁵. Звернення до театральної сентенції: “Жити – це лицедіяти, кожен з

³³ В. Дрозд, *Білий кінь Шептало на молочарні*, [у:] *idem*, *Вибрані твори у 2-ох томах...*, с. 85.

³⁴ В. Дрозд, *Білий кінь Шептало*, [у:] *Ibid.*, с. 76.

³⁵ В. Ушкалов, *Українське барокове богомислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду*, Харків: Акта 2001, с. 147.

нас грає якусь роль³⁶ – наскрізне у романі В. Дрозда *Самотній вовк (Вовкулака)*. Андрія Шишигу “суєта запрягла”, тобто охопило не власне його бажання матеріального благополуччя за будь-яку ціну: “Продав би душу, оптом, на усі віки, якби досяг на землі усього, чого хочу досягти”³⁷. У цій ситуації фаустівського вибору душі було наказано мовчати. Андрія – до смерті його друга Петра Харлана – не хвилювали ні земні, ні духові проблеми. Та саме у цей моральний вакуум і вселився чужий звірячий дух, який “гармонійно” існував у естві Харлана. Так, ще до нещасного випадку, Андрій говорив товаришеві, що на гру в його театрі не претендуватиме, в чому Харлан не був переконаний, бо вже відчував у Шишизі той егоцентризм, крайнім виявом якого можна вважати образ самотнього вовка. Він окрім фольклорної основи спирається й на “зображенням так званого “екстремального індивідуалізму” в європейській інтелектуальній прозі, зокрема у творчості Г. Гессе³⁸. Перевтілюючись у Петра, Шишига перед кожною важливою подією в його суєтному світі дивиться на себе як на актора перед прем’єрою, який ще раз перед виходом на сцену тренує потрібні почуття, слова, вираз обличчя, рухи тощо. Андрій виключно говорив, що можливо, він великий актор, і гра для нього – життя: “Театр одного актора, моноп’єса тривалістю в людське життя. На хвилю я одвертаюся від глядачів, а коли вони знову бачать моє обличчя, на мені нова маска. Геній сценічного мистецтва Андрій Шишига!”³⁹. Свої моральні перевтілення герой називає лицедійством. Стосунки з жінками, як і улюблений герой Петра Харлана (*Любий друг* Гі де Мопассана), Андрій Шишига будує за принципом сходинок: кожна коханка – вищий щабель на кар’єрній драбині. З сентиментальною і щирою Оленою він, наприклад, обирає амплу першого коханця в сцені провінційного театру ХІХ століття. Спочатку улюбленим принципом Андрія була гра в піддавки, коли перемагає той, хто перший пожертвує своїми фігурами; Харланове ж уміння грати у шахи людьми прийшло трохи пізніше. Але навіть уміння грати на декількох дошках не допомогло йому вийти тріумфатором з вистави “ситих вовків”. Експериментування з собою та іншими людьми не проходять для Андрія безслідно: зв’язки із світом розірвані, деформовані стосунки з іншими людьми, порушений з ними емоційний контакт на паритетних началах, “бо розглядає їх не як суб’єкти, а об’єкти маніпулювання”⁴⁰. Андрій розмовляючи з Юрком-Великим Механіком, згадує принцип просторової побудови вертепу: “Нижча сцена для звичайних людей, а верхня – де боги лицедіють. Так ось, ми на різних сценах: я на земній, а ти десь там, у хмарах, витаєш”⁴¹. Але свідоме приземлення себе – це шлях до третього, пекельного ярусу барокового театру, який у вертепі редукувався.

Розпочавши гру в “Харлана”, Андрій втрачає себе, жертвує людиною в собі заради невластивої ролі, яку він грає бездарно, виснажуючи себе. Шишига думав,

³⁶ В. Дрозд, *Самотній Вовк (Вовкулака)*, [у:] *idem*, *Вибрані твори у 2-ох томах...*, с. 411.

³⁷ *Ibid.*, с. 318.

³⁸ О. Ковальчук, *Роман “химерний” чи “театралізований”*, “Слово і час” 1990, № 7, с. 43.

³⁹ В. Дрозд, *Самотній Вовк*, с. 411.

⁴⁰ О. Ковальчук, *Роман “химерний” чи “театралізований”...*, с. 44.

⁴¹ В. Дрозд, *Самотній Вовк...*, с. 352.

що завжди може зупинити небезпечну гру зусиллям волі – без шкоди для себе. Хоча в героя з'являлися відчуття, що він “лише лялька, яку за невидимі нитки сіпає чиясь таємнича рука”⁴². Але він так і не захотів розпізнати чи замислитися над наслідками того керування. Тут можна говорити про поширений мотив барокового мистецтва: “людина – іграшка в руках вищих сил”, який, очевидно, проріс з відомих положень Еклезіяста.

Єрусалимський проповідник проекспериментував над собою, занурившись у задоволення матеріальним: побудував палаци, насадив виноградники, сади і гаї, придбав невідільників для роботи по господарству, а для насолоди духовної і тілесної – співачок та наложницю, закупив усякої худоби та назбирав золота і срібла – “і всього, чого очі мої пожадали, я їм не відмовлював, я не стримував серця свого від жодної втіхи” (2: 9). Та коли герой подивився трохи відсторонено на плоди рук своїх, він збагнув, що “усе це марнота та ловлення вітру, і не має під сонцем нічого корисного!” (2: 11). Ніби інтерпретуючи слова автора біблійної Книги український письменник підводить до тієї ж думки, що гонитва за матеріальним благополуччям закінчується лише ловленням вітру. Недарма Петро Харлан так і не наздогнав свого чорного капелюха, що так підступно котився майданом містечка Мрин, ніби насміхаючись над мріями героя сягнути вершин, які вкладалися в географічно-соціальну формулу “Пакуль – Мрин – Київ – Москва”⁴³. О. Ковальчук фінал роману інтерпретує як безроздільне панування в душі Андрія Шишиги вовчого начала⁴⁴. Але герой роману, поборений “вовками життя”, не передав нікому своєї вовкодухости, зберігши, таким чином, для себе шлях до спасіння й надії. Роман В. Дрозда *Самотній вовк* презентує використання барокової театральної моделі та її складових: віри в Боже провидіння і ванітативного мотиву, що в певних моментах накладається на екзистенціалістські висновки.

