

*Пелешенко Н. І.*

ВАНІТАТИВНИЙ МОТИВ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ 1960-1980-х РОКІВ  
(на матеріалі творів О. Ільченка, В. Дрозда, В. Шевчука)

*У статті розглядаються особливості інтерпретації Книги Екклезіаста та її головного лейт-мотиву «марнота усе» в українській літературі доби бароко та 60-80-х років ХХ ст. (на матеріалі творчості О. Ільченка, В. Дрозда, В. Шевчука, стильову манеру яких прийнято називати «хімерною прозою»). Наголошується на тому, що актуалізація мотиву vanitas (від латинського вислову «vanitas vanitatum et omnia vanitas», що перекладається «марнота марнот і все марнота») відбувається хвилеподібно, як і зміни культурно-стильових епох, в періоди, забарвлені кризовістю світовідчуття, що характерна для всіх стилів нереалістичного типу. При цьому, звичайно, зазначається, що в процес трансформації цього мотиву вносять корективи філософсько-естетичні, стильові, мистецькі, релігійні й соціально-історичні передумови та чинники.*

«Марнота - усе! Немає нічого нового під сонцем!» - сказав Проповідник Кохелет (грецькою - Екклесіаст) приблизно у III ст. до Різдва

Христового. Його слова здатні занурити людину в найглибші води відчаю і песимізму. Після першого прочитання Книги Екклесіаста може скла-

стися враження, що цей текст виступає «антиподом Біблійної віри і надії» [1]. Але включення її до Біблії о. Олександр Мень називає «глибокою мудрістю старозавітної церкви» [1]. Єрусалимський філософ дав людям чашу з гірким, але цілющим напоєм, бо як вважає православний проповідник сучасності, тверезий песимізм Кохелета правдиво відобразив картину світу, що потонув у гріховності, і став перехідною фазою, діалектичним моментом у становленні віри [1]. Слова старозаповітного проповідника кожному можна сприймати як застереження від занурення в суєту, від ігнорування трансцендентним. Усвідомлення кінечності власного буття порожде жагу вічності - в цьому, можливо, і закладений великий сенс негативного досвіду Екклезіаста [1]. Автор, який забрав надію в людства на цьогосвітнє благополуччя, підійшов, за висловом о. Олександра Мень, до краю прірви і не скористався рятівною мотузкою, бо був упевнений, що її там немає [1]. Надію кожній людині запропонує вже мудрість Нового Заповіту, основи європейської культури наступного тисячоліття.

Інтерпретація Книги Екклесіаста 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 Б. Криса, вихопила з цієї книги її лейтмотив - «усе марнота марнот - усе марнота» [2, 164], надавши Книзі Екклесіаста значення «інтертекстуальної лектури», явища віддалення і наближення до якої супроводжують «вивершення» барокового світу [2, 166]. Звичайно, не всі думки, образи, інтенції з Книги Екклесіаста були проексплуатовані митцями українського бароко. Зрозуміло, що кожна національна література окремої доби зосереджується на тих моментах, які відповідають світосприйманню 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» [3, 183]. Процес літературної адаптації положень найпесимістичнішої Книги, з таким гострим відчуттям безвиході, за визначенням о. Олександра Мень [1], відбувається і в подальших культурних епохах. Мотив Vanitas (від латинського вислову «vanitas vanitatum et omnia vanitas», що також перекладається «марнота марнот і все марнота») найширше використовувався митцями тих стильових течій, де екзистенційне тло розгортання літератури було «правдиво діонісійським» [4, 73]. Митцями 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 промислу [5, 56].