Отже, у прозі В. Дрозда 1960–80-их років відчитуються програмні положення філософії екзистенціалізму, пов'язані з усвідомленням екзистенції та її кінчності, модусами якої є тимчасовість, історичність, ситуаційність. Ще однією характеристикою екзистенції називають вихід за власні межі, або трансцендування. Трансцендентне розуміється як Божественне, яке не можна пізнати раціонально (Ніколай Бердяєв, Габріель Марсель, Карл Ясперс, Мартин Бубер), або як найглибша таємниця екзистенції – Ніщо (Альбер Камю, Жан Поль Сартр).

У В. Дрозда майже немає творів, які б рясніли цитуванням Біблії, введенням реалій, образів, пов'язаних з релігією взагалі та християнством зокрема. Та це не завадило йому, переосмислюючи основні ідеї Ж. П. Сартра, А. Камю, представити власний проект виходу в трансцендентне, що прямує до Божественного світла.

Трансцендентне як Ніщо, як жахлива таємниця буття, а також як Божественна любов постає у текстах Валерія Шевчука. Важко заперечити той факт, що творчість В. Шевчука наприкінці 1980-их рр. стала подією в літературному житті України. Поетика, образність, тональність його творів вражала, дивувала і втягувала читача в своє химерне плетиво. Шевчукова проза інтертекстуальна, насичена філософськими пасажами і культурно-історичними екскурсами. Порівнюючи

⁴² *Ibid.*, с. 315.

⁴³ *bid.*, с. 351.

⁴⁴ О. Ковальчук, Роман “химерний” чи “театралізований”..., с. 44.

його прозу з творами інших письменників, представників “хімерної” течії в українському письменстві, можна з першого погляду виділити: значний філософський компонент, добру обізнаність з літературою Бароко і використання принципів її поетики, мітотворчість (як правило, це авторська обробка відомих фольклорних, біблійних чи літературних, образів), залучення релігійних топосів. Читач, ступаючи на “шевчукове” літературне поле, усвідомлює, що скрізь на нього чекає необхідність відчитування, розкодування, переосмислення текстів, взятих із царини фольклору, Біблії, філософії чи літератури. Марко Павлишин зазначає, що у Валерія Шевчука простежується два типи філософських топосів: ті, що “доповнюють загальну атмосферу серйозності і вдумливості, яка гармонізує з мітологічним тоном, і ті, котрі творять більш специфічно спрямовані частини аргументації”⁴⁵. Сюди можна віднести введення в сюжети розмов філософів, розповсюджених мотивів, пов’язаних із здобуванням мудрости тощо. Окремі топоси, як підкреслює дослідник, суперечать один одному. Філософські топоси другої категорії – це ті, що стосуються філософії історії та суспільно-політичної аргументації, закованої у прозі цього мистця. У зв’язку з цим М. Павлишин виділяє у творах письменника три типи часу: циклічний, лінійний і хіліастичний, який розглядає лінійний час як передмову до постісторії (есхатологічний, утопічний, дистопічний стан)⁴⁶.

Цікавим видається також висновок М. Павлишина про характер мітологізму в В. Шевчука, котрий видається науковцю швидше прагненням існувати в мітологічній добі, аніж таким, що пропонує абсолютно нову методологію. Письменник використовує матриці, відомі з фольклору та літератури, грає ними, привласнюючи старі дискурси. Імпонує і спостереження дослідника щодо релігійних топосів В. Шевчука, які дуже поширені в його творах, але не пропонують читачеві нових релігійних почувань і не вимагають реставрації старих⁴⁷. Він часто подає думки релігійних мислителів як аксіоми, християнські засади як незаперечний факт. Але чи ця статичність промовляє до читача, який прагне сильного почуття, глибшого розуміння, можливо, вже для когось і абсолютно прояснених істин. Відомі біблійні метафори, образи письменник інколи переформатовує досить несподівано, приводячи до невітшних висновків (світ ловить Петрів). М. Павлишин висловлює думку про те, що Шевчукові релігійні топоси виражають жаль з приводу неминучого наступу секуляризму⁴⁸, з чим дуже важко погодитися, бо ніде не зустрічається у В. Шевчука великого захоплення релігійно-церковним укладом життя. Не можна не помітити цілого пласту творів прозаїка, що позначені “антицерковним християнством”⁴⁹, демонстрацією духовної слабкості та часто аморальності героїв-священнослужителів, які виступають антиподами до справжніх носіїв духовності й моральності, надії і віри, яким постає у текстах письменника Григорій Сковорода. Можна навіть сказати, що образ Г.

⁴⁵ М. Павлишин, *Мітологічне, релігійне та філософське у прозі Валерія Шевчука*, [у:] *idem*, *Канон та іконостас*, Київ: Час 1997, с. 150.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibid.*, с. 148.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ С. Яковенко, *Апологія Шевчука у пошуках Корогодського. Рец. на кн. Корогодський Р. У пошуках внутрішньої людини*, Київ: Гелікон 2002, с. 83.

Сковороди, чи мандрівного філософа сковородинівського типу, з його споглядальністю, мудрістю, відходом від суєтності цього світу, тіньового й недосконалого, почасти дуже жорстокого і “несповна розуму” (*Початок жаху*), є морально-етичним ідеалом письменника, який у певних ситуаціях протиставляється представнику Церкви. У творах В. Шевчука Церква як інституція має досить непривабливі риси (йдеться, насамперед, про Російську православну церкву): хабарництво, темнота, неосвіченість, несправедливість, порушення Божих заповідей. Хоча в цій авторській структурі, якою є Церква, зустрічаються подекуди цікаві, непересічні діячі, представлені як тло для розгортання характерів у ситуації екзистенційного вибору, коли душа потрапила в черево апокаліптичного звіра, личин котрого є безліч. Для В. Шевчука, як зазначає С. Яковенко, важливішою завжди залишалася окрема, самотня людина із своїм “тут-буттям”, ніж будь-які форми колективу, “навіть такі підставові й архаїчні, як сім’я”⁵⁰ і, очевидно, й Церква.