Нестабільність матеріальної сфери, плінність усього земного, яка корелювалася з усвідомленням марності цього світу, «надавали людському існуванню особливої динаміки» [4, 75]. 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 мисленнєвий (психоемоційні коливання, таємниця спілкування з Богом, випробовування чеснот і посоромлення вад, «постійна битва між гріхами і добродійствами» [3, 183] тощо) стають предметом мистецьких творів XVII-XVIII ст. А образи «мандрівки», «мандрівника», «дороги», «подорожі» та інших входять до «іконосфери» українського літературного бароко [4, 75]. 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». Усі ці іконосферні топоси сплїталися в барокову картину світу, яку ще можна назвати міфом про людське існування [6, 65]. У літературі XX ст. ці образи будуть виринати в періоди типологічної близькості до культури бароко.

Абсурдність існування людини, вихідною точкою, мірилом і призмою якого є смерть, стає фокусом, де переломлюються програмові промені Книги Екклесіаста та філософії екзистенціалізму. Головну відмінність етики Екклесіаста від етики старозавітних пророків сучасні теологи вбачають в ослабленні зв'язку між релігією та мораллю. Філософ Кохелет, заражений «поганським песимізмом» [1], уже не надихається тільки вірою для проповідування добра. Думки автора цієї суперечливої книги дають можливість реконструювати філософські уявлення давньої доби. Книга Екклесіаста, де поданий «духовний портрет однієї людини» [1], 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.

«Екклесіаст» - 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, витали в повітрі. У цьому переконаний і філософ-екзистенціаліст релігійного напрямку К. Ясперс, який намагається вивести універсальну формулу філософії історії, що була б придатною для цивілізацій Заходу і Сходу [7]. 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» [7]. 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 міфу. 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 рух [7], на чому наполягав і Екклезіаст, єрусалимський проповідник «осьової епохи». К. Ясперс стверджує присутність у світовій історії наступних століть аж до сьогоднішнього дня всього, що діялося у той важливий період, було створене й осмислене тоді. З кожним суспільно-культурним вибухом людство повертається до «осьової епохи», вважає сучасний філософ, і звідти знову запалюється смолоскип думки [7].

Можливо, таким запалюванням від індивідуального песимізму Екклезіаста постала і філософія екзистенціалізму, відгомін якої та нову версію й інші акценти ванітативного мотиву знаходимо в українській літературі 1960-1980-х років, особливо у творчості письменників, стильову манеру котрих уже прийнято називати «хімерною прозою». Мотиви, нав'язані вічною круговертю Екклесіаста, можна простежити у доробку багатьох митців цього періоду, хоча їхні релігійні переконання, філософські зацікавлення, індивідуальне світобачення спроєктували досить різні зразки художнього переосмислення вічних проблем. Однією з ідейно-художніх підвалин цієї літератури був міф про вічне повернення та уявлення про реальність як про циклічно побудовані події. Автор Книги Екклесіаста прийняв, як стверджується о. Олександром Менем, головну ідею язичницької метафізики про циклічний рух Всесвіту [1]. Чи не уособленням вічного повернення і незнищенності життя є Козак Мамай із роману О. Льченка «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... [8,

562]. Людський ярмарок, в якому все «клубилося клубком розмаїтих пристрастей: горе й смішки, голод і обжорство, едваби й лахміття, панська пиха й гультьяїсі веселощі сіроми» [8, 211], автору оповіді також видається вічним, як і бажання відвідувачів отримувати хліб і видо-вища. Але у творі О. Льченка означені ідеї забарвлені в м'які кольори іронії, яка притаманна мудрому творцеві світу. Тобто думка старозавітного 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. Льченка 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 на наших теренах в означений період екзистенціалістів А. Камю і Ж. П. Сартра можна назвати оповідання В. Дрозда «Сонце» (1967 р.). Та одночасно цей твір сприймається як переосмислення пасажа з Екклесіаста 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?» [9, 98]. 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 впускаяєш в душу любов, уже неможливо не пожертвувати заради неї. В. Дрозд, використовуючи як основні тези літератури екзистенціалізму: неперервність створення світу та себе, а також постійну актуалізацію ситуації вибору, так і християнський досвід, стверджує, що «у цьому є якийсь сенс — родити і піднімати сонце. Чвари, бійки, бруд буденності, все одно сенс є. Життя» [9, 106]... Це перегукується з одним пасажом Ж. П. Сартра. Юний

герой «Слів» хоче жити вічно у свідомості роду людського, а для цього треба перекопати 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 охолонути [10, 455–456]. Таким чином, ідеальний варіант для смертної істоти - вмерти, але жити в людях, яким світить сонце. Подібні думки допомагають людині долати страх перед кінечністю 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 р.). Душа померлого Грицька, втрачаючи одну тілесну оболонку за іншою, переселилася в осот, який шоліта виполювали і «шоліта він проростає з чорної масної землі та знову зеленів на городі...» [9, 138], ніби підтверджуючи вислів про те, що все постоє із пороку, і вернеться все знову до пороку... (3:20). Герой-дитина Сартра, розглядаючи своє життя крізь призму смерті, бачив його як замкнену пам'ять, звідки нічого не могло випасти і куди нічого не могло потрапити зайвого [10, 447]. Але при цьому тональність оповіді В. Дрозда набуває життєствердних нот. Домовик Якимової хати («Пори року», 1970 р.), 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 починати спочатку» [9, 114]. 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 р.) [9, 117–128] - переосмислення давньогрецького міфу про Пігмаліона й Галатею. Бог у творах В. Дрозда опікується людською душею, він близький до кожного, Бог же Проповідника, автора Еклезіаста, це Хтось, творець світу, але безкінечно далекий і майже не зв'язаний з людиною [1]. 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 р.) та «Білий кінь Шептало на молочарні» (1967 р.), в яких також досить чітко прописані деякі програмні тези філософії екзистенціалізму. Тут легко відчитується одне з програмних положень екзистенціалістів - бунт проти абсурдності буття, проти агресії світу, проти участі «людини натовпу», 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 зжене тебе Степанів батіг» [9, 85]. Тут відчувається перегук із твердженням Еклезіаста про те, що найкраще в цьому несправедливому світі померлим або ненародженим (4:2-3). «Тремтлива ілюзія волі та влади» [9, 76] приводить Шептало знову під батіг Степана. Білий кінь, бунтуючи проти агресії погонича, пізніше зраджує свободу і повертається до загорожі, попередньо знищивши свою неповторність перефарбуванням у «звичний колір» чи то викачуванням у пилюці. Випробуванням свободою кінь не витримує, зраджуючи себе. Цим Шептало дав привід «господарю життя» Степану зневажати його, хоча раніше почуття погонича до коня більше тяжило 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 уже 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. Виникає в певних моментах діалогічної асоціація з іншими думками Книги Еклезіаста, 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 загал, князями - духовних провідників спільноти, а рабами - морально убого створіння, то складається враження, що цю стилістичну фігуру Еклезіаста В. Дрозд переніс у ці твори. Соціально-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 учив Сковорода, теоретик «нерівної рівності» та автор ідеї «людських разнопутій» [11, 147]. Звернення до театральної сентенції: «Жити - це лицедіяти, кожен з нас грає якусь роль» [9, 411] - 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» [9, 318]. У цій ситуації фаустівського вибору душі було наказано мовчати. Андрія до смерті його друга Петра Харлана не хвилювали ні земні, ні духовні 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, крайній 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. Гессе [12, 43]. Перевтілюючись в 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!» [9, 411]. Свої моральні перевтілення герой називає лицедійством. Стосунки з жінками, як і улюблений герой Петра Харлана («Любий друг» Г. Мопассана), Андрій Шишига буде за принципом сходинок: кожна коханка - вищий шабель на кар'єрній драбині. З сентиментальною і широкою Оленою він, наприклад, обирає ампула першого коханця на 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 триумфатором з вистави «ситих вовків». Експериментування з собою та іншими людьми не проходять для Андрія безслідно: зв'язки зі світом розірвані, деформовані стосунки з іншими людьми, порушений із ними емоційний контакт на паритетних началах, «бо розглядає їх не як суб'єкти, а об'єкти маніпулювання» [12, 44]. 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» [9, 352]. Але свідоме приземлення себе - це шлях до третього, пекельного ярусу барокового театру, який у вертепі редукувався.