Валерій Шевчук бачить суспільство хворим, у стані деформації моральних цінностей, яке було приречене служити злу. На шляху очищення Церква не вважається ним структурою, здатною оздоровити моральний клімат соціуму: “У нас церква більше дбає про обряди та політичні змагання і грішить великим гріхом нетерпимости (згадати міжконфесійні конфлікти), а не дбає про собі належне і духове вивищення та просвічення пастви, про її чисте моральне буття. Це, очевидно, тому, що церква має серед своїх пастирів немало людей темних, малоосвічених, марновірних, не духовних, святошних, а то й вовків, що стали пастухами (за Сковородою)”⁵¹. Ніхто не візьметься заперечувати часткову слушність його переконань. Ці висловлювання красномовно свідчать про письменницьку позицію щодо ролі Церкви в житті українського народу. Можливо, що у цьому питанні письменником керували і певні підсвідомі комплекси, як особисті, так і колективні. Дуже часто його тексти, сигналізуючи про певні проблеми, вражають читача, залишають в тривозі та в якомусь “підвішеному” душевному стані. Головна думка більшості творів В. Шевчука, як наприклад збірки *У череві апокаліптичного звіра* та її ключової повісті *Початок жаху*, – це можливість спасіння людської душі тільки через любов у різних її виявах (до Бога, Батьківщини, батьків, жінки, дитини, друга, справи та ін.) та за умови виконання своєї ролі у життєвій виставі. Та перш ніж прийти до усвідомлення цих речей, треба “продертися” крізь мисленнєві лабіринти, спроектовані письменником. Ідеальний герой Валерія Шевчука, філософ Григорій Сковорода, як і всі смертні, сумує з приводу плинності та ілюзорності земної краси, чим підштовхує свою душу в обійми пекла (*У череві апокаліптичного звіра*). Але мислитель і християнин знає як не потрапити до черева апокаліптичного звіра чи то на крилах печалі, чи іншого гріха. Його рецепт простий – любов і покаяння – основа християнського світогляду та барокової культури. Неодноразово підкреслювалося літературознавцями, що релігійні, мітологічні та філософські топоси В. Шевчука найкраще функціонують у рамках барокової поетики, яку письменник методично вживлює в свої твори. Отже, часто ведучи оповідь на тлі української історії XVII-XVIII ст.,

⁵⁰ *Ibid.*, с. 86.

⁵¹ Валерій Шевчук, “Копай криницю всередині себе...”, [у:] Людмила Тарнашинська, *Закон піраміди: Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї*, Київ: Пульсари 2001, с. 30.

свого улюбленого періоду, письменник широко залучає принципи барокової поетики та впізнавані філософсько-релігійні концепти. Таким чином, широке використання барокового тексту письменником є цілком свідомим актом.

Але у текстах з історичною основою прозаїк не ставить собі просвітницьку мету, “не прагне розказати, як жили люди, подати перебіг якихось історичних подій чи відтворити побут”, про що заявляв в одному інтерв’ю. Далі письменник, розвиваючи цю думку, каже: “Можу іноді побавитися, як у повісті *Початок жаху*, отими справжніми реаліями й деталями”⁵². Тут варто згадати, що основою життєпису Михайла Вовчанського послужила *Автобіографія* Іллі Турчиновського, відома як літературний твір XVIII ст. Тобто одна її частина стала основою фабули першої повісті триптиху *Три листки за вікном*, а інша - повісті *Початок жаху*.

Письменник говорить, що всі його твори, одягнені в історичні шати, порушують болючі теми сучасності, всі вони про сьогодення, в яких він намагається ставити якусь глибоку, загальнолюдську проблему, обов’язково позачасову⁵³. Творчим помічником у реалізації своїх задумів мистець, як уже зазначалося, обирає поетику Бароко. В. Шевчук, як людина, що потерпала від тиску тоталітарного режиму, дуже гостро відчувала всі його пастки, не зміг абстрагуватися від цієї проблеми ні в одному своєму творі. Дуже часто інтерпретаційне поле читача його творів буває ширшим за територію, окреслену письменницьким маркером. Адекватною до суті обмеженого світу, на думку письменника, є модель закритого простору, з якого неможливо вільно вибратися, наприклад, монастир, обнесений стінами, або острова, оточеного водами тощо. Це зразу викликає асоціації з відомими текстами ХХ віку. І чим читач більше віднайде таких точок зближення із західноєвропейською літературою, тим приємніше буде письменнику, який завжди намагався “не бути у своїй прозі простаком”⁵⁴. “У мене є вишукані герої, герої з тонкими настроями, винятково тонкою душевною структурою – саме це сильне й цікаве в англійській літературі”, про вплив якої, поряд з іншими національними варіантами інтелектуальної прози ХХ століття, говорить письменник. Називаються прізвища Т. Манна, Е. М. Ремарка, Г. Бюлля, Е. Гемінґвея, В. Фолкнера, а передовсім В. Голдінґа, який потрясав В. Шевчука своїми мислительними конструкціями⁵⁵. Підтверджує письменник і своє свідоме студіювання творів екзистенціалістів, особливо А. Камю, ідейно-мистецький вплив яких дуже помітний на творчості українських літераторів 1960-1980-их років. Використовує прозаїк і основну для літератури екзистенціалізму проблему – актуалізації ситуації вибору. Поглиблює і підсилює новими буттєвими переживаннями поширений в епоху Бароко мотив *vanitas*, поєднуючи екзистенціалізм з його біблійною основою.

Образи, мотиви, алюзії, рефлексії щодо суєтності цьогосвітнього – головної теми книги Еклезіяста, де слово марнота зустрічається 37 разів, широко представлені в творчості В. Шевчука. Слова Еклезіяста прямо (п’єса *Свічення*) чи опо-

⁵² Валерій Шевчук, “Бути мистцем, а не його тінню...”, [у:] *Ibid.*, с. 93.