Розпочавши гру в «Харлана», Андрій втратив себе, пожертвував людиною в собі заради не своєї ролі, яку він бездарно грав, виснажуючи себе. Шишига думав, що завжди може зупинити небезпечну гру зусиллям волі без шкоди для себе. Хоча героя відвідували відчуття, що він «лише лялька, яку за невидимі нитки сіпає чиясь таємнича рука» [9, 315]. 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 із відомих положень Екклесіаста.

Єрусалимський проповідник проєкспериментував над собою, занурившись у задоволення матеріальним: побудував палаци, насадив виноградники, сади і гаї, придбав невідьників для роботи по господарству, а для насолоди духовної і тілесної — співачок та наложниць, 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 немає під сонцем нічого корисного!» (2:11). Ніби інтерпретуючи слова автора біблійної Книги український письменник підводить до тієї ж думки, що гонитва за матеріальними благами 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» [9, 351]. О. Ковальчук фінал роману інтерпретує як безроздільне панування в душі Андрія Шишиги вовчого начала [12, 44]. Але герой роману, поборений «вовками життя», не передав нікому своєї вовкодухості, 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 ванігативного мотиву, що в певних моментах накладається на екзистенціалістські висновки.

Отже, у прозі В. Дрозда 1960—1980-х років відчитуються програмні положення філософії екзистенціалізму, пов'язані з усвідомленням екзистенції та її кінечності, модусами якої є тимчасовість, історичність, ситуаційність. Ще однією характеристикою екзистенції називають вихід за власні межі, або трансцендування. Трансцендентне розуміється як Божественне, котре не

можна пізнати раціонально (М. Бердяєв, Марсель, К. Ясперс, М. Бубер), або як найглибша таємниця екзистенції - Ніщо (А. Камю, Ж. П. 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 В. Шевчука. Важко заперечити той факт, що творчість В. Шевчука наприкінці 1980-х рр. стала подією в літературному житті України. Поетика, образність, тональність його творів вражала, дивувала і втягувала читача в своє химерне плетиво. Проза В. Шевчука інтертекстуальна, насичена філософськими пасажами і культурно-історичними екскурсами. Порівнюючи прозу В. Шевчука з творами інших письменників, представників «химерної» течії в українській літературі, можна з першого погляду виділити: значний філософський компонент, добру обізнаність із літературою бароко і використання принципів її поетики, міфотворчість (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 робота по відчутванню, розкодуванню, переосмисленню текстів, взятих із царини фольклору, Біблії, філософії чи літератури. М. Павлишин зазначав, що у В. 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» [13, 150]. Сюди можна віднести введення в сюжеті розмов філософів, розповсюджених мотивів, пов'язаних зі здобуванням мудрості, тощо. Окремі топоси, як підкреслює дослідник, суперечать один одному. Філософські топоси другої категорії - це ті, що стосуються філософії історії та суспільно-політичної аргументації, закодованої у прозі В. Шевчука. 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) [13, 150].

Цікавим видається також висновок М. Павлишина про характер міфологізму в В. Шевчука, котрий здається науковцю швидше прагненням існувати в міфологічній добі, аніж таким, що пропонує абсолютно нову методологію. Письменник використовує матриці, відомі з фольклору та літератури, грає ними, привласнюючи старі дискурси. Імпонує нам і спостереження дослід-

ника щодо релігійних топосів В. Шевчука, які дуже поширені в його творах, але не пропонують читачеві нових релігійних почувань і не вимагають реставрації старих [13, 148]. 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 невтішних висновків (світ ловить Петрів). М. Павлишин висловлює думку про те, що релігійні топоси Шевчука виражають жаль із приводу неминучого наступу секуляризму [13, 148], з чим дуже важко погодитися, бо ніде не зустрічається у Шевчука великого захоплення релігійно-церковним укладом життя. Не можна не помітити цілого пласту творів В. Шевчука, що позначені «антицерковним християнством» [14, 83], демонстрацією духовної слабкості та часто аморальності героїв-священослужителів, які виступають антиподами до справжніх носіїв духовності й моральності, надії і віри, яким постає у текстах письменника Григорій Сковорода. Можна навіть сказати, що образ Сковороди, чи мандрівного філософа сквородинівського 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: 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 Шевчука, як зазначає С. Яковенко, важливішою завжди залишалася окрема, самотня людина зі своїм «тут-буттям», ніж будь-які форми колективу, «навіть такі підставові й архаїчні, як сім'я» [14, 83] і, очевидно, й церква.

В. 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 нетерпимості (згадати міжконфесійні конфлікти), а не дбає про собі належне і духовне вивищення та просвічення пастви, про її чисте моральне буття. Це, очевидно, тому, що церква має серед своїх пастирів немало людей темних, малоосвічених, марновір-

них, не духовних, святошних, а то й вовків, що стали пастухами (за Сковородою) [15, 30]. Ніхто не візьметься заперечувати часткову слухність його переконань. Ці висловлювання красномовно свідчать про письменницьку позицію щодо ролі церкви в житті нашого 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 у 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 В. 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, міфологічні та філософські топоси В. Шевчука найкраще функціонують у рамках барокової поезики, яку письменник методично вживлює в свої твори. Отже, часто ведучи оповідь на тлі української історії XVII-XVIII ст., свого улюбленого періоду, письменник широко залучає принципи барокової поезики та впізнавані філософсько-релігійні концепти. Таким чином, широке використання барокового тексту письменником є цілком свідомим актом.

Але у текстах з історичною основою В. Шевчук 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, сказав: «Можу іноді побавитися, як у повісті «Початок жаху», отими справжніми реаліями й деталями» [14, 93]. 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 сьогоднішній день, в яких він намагається ставити якусь глибоку, загаль-

нолюдську проблему, обов'язково позачасову [14, 93]. Творчим помічником у реалізації своїх задумів В. Шевчук, як уже зазначалося, обирає поезику 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 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 ст. І чим читач більше віднайде таких точок зближення із західноєвропейською літературою, тим приємніше буде письменнику, який завжди намагався «не бути у своїй прозі простаком» [14, 93]. «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 ст. говорить письменник. Називаються прізвиська Т Манна, Е. М. Ремарка, Г. Белля, Е. Хемінгуей, В. Фолкнера, а передовсім В. Голдінга, який потрясав В. Шевчука своїми мислительними конструкціями [14, 93]. Підтверджує письменник і своє свідоме студювання творів екзистенціалістів, особливо А. Камю, ідейно-мистецький вплив яких дуже помітний на творчості українських літераторів 1960-1980-х років. Використовує письменник 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 Екклесіаста, де слово марнота зустрічається 37 разів, широко представлені в творчості В. Шевчука. Слова Екклесіаста прямо (п'єса «Свічення») чи опосередковано 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 одного [16, 175]. Тому героїв В. Шевчука захоплює дуже часто відчуття марноти, порожнечі, часто продиктоване страхом смерті, з якої люди «освічені створюють десятки подіб і оживляють в уяві своїй» [17, 54]. Майбутній священик Ілля Турчиновський міркує над тим, що дороги в пустелю треба прокладати, але куди вони приведуть... Петро Турчиновський хоче збагнути

значення і роль людини в цьому 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 відгону?» [18, 269]. Пристрасті світу породжуються думками про смерть, які програмують «вічне змагання» і марноту марнот [18, 105], 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 трава виростає.

Ванітативний мотив у В. Шевчука - це хвилювання, трагічність і жах, саме такі почуття викликає у трьох вертепників («Вертеп») сцена посоромлення режисера-самозванця, Смерті, 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 сил [19, 41].