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ *Ibidem.*

середковано цитуються у шевчукових текстах, де варіант ванітативного мотиву звучить екзистенційно-трагічно. Лише віра в спасительну жертву може подолати марноту як гріх перед спокійним і радісним Христом. Але людська душа – це завжди сцена з двома персонажами, які заперечують твердження один одного⁵⁶. Тому героїв В. Шевчука дуже часто захоплює відчуття марноти, порожнечі, нерідко продиктоване страхом смерті, з якої люди “освічені створюють десятки подіб і оживляють в уяві своїй”⁵⁷. Майбутній священник Ілля Турчиновський міркує над тим, що дороги в пустелях треба прокладати, але куди вони приведуть. Петро Турчиновський хоче збагнути значимість людини в світі. Його мучить питання: “Невже людина – як комаха в світі чи бур’ян?! Невже досить зачавити її чи вирвати, і по ній ніякого сліду не лишається, ні відгомону?”⁵⁸. Пристрасті світу породжуються думками про смерть, які програмують “вічне змагання” і марноту марнот⁵⁹, вважає герой першої повісті триптиху *Три листки за вікном*. Незнищенність марноти й ілюзорності підсилюються образами-символами жовтих листків, які літають по сцені, вертепу – хатки карткової, що крутиться “з рипінням, немов каруселя забута” та трьох листків, котрі “палали, наче жовті свічки”. Від порожнечі втікає у безмежну владу цар Ірод (п’єса *Вертеп*). Пустельник спускається в нижній поверх вертепу, в народний ярмарок, щоби збагнути просту річ – за спиною смерті виростає трава.

Ванітативний мотив у В. Шевчука – це хвилювання, трагічність і жах, саме такі почуття викликає у трьох вертепників (*Вертеп*) сцена посоромлення режисера-самозванця, Смерти, Живим Духом. Хотілося би підкреслити нотки трагічної або “структуральної” іронії творів В. Шевчука, суть якої полягає в протиставленні людини з усіма притаманними їй бажаннями, задумами, планами і темних доленосних сил⁶⁰.

Вирішення проблеми сенсу буття таке ж безперспективне, як і зловити вітер. Але ці екзистенційні питання завжди співвіднесені з категорією смерті. Еклезіяст підводить до думки, що всі дороги людини ведуть до могили, і в цьому вона не відрізняється від тварини: “Бо доля людських синів і доля звірини – однакова доля для них. Як оці помирають, так само вмирають і інші, і для всіх один подих, і нема над твариною вищости людям, - марнота бо все!...” (3: 19). Український мислитель доби Бароко Г. Сковорода вважав, що зрозуміти смерть можна тільки у порівнянні з життям⁶¹. Теоретик постмодернізму І. Гасан, ідучи за екзистенціалістами, вважає смерть чимось більшим за екзистенційну метафору, бо смерть постає “мірою будь-якої зміни”⁶². Розуміння земного буття як тільки етапу існу-

⁵⁶ А. Макаров, *Світло українського барокко*, Київ: Мистецтво 1994, с. 175.

⁵⁷ В. Шевчук, *Вертеп*, “Кур’єр Кривбасу” 1997, № 3, с. 54.

⁵⁸ В. Шевчук, *Три листки за вікном*, Київ 1986, с. 269.

⁵⁹ *Ibid.*, с. 105.

⁶⁰ Р. Струть, *Різновиди іронії*, [у:] *Наукові записки Національного Університету Києво-Могилянська Академія*, Том 4, Філологія, Київ 1998, с. 41.

⁶¹ Л. А. Софронова, *Три мира Григорія Сковороди*, Москва: Индрик 2002, с. 274.

⁶² І. Хасан, *Культура постмодернізму*, “Вікно в світ” 1999, №5 (8), с. 93, 100.

вання людської душі проходить через усю історію християнської культури, “щоб свій зеніт знайти в епоху Бароко”⁶³.

Сучасна світська людина сприймає смерть вже більше “як розрив, зупинку”⁶⁴. Барокові автори були переконані в тому, що кінець земного життя – це початок небесного, вічного, і головне для людини – це шлях до неба, до Бога. Усвідомлення марнотности та плинности цьогосвітнього існування, що культивувалося бароковими авторами, врівноважувалося вірою у Вічне Життя. Наприклад, Григорієві Сковороді реальність бачилося смертю, а смерть духовна – справжнім нещастям⁶⁵. Але водночас християнсько-церковне розуміння смерти як “організатора життя” доповнювалося народно-релігійними уявленнями про смерть добру й злу, чесну й наглу, про смерть, що незалежно ні від чого, все ж є лютою⁶⁶. І страх перед нею тамувала людина XVII-XVIII ст. Бо пам’ятали покоління християн про те, що всяку справу, відому чи таємну буде Богом приведено до Суду (12: 14).

Теологічне тлумачення смерті у народному середовищі втрачає свою абстрактність і персоніфікується. У романі О. Ільченка *Козацькому роду нема переводу...* смерть постає “у багатьох іпостасях – і відкрито, і приховано”⁶⁷. Головна опозиція твору життя – смерть присутня вже у другій частині назви *Козак Мамай і Чужа Молодиця* де сполучник *і* ніби ставить знак рівності між ними – незнищеним життям і смертю в образі лихого привабливої шинкарки. Вони обоє в романі залишаються вічно молодими. Тобто, смерть наділяється людськими рисами. До речі, в уяві Іллі Турчиновського, героя трилогії В. Шевчука *Три листки за вікном*, образ шинкарки асоціюється саме із смертю. Мирославський кат Оникій Бевзь мучився без роботи, співаючи на крилосі в місцевому соборі. Прекрасний голос ката дав привід мешканцям міста назвати його молодим богом смерті. До речі, Г. Сковорода знаючи з народних переказів про те, що диявол здатний гарно співати, при створенні його характеристики звертав увагу на звуковий ряд⁶⁸. У романі *Козацькому роду нема переводу...* кат з ангельським голосом – це ще одне явлення смерті, закорінене в народно-релігійні уявлення.

У барокових драмах смерть інколи зображалася через інші фігури, наприклад, мерців. У західноєвропейських середньовічних виставах були поширені танки мерців, кістяків⁶⁹. Неминуча смерть через символічний образ людського кістяка представлена в романі *Ілля Турчиновський (Три листки за вікном)*.

У драмі В. Шевчука *Вертеп* смерть виступає, коли їй це потрібно, то привабливою молодницею, то бабусею з косою, але не такою собі простачкою, з якої можна й поглузувати. Бабуся з косою веде “справедливий” бій з життям, бажаючи примусити всіх думати тільки про неї. Але виявляється, що прості люди, на відміну від сильних світу цього, забувають про неї частіше, бо “ближче стоять до

⁶³ М. Іванек, *Мотив смерті в поезії українського бароко*, “Варшавські українознавчі записки”, (“Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze”), Tom 1, Warszawa 1989, s. 101.

⁶⁴ І. Хасан, *Культура постмодернізму...*, с. 99.

⁶⁵ Л. А. Софронова, *Три мира Григорія Сковороди...*, с. 276.

⁶⁶ М. Іванек, *Мотив смерті в поезії українського бароко...*, с. 104.

⁶⁷ А. Кравченко, *Художня умовність в українській радянській прозі*, Київ: Наукова думка 1988, с. 99.

⁶⁸ Л. А. Софронова, *Три мира Григорія Сковороди...*, с. 415.

⁶⁹ Людмила Софронова, *Поэтика славянского театра XVII-XVIII вв.*, Москва 1981, с. 96.

Того, що дає життя цьому світові”. Мудреці створюють з неї “десятки подіб і оживляють в уяві своїй”. Сповнені екзистенційного жаху картини розправи смерти над життєвим ярмарком, де “сміх і горе, сльози і веселощі – все воно мішається в одно. Тоді вже справжній вертеп на землі грається”⁷⁰, закінчуються виснаженням і спустошенням самої “розпорядниці” людських доль, бо не бачить вона кінця життю, бо і “справді за спиною трава виросла... Живий Дух”⁷¹. І ця таємниця світопорядку в одного вертепника викликає невідоме хвилювання, в іншого – щастя, а в третього – жах, бо люди потребують таємниць, “їм потрібна перспектива для внутрішньої музики їхньої душі”⁷². А ця перспектива якраз і знаходиться в тому циклі, що виділив ще автор книги Еклезіяста: відросте трава, оговтається смерть і знову почне своє невтомне косіння, даючи поживу людській думці та почуттям, впливаючи безпосередньо на вияви життя.

Інший образ смерті можна знайти в *Трьох листках за вікном*. До старого Іллі Турчиновського приходить білокоса гарна жінка, яка випромінює спокій і мудрість, несе справедливість. І ця ірреальна зустріч не залишає сумнівів, що герой В. Шевчука, як годиться християнинові, по виконанню своєї місії у цьому світі, відійде у вічність, туди, де клубочаться срібні хмари. До речі, у *Словах* Ж. П. Сартра є метафорична історія про зустріч на безлюдному сибірському полустанку письменника та молодой графині, яка цілуванням руки вказує не на його здобутки як письменника, а на завершення земної мандрівки. Після дивного побачення п’ятдесятип’ятирічний літератор “спалахнув полум’ям, згоряв у полум’ї власної слави, не залишивши після себе нічого, крім вогнених букв каталога своїх творів”⁷³.

Смерть, яку просить у молитвах християнин, це та що приходить як сон. Смерть негідна християнина, це смерть “видима”, тобто та, що прийшла внаслідок якогось лиха, нещастя. Різновидів такої смерті можна налічити багато. Від нехристиянської смерті через спалення гине Сатановський (*Три листки за вікном*), дивною неприродною смертю помер Михайло Вовчанський (*Початок жаху*). Від смерті через гниття і сморід помирає цар Ірод з твору Димитрія Туптала *Комедія на день Рождества Христова* тощо. Не сама смерть, а подібний кінець земного шляху розцінювався як покарання за несправедливе життя. Якщо смерть невідворотна і неминуча, то що тоді є відсутність її. Можливо, що це виконання своєї особливої місії, закінчення якої – вічний спокій. Старець Симеон знав, що йому призначено внести в храм Христа-дитину і тоді померти,єднаючи Старий і Новий Заповіти.

За народно-релігійними уявленнями смерть не приходить до великого грішника, його як Марка Проклятого, не приймає земля. Герої п’єси *Свічення* за тяжкі гріхи зачинателів роду позбавлені таємниці переходу в інший світ, а відповідно – спасіння, яке “має завершитися в есхатологічній перспективі загробного суду й загробного життя”⁷⁴. Розлогі візії сну як виходу у мрію, у вище життя,

⁷⁰ В. Шевчук, *Вертеп...*, с. 44.

⁷¹ *Ibid.*, с. 57.

⁷² О. Шпенглер, *Закат Европы*, Ростов-на-Дону: Феникс 1998, с. 391.

⁷³ Ж.-П. Сартр, *Слова...*, с. 426.

⁷⁴ С. Аверинцев, *Софія-логос*. Словник, Київ: Дух і літера 1999, с. 163.

ототожнення смерті й сну як звільнення від бід і пристрастей – все це підкреслює безвихідь і марність існування великого роду, в якому порушується буттєва рівновага. Смерть, що не забирає життя ні одного члена проклятої громади, бачиться Правнуком як “визволителька із косою за плечима”⁷⁵. Смерть як рятівницю уявляє і лицедій-богослов Тиміш Прудивус (О. Ільченко, *Козацькому роду нема переводу*) для праотця людського роду Адама, що помер на дев’яťсот тридцятому році життя⁷⁶. Як через Адама ввійшов у світ гріх, що утвердив смерть, так гріх Степана Носа завів свій рід у безодню. Адам усвідомив наслідки свого вчинку і покався, що дало надію всьому людству. Марко Проклятий спочатку для полегшення своєї ноші, а пізніше вже, можливо, якоюсь мірою і з потреби намагався чинити добро та протистояти злу і насиллю (Олекса Стороженко, *Марко Проклятий*). Аналізуючи своє буття, Марко говорив про те, що добро треба творити щиросердно, але не для полегшення свого тягара⁷⁷, а молитва про спасіння повинна йти від серця. Ніякими чужими грішми (Марко знаходив скарби і будував храми) і чужими словами (просив людей молитися за прощення його гріхів) не викупиш спасіння. Воно, як відомо, неможливе без покаяння, що і є, поряд із вдячністю, головними скарбами людської душі. Людина завжди має вибір: усвідомити гріх і щиро покаятися чи перебувати в обіймах темряви. Степан Ніс тікаючи від себе, прагнув забути скоєні злочини, але не покаятися. Його дружина Надія та її батьки, з одного боку доторкнулися до його “смоли”, а з другого – штовхнули Степана на інший гріх – отримання матеріального зиску зі своїх злочинів. Головне, що вони всі проігнорували попередження, котре почув Степан на могилах убитих ним людей, яке звучало досить загрозливо: “помщуся у пра-пращатах”, та виявили байдужість до долі майбутніх нащадків, ховаючись за примітивний роздум на зразок: “[...] хто може знати, що буде в тих пра-пращатих”⁷⁸. За таку поведінку буде адекватне покарання – побачити наслідки свого гріха, який запрограмував ненормальне життя і неприродну загибель всього свого роду. Народна мудрість говорить, що “доброму чоловікові і добрий кінець віку буває, лихому лиходію – поганий... Хоч зробив зле діло твій дід, або баба, або батько, або мати, воно окошиться коли не на тобі, то на твоїх дітях, унуках, і не буде вже їм ні пуття, ні добра, куди не повернуться...”⁷⁹. Степан і Надія зігнорували те, що вчить і Книга Еклезіяста: “Бога бійся, й чини Його заповіді, бо належить це кожній людині! Бо Бог приведе кожну справу на суд, і все потаємне, – чи добре воно, чи лихе!” (12: 14). Хоча ці слова, що наповнюють змістом людське існування, ймовірно, не належать проповіднику Когелету. Пасаж іншої тональності могла дописати людина, яка хотіла пом’якшити тяжке враження від читання цієї песимістичної книги⁸⁰. Але є ще інша версія: оповідь у Книзі ведеться від різних персонажів: “Можна припустити, що текст з 1: 2 по 12: 14 належить одному автору, але не Когелет є автором епілогу, а автор епілогу