Вирішення проблеми сенсу буття таке ж безперспективне, як і зловити вітер. Але ці екзистенційні питання завжди співвіднесені з категорією смерті. Екклезіаст 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 вищості людям, - марнота бо все!...» (3:19). Український мислитель доби бароко Г. Сковорода вважав, що зрозуміти смерть можна тільки у порівнянні з життям [20, 274]. Теоретик постмодернізму І. Хасан, ідучи за екзистенціалістами, вважає смерть чимось більшим за екзистенційну метафору, бо смерть постає «мірою будь-якої зміни» [21; 100, 93]. Розуміння земного буття як тільки етапу існування людської душі проходить через усю історію християнської культури, «щоб свій зеніт знайти в епоху бароко» [22, 101].

Сучасна світська людина сприймає смерть вже більше «як розрив, зупинку» [21, 99]. Барочові автори були переконані в тому, що кінець земного життя - це початок небесного, вічного, і головне для людини - це шлях до неба, до Бога. Усвідомлення марнотності та плінності цього світнього існування, що культивувалося барочовими авторами, врівноважувалося вірою у Вічне Життя. Наприклад, Сковороді реальність бачилася смертю, а смерть духовна - справжнім нещастям [20, 276]. Але водночас християнсько-церковне розуміння смерті 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 людиною [22, 104]. 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 персоналізується. У романі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу...» смерть постає «у багатьох іпостасях - і відкрито, і приховано» [23, 99]. 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 лихої привабливої шинкарки. Вони обое 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 зі смертю. Мирославський кат Оникій Бевзь мучився без роботи, співаючи на криласі 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 ряд образу [20, 415]. У романі «Козацькому роду нема переводу...» кат з ангельським голосом - це ще одне явлення смерті, закорінене в народно-релігійні уявлення.

У барочових драмах смерть інколи зображалася через інші фігури, наприклад, мерців. У західноєвропейських середньовічних виставах були поширені танки мерців, кістяків [24, 96]. 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 молодичею, 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 Того, що дає життя цьому світові». Мудреці створюють із неї «десятки подіб і оживляють в уяві своїй». Сповнені екзистенційного жаху картини розправи смерті над життєвим ярмарком, де «сміх і горе, сльози і веселощі - все воно мішається в одно. Тоді вже справжній вертеп на землі грається» [17, 44], закінчуються виснаженням і спустошенням самої «розпорядниці» людських дол, бо не бачить вона кінця життю, бо і «справді за спиною трава вироста... Живий Дух» [17, 57]. 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» [25, 391]. А ця перспектива якраз і знаходиться в тому циклі, що виділив ще автор Книги Екклезіаста: відросте трава, огортається смерть і знову почне своє невтомне косіння, даючи поживу людській думці та почуттям, впливаючи безпосередньо на якість життя.

Інший образ смерті можна знайти в «Трьох листках за вікном». До старого Іллі Турчиновського приходять 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 виконанні своєї місії у цьому світі, відійде у вічність, туди, де клубочаться срібні хмари. До речі, у «Словах» Сартра є метафорична історія про зустріч на безлюдному сибірському полустанку письменника та молодої 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 вогненних букв каталога своїх творів» [10, 426].

Смерть, яку просить у молитвах християнин, це та, що приходять як сон. Смерть негідна християнина, це смерть «видима», тобто та, що прийшла внаслідок якогось лиха, нещастя. Різновид такої смерті можна нарахувати багато. Від нехристиянської смерті через спалення гине Сатановський («Три листки за вікном»), дивно 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 неправедне 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, еднаючи Старий і Новий Заповіти.

За народно-релігійними уявленнями смерть не приходять 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, котре «має завершитися в есхатологічній перспективі загробного суду й загробного життя» [26, 163] Розлогі візії сну як виходу у мрію, у вище життя, 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, котра не забирає життя ні одного члена проклятої громади, бачиться Прав-

нуком як «визволителька із косою за плечима» [27, № 3, 9]. Смерть як рятівницю уявляє і лицедій-богослов Тиміш Прудивус (О. Ільченко «Козацькому роду нема переводу...») для праотця людського роду Адама, що помер на дев'ятсот тридцятимому році життя [8, 559]. 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 покаявся, 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 (О. Стороженко «Марко Проклятий»). Аналізуючи своє буття, Марко говорив про те, що добро треба творити широчердно, але не для полегшення свого тягаря [28, 138], 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 влячністю головними скарбами людської душі. Людина завжди має вибір: усвідомити гріх і широчердно 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: «помшуся у прапращатах», та виявили байдужість до долі майбутніх нащадків, ховаючись за примітивний роздум на зразок: «... хто може знати, що буде в тих пра-пращатах» [27, № 2, 21]. За таку поведінку буде адекватне покарання - побачити наслідки свого гріха, який запрограмував ненормальне життя і неприродну загибель всього свого роду. Народна мудрість говорить, що «добром 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...» [28, 112]. Степан і Надія зігнорували те, що вчить і Книга Екклесіаста: «Бога бійся, й чини Його заповіді, бо належить це кожній людині! Бо Бог приведе кожную 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 Кохелету. Пасаж іншої тональності могла дописати людина, яка хотіла пом'якшити тяжке враження від читання цієї песимістичної книги [1]. 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 Кохе-

лет є автором епілогу, а автор епілогу може бути автором Кохелета» [29]. Католицький богослов ХХ ст. Пітер Крифт вважає, що єрусалимський проповідник дивиться на світ поглядом чесним і відкритим, але не просвітленим мудрістю Євангелія. Екклезіаст 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 світ [29]. 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). Попик, якого «сухий посплав» 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» [27, № 3, 13]. Люди не почули тих гарних слів чи то з вини попка, який не став їхнім Мойсеєм і зразу сам непереконливо і, можливо, нешироко 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 Мойсеєва; Числа. Гл. 16). Також це корелюється з есхатологічними мотивами пізнього середньовіччя [30].

«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 страху [27, № 2, 15]. Хоча від різних прочитань не змінюється головна теза п'єси: добро не будується на злочинах, бо невідкуплене зло примножується від доторку до нього.

У творах барокової доби і вищезгаданих текстах ХХ ст. смерть присутня як антитеза земному життю. Антитегічне мислення, характерне для барокової культури, створювало з опозиційних категорій цілісність, в якій злиті протилежні ознаки, що рухаються по колу [31, 54]. Коло та похідні образи колеса, кільця як «граничної довершеності, самодостатності» [32, 68] - «символи символів» [31, 56] античності, котрі майже без змін були перенесені в християнську літературу. У вітчизняному письменстві XVII-XVIII ст., зокрема у творчості Григорія Сковороди, широко використовується цей символ

повноти божественного буття, історії всього людства та життя окремого індивіда. Але коло, круговерть 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. Образними синонімами кола, колеса можуть бути всілякі круглі предмети, в першу чергу — біблійного походження: ланцюг, куля - «фігура, що складена із багатьох коліс», каблучка, хліб, монета, вінець, яблуко, намисто, сонце, жорна тощо. З українського контексту можна додати миски, опрісноки, млинці й тарілки, яйця, горох і квасолю, гарбузи і кавуни тощо. Д. Чижевський пропонує розмежовувати символіку кола і кулі, які відображають відповідно абсолютне, Божественне і земне, емпіричне буття [31, 57]. 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 устремлень» [31, 57].

Символіка кола характерна для творів В. Шевчука, де вона «з'являється в непроглядній різноманітності форм» [13, 146]. Образ кола, круговерті часто присутній як ідейно навантажена метафора, що сягає глибин світопорядку. Для підкреслення світової круговерті, повторюваності всього, що «переживає людство у віках», а також антитегічності, частини якої створюють коло.

Так, у віршах Петра Турчиновського:

Світ навколо точить коло, крутить, колобродить,  
Коло котить, коло бродить, коло скрізь в усьому  
[18, 186].

Або,

Величезне коло повільно кружляє,  
Величезне поле упалих приймає,  
Квіти нові підводить, і знову цвіт квітне [18, 257].

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?! [17, 21]  
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» [17, 21].

Людська доля - це коло, в якому кожний крутиться за індивідуальним сценарієм, написаним вищими силами. Ілля Турчиновський бачить як його коло крутить дивний чоловік, котрий мав «темні, каламутні очі, а лівий кутік рота глумливо й поблажливо всміхався» [18, 30-31].

У християнській традиції праведність, досконалість, одкровення позначалися світловими явищами [33, 344]. Світло, яке випромінює сонце, є символом Божого Царства; правди, моральної чистоти, радості, невимовної слави. У буквальному ж розумінні світло - «атрибут Бога» [34, 667]. 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» [18, 33]. Сонце освічує все «чистим і яскравим сяйвом» [18, 25], воно це «розкішній і милосливий» [18, 97] сповідальник, «вічний і любий супутник» [18, 128] 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» [18, 32]. Сонце як символ вічного життя постає в уже згаданому оповіданні В. Дрозда «Сонце». Троє сонць як образ світу зустрічається і в оповіданні В. Дрозда «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» [9, 117], що підкреслює надзвичайну обмеженість штучного «раю» на окремій планеті.

В. Шевчук образ сонця поєднує з яйцем - правдивим символом світу. Яйце-сонце наповнювало героя «життєдайним світлом і клало на уста усмішку» [18, 128]. Життя незнищенне, 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» [18, 128]. Життя і смерть - головні ентити 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 дерева [18, 100]. Киріак Сатановський весь світ називає лісом людей, в якому кожен нагадує Адама, а людське буття «ніби дерево з кільцями вужчих та ширших історій» [18, 287].

Колообіг душі та історії зображувався сим-

волом 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» [31, 57]. У Сковороди є ще одне тлумачення образу змія як символу діяльності розуму, що захоплений пізнанням лише конкретних емпіричних речей [31, 58]. 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» [18, 48]. 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 згаданих 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 В. Земляка «Лебедина зграя» та «Зелені Млини» Явтушок був переконаний, що за принципом колеса влаштована й сонячна система і тому вважав колесо витвором Божим.

Кулеподібних 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 міфологічні, історичні, соціальні, зооморфні образи-символи (козак Мамай, гетьман Богдан, козаченко б'ється з поляком, татарин, жінки різної владі, 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.

Таким чином, ми розглянули лише невелику частину художньої орбіти ванітативного мотиву в українській літературі 1960-1980-х років, що зараз дедалі більше усвідомлюється передвісником постмодерністського вибуху. Недарма ж проза Шевчука вважається такою, що краще надається саме постмодерному прочитанню [13, 219].

Творчість українських письменників, об'єднаних стильовою манерою з метафоричною назвою «химерна проза», означила чергове коливання культурного маятника в бік антиреалістичного, діонісійського, ірраціонального, на домінуванні в творчому процесі якого наполягає В. Шевчук [15, 88].

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 й обмеженості перспектив одночасно; усвідомленні конечності людського цього-світнього 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 це вищеперераховане 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 віковечно стоїть! Буває таке, що про нього говорять: «Дивись, - це нове!» Та воно вже було від віків, що були перед нами!» (Екл. 1:4,10).

1. *Мень Александр*. Мудрецы Ветхого Завета // <http://cen.tetser.ru/mdex2>.
2. *Криса Б.* Книга Еклезіяста в українській бароковій інтерпретації // Літературознавство: Матеріали IV конгресу Міжнародної асоціації українців. (Одеса, 26-29 серпня 1999 р.). Кн. 1 / Упорядник і відп. ред. О. Мишанич, - К.: ТОВ «В-во «Обереги», 2000.- С. 164-167.
3. *Криса Б.* Пересотворення світу. Українська поезія XVII-XVIII століть-Львів: Свічадо, 1997.-215 с
4. *Ушкалов Л.* З історії української літератури XVII-XVIII століть.-Х