⁷⁵ В. Шевчук, *Свічення*, “Кіно-театр” 1997, № 3, с. 9.

⁷⁶ Олександр Ільченко, *Козацькому роду нема переводу...*, с. 559.

⁷⁷ Олекса Стороженко, *Марко Проклятий*, [у:] *ідет*, Твори, Берлін: Українське слово 1922, Том 1, с. 38.

⁷⁸ В. Шевчук, *Свічення*, “Кіно-театр” 1997, № 2, с. 21.

⁷⁹ Олекса Стороженко, *Марко Проклятий...*, с. 112.

⁸⁰ о. Александр Мень, *Мудрецы Ветхого Завета...*

може бути автором Когелета”⁸¹. Католицький богослов ХХ ст. Пітер Крифт вважає, що єрусалимський проповідник дивиться на світ поглядом чесним і відкритим, але не просвітленим мудрістю Євангелія. Еклезіяст стимулює пошук, який повинен привести до Бога. Але дуже часто люди не прагнуть відповіді на питання, яке колись поставив єрусалимський проповідник перед усіма, хто приходить у цей світ⁸². Герої п’єси В. Шевчука, перебуваючи в мороці тяжких гріхів і навіть не прагнучи вийти з нього, заснували рід, приречений на виродження духовне і фізичне. Тут, як прямо, так і метафорично справджуються слова давнього письменника про те, що все заподіяне тобою – повернеться: “хто яму копає, той в неї впаде” (10: 8). Священик, якого “суший послав” привести людей до покаяння, запізно зрозумів свою місію і вже не зміг змагатися з пекельною прірвою, що поглинала людей, які безтурботно грали в обряд свічення (ігри при покійнику), втягнувши і його в свою виставу. Отець Іван, закликаючи до каяття, обіцяє грішному родові “землю гарну обітовану, яку треба лише пізнати серцем своїм”⁸³. Люди не почули тих гарних слів чи то з вини священика, який не став їхнім Мойсеєм і зразу сам непереконаливо і, можливо, нещиро говорив. А може це відбулося з волі Божої. Рід Степана Носа поглинула земля, як і колись повсталих проти Мойсея – Корея, Датана й Авірона з їхніми родами (Четверта книга Мойсеева; Числа. Гл. 16). Також це корелюється з есхатологічними мотивами пізнього Середньовіччя.

“Свічення” як твір-притча дозволяє спроектувати інтерпретаційні підходи в різні площини: політичну, побутову, філософську тощо. Так, сам автор на прикладі однієї родини, яка почалася не від спокуси яблуком, а від братовбивчого гріха, прагнув створити універсальну картину світу. Авторська теза полягає в тому, що людство втратило за обрядовістю очищувальну силу віри і апокаліптичного страху⁸⁴. Хоча від різних прочитань не змінюється головна теза п’єси: добро не будеться на злочинах, бо невідкуплене зло примножується від доторку до нього.

У творах барокової доби і вище згаданих текстах ХХ ст. смерть присутня як антитеза земному життю. Антитетичне мислення, характерне для барокової культури, створювало з опозиційних категорій цілісність, в якій злиті протилежні ознаки, що рухаються по колу⁸⁵. Коло та похідні образи колеса, кільця як “граничної довершеності, самодостатності”⁸⁶ – “символи символів”⁸⁷ Античності, котрі майже без змін були перенесені в християнську літературу. В українському письменстві XVII-XVIII віків, зокрема у творчості Григорія Сковороди, широко використовується цей символ повноти божественного буття, історії всього людства та життя окремого індивіду. Але коло, круговерт символізують одночасно і циклічність і одноманітність світу, який з пороку постає і в порох іде. Тобто, можна говорити про поліфункціональність і подекуди амбівалентність цих символів.

⁸¹ А. Классен, *Екклесиаст: вчера и сегодня*, [в:] http://www.4oru.org/slovo_forprint.php3?id=528

⁸² *Ibidem*.

⁸³ В. Шевчук, *Свічення*, “Кіно-театр” 1997, № 3, с. 13.

⁸⁴ *Ibid.*, № 2, с. 15.

⁸⁵ Д. Чижевський, *Нариси з історії філософії на Україні*, Київ: Орієн 1992, с. 54.

⁸⁶ Л. Ушкалов, О. Марченко, *Нариси з філософії Григорія Сковороди*, Харків 1993, с. 68.

⁸⁷ Д. Чижевський, *Нариси з історії філософії на Україні...*, с. 56.

лів. Образними синонімами кола, колеса можуть бути усілякі круглі предмети, в першу чергу – біблійного походження: ланцюг, куля – “фігура, що складена із багатьох колес”, каблучка, хліб, монета, вінець, яблуко, намисто, сонце, жорна тощо. З українського контексту можна додати миски, опрісноки, млинці й тарілки, яйця, горох і квасоллю, гарбузи і кавуни тощо. Дмитро Чижевський пропонує розмежовувати символіку кола та кулі, які відображають відповідно абсолютне, Божественне та земне, емпіричне буття⁸⁸. Реальне життя, на думку вченого, символізується кулею та круглими предметами, тому що це є ніби закінчена, замкнена та самодостатня форма. Коло ж, що від свого кінця завжди повертається на початок, може бути символом іманентного буття, “будучи саме своєю основою і єдиною можливою метою своїх устремлінь”⁸⁹.

Символіка кола характерна для творів Валерія Шевчука, де вона “з’являється в непроглядній різноманітності форм”⁹⁰. Образ кола, круговерті часто присутні як ідейно навантажена метафора, що сягає глибин світопорядку. Для підкреслення світової круговерті, повторюваності всього, що “переживає людство у віках”, а також антитетичності, частини якої створюють коло.

Так, у віршах Петра Турчиновського:

Світ навколо точить коло, крутить, колобродить,
Коло котить, коло бродить, коло скрізь в усьому.⁹¹

Або,

Величезне коло повільно кружляє,
Величезне поле упалих приймає,
Квіти нові підводить, і знову цвіт квітне.⁹²

Хор із драми *Вертеп*, виголошує подібні думки:

В колі все крутиться дивно і вічно,
Все неодмінне в людині земній.
Зло і добро, гей, яка то причина
Вічний цей обіг, це коло тручає?!⁹³

Зустрічається в згаданій п’єсі й образи хатки, що крутиться та каруселі, які символізують одночасно і страх перед незбагненністю і запрограмованістю світового ладу:

Дивіться, як крутиться хатка карткова.
З рипінням, немов каруселя забута,
Земля наша теж каруселя у світі,
Чому ж дивувати й чи треба вражатись”⁹⁴.

⁸⁸ *Ibid.*, с. 57.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Марко Павлишин, *Мітологічне, релігійне та філософське у прозі Валерія Шевчука...*, с. 146.

⁹¹ В. Шевчук, *Три листки за вікном...*, с. 186.

⁹² *Ibid.*, с. 257.

⁹³ В. Шевчук, *Вертеп...*, с. 21.

⁹⁴ *Ibidem*.

Людська доля – це коло, в якому кожний крутиться за індивідуальним сценарієм, написаним вищими силами. Ілля Турчиновський бачить як його коло крутить дивний чоловік, який мав “темні, каламутні очі, а лівий кутик рота глумливо й поблажливо всміхався”⁹⁵.

У християнській традиції праведність, досконалість, одкровення позначалися світловими явищами⁹⁶. Світло, яке випромінює сонце, є символом Божого царства; правди, моральної чистоти, радості, невимовної слави. У буквальному ж розумінні світло – “атрибут Бога”⁹⁷. У текстах В. Шевчука часто з’являється коло-сонце, яке ще в Античності означало правду, “весело пробивалося крізь шибку й гарцювало на долівці, наче моторний юнак-жартівник”⁹⁸. Сонце освічує все “чистим і яскравим сяйвом”⁹⁹, воно це “розкішний і милостивий”¹⁰⁰ сповідальник, “вічний і любий супутник”¹⁰¹ Іллі Турчиновського, тощо. Характерник, до якого він звертається за допомогою, тлумачить вогняне кільце як призначення долі, поринання в пристрасті світу тощо. Старий мудрець весь світ уявляє в колах: “Сонце колом ходить, голубе коло – крайнебо – з цього кільця нам не вистрибнути, зелене – земля, яка тримає нас біля себе прив’язаних”¹⁰². Сонце як символ вічного життя постає в уже згадуваному Дроздовому оповіданні *Сонце*. Троє сонць як образ світу зустрічається і в його іншому оповіданні *Пігмаліон*. Але не земного світу, створеного Богом, як у В. Шевчука, а сконструйованого гординею Великого Майстра. Тому сонця з країни Пігмаліона утворюють “хімерний коктейль із кольорів у плоскодонній, зі стрімко вигнутими краями піалі”¹⁰³, що підкреслює надзвичайну обмеженість штучного “раю” на окремій планеті.

Валерій Шевчук образ сонця поєднує з яйцем – прадавнім символом світу. Яйце-сонце наповнювало героя “життєдайним світлом і клало на вуста усмішку”¹⁰⁴. Життя незнищення, як вічна і смерть, тому письменник її також зображує через образ яйця. Щодня людям повідомляється про народження чи смерть: “кричала неподалік курка, сповіщаючи, що знесла нове яйце: яйце-сонце чи яйце-смерть”¹⁰⁵. Життя і смерть – головні антитези світобудови, які від гріхопадіння Адама і Єви складені в єдність.

Часто зустрічається тільки у В. Шевчука образ кільця на дереві як символу історії життя окремої людини, написаної на сторінках вічності. Ілля Турчиновський свою долю та пошуки власного шляху його сином порівнює з вужчим і ширшим кільцями одного дерева¹⁰⁶. Киріак Сатановський весь світ називає лісом

⁹⁵ В. Шевчук, *Три листки за вікном...*, с. 30-31.

⁹⁶ Мірча Еліаде, *Мефістофель і андрогін*, Київ: Основи 2001, с. 344.

⁹⁷ Г. Г. Галлей, *Перше послання Івана. Розділ 1: 5-10. Бог є світло*, [у:] *Біблійний Довідник Галлея*, Торонто 1985, с. 667.

⁹⁸ В. Шевчук, *Три листки за вікном...*, с. 33.

⁹⁹ *Ibid.*, с. 25.

¹⁰⁰ *Ibid.*, с. 97.

¹⁰¹ *Ibid.*, с. 128.

¹⁰² *Ibid.*, с. 32.

¹⁰³ В. Дрозд, *Пігмаліон...*, с. 117.

¹⁰⁴ В. Шевчук, *Три листки за вікном...*, с. 128.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibid.*, с. 100.

людей, в якому кожен нагадує Адама, а людське буття “ніби дерево з кільцями вужчих та ширших історій”¹⁰⁷.

Колообіг душі та історії зображувався символом змія, що походив ще з античних часів і був запозичений християнськими мислителями. Біблійного мідного змія можна назвати прообразом Благої Вісті (Числа, 6-9). Григорій Сковорода змія, звитого в кільце, а також змія, що тримає в роті свій хвіст, називає фігурою вічності, де “безмежний Початок і безначальний Кінець”¹⁰⁸. В українського філософа є ще одне тлумачення образу змія як символу діяльності розуму, що захоплений пізнанням лише конкретних емпіричних речей¹⁰⁹. У притчі В. Шевчука *Мудрість предвічна. Воля* (повість *Ілля Турчиновський*) є декілька варіантів кола, об’єднаних в один образ людського життя, сенс якого полягає в тому, щоб: “здобути рослину, боротись із звіром і гадом, не знищуючи їх, а приручивши, змиритися з тим, що помреш”¹¹⁰. Всі прояви людського існування, всі три світи (за Г. Сковородою) у В. Шевчука зображені через предмети-символи круглої форми: гарбуз-реальне життя; жовтий величезний лев – світ божественного, плазун, внутрішній світ – людини в усій його складності. За народними уявленнями змії був також уособленням злих сил. У повісті *Петро Утеклий* Петро Гайдученко вбиває гада, який втілений в негідника, руйнівника його життя Тимоша Мохну.

Колесо як символ Всесвіту, людського життя і його марноти також часто зустрічається у згадуваних творах. Терентій Верхуша (В. Дрозд *Колесо*) робив добрі колеса по одному щодня. Це створювало вищий сенс існування і давало наповнення його власному життю, яке уявляється герою клубком ниток, що перед смертю почав розмотуватися. Життя закінчується, улюблена справа виявилася вже непотрібною в селі, і тут підкрадається думка про сенс існування. Матеріальне вже не є якимось еталоном – герой переключається на дітей, їхнім ставленням до батьків оцінюється успішність останніх. Герой діалогії Василя Земляка *Лебедина зграя* та *Зелені Млини* Явтушок був переконаний, що за принципом колеса влаштована й сонячна система і тому вважав колесо витвором Божим.

Колоподібних символів українського буття можна знайти чимало в *Козацькому роду нема переводу* О. Ільченка. Особливо в сценах ярмарку, що відбувається на зелені свята в місті Мирославі. На базарі – народній академії мистецтв – Гончарівна Лукія торгувала мисками й тарелями, макітрами та кахлями, на яких були зображені національні мітологічні, історичні, соціальні, зооморфні образи-символи (козак Мамай, гетьман Богдан, козаченко б’ється з поляком, татарин, жінки різної вдачі, чудернацькі звірі тощо). Яблуко Адамового гріха теж має круглу форму. Рука Єви подає його кожному, хто входить у людський світ, аби жива душа спізнала грішне і святе, тілесне і духовне. Спудей Тиміш Прудивус вважає, що все люди повинні дякувати праматінці Єві за насичене земне життя.

У представлений статті розглянуто лише невелику частину художньої орбіти ванітативного мотиву в українській літературі 1960-80-их років, що сьогодні все більше усвідомлюється передвісником постмодерністського вибуху. Недарма ж

¹⁰⁷ *Ibid.*, с. 287.

¹⁰⁸ Д. Чижевський, *Нариси з історії філософії на Україні...*, с. 57.

¹⁰⁹ *Ibid.*, с. 58.

¹¹⁰ В. Шевчук, *Три листки за вікном...*, с. 48.

проза Валерія Шевчука вважається такою, що краще надається саме для постмодерного прочитання¹¹¹.

Творчість українських письменників, об'єднаних стильовою манерою з метафоричною назвою "хімерна проза", означила чергове коливання культурного маятника в бік антиреалістичного, діонісійського, ірраціонального, на домінуванні в творчому процесі якого наполягає В. Шевчук¹¹².

Отже, актуалізація мотиву *vanitas* відбувається хвилеподібно, як і зміни культурно-стильових епох. Розкручення "марнотного" маховика набирає активності саме в періоди, забарвлені кризовістю світовідчуття, яка виявляється в запереченні раціоналізму; переосмисленні релігійних основ, потребі вибору між Вірою і Не-вірою чи зневір'ям, посиленні інтересу до релігійних вірувань і ритуально-обрядових форм; передчутті Апокаліпсису; сприйнятті світу як сакрального кола, де все поєднане і незбагненне; відчутті безмежності і обмеженості перспектив одночасно; усвідомленні конечності людського цьогосвітнього існування; посиленні індивідуалізму; сильному потягу до експериментування; прагненні яскравого, сильного враження, що йде не тільки від ідеалу краси; наданні емоціям, почуттям, відчуттям гносеологічних можливостей; загостренні процесів національної ідентичності. Все вище перераховане об'єднується мотивом марнотності, характерним для всіх стилів нереалістичного типу. При цьому, звичайно, в процес трансформації цього мотиву вносять корективи філософсько-естетичні, стильові, мистецькі, релігійні й соціально-історичні передумови та чинники.

Отож, "Покоління відходить й покоління приходить, а земля віковічно стоїть! Буває таке, що про нього говорять: «Дивись, – це нове!» Та воно вже було від віків, що були перед нами!" (Екл., 1: 4,10).

NATALIJA PELESZENKO (Kijów). MOTYW WANITATYWNY EKLEZJASTY W LITERATURZE UKRAIŃSKIEJ LAT 1960-1980 (NA PRZYKŁADZIE UTWORÓW O. ILCZENKA, W. DROZDA, W. SZEWCZUKA)

W artykule omówiono osobliwości interpretacji Księgi Koheleta i zawartego w niej głównego motywu przewodniego „wszystko marność” w literaturze ukraińskiej okresu baroku i lat 60-80-ych XX wieku, (na przykładzie twórczości O. Ilczenka, W. Drozda, W. Szewczuka, których manierę stylistyczną nazywa się «prozą chimeryczną»). Podkreślany jest fakt, że aktualizacja motywu *vanitas* (od łac. powiedzenia „*vanitas vanitatum et omnia vanitas*” – „marność nad marnościami i wszystko marność”) odbywa się sinusoidalnie, podobnie jak zmiany epok kulturowo-stylowych, w okresach, zabarwionych przez kryzysy w postrzeganiu świata, co jest charakterystyczne dla wszystkich stylów typu nierealistycznego. Zwraca się uwagę na to, że do procesu transformacji tego motywu wnoszą swoje korekty przesłanki i czynniki filozoficzno-estetyczne, stylistyczne, artystyczne, religijne i społeczno-historyczne.

¹¹¹ М. Павлишин, *Українська культура з погляду постмодернізму*, [у:] *idem*, *Канон та іконостас...*, с. 219.

¹¹² Валерій Шевчук, *"Ліпше бути ніким, ніж рабом..."*, [у:] Людмила Тарнашинська, *Закон піраміди...*, с. 88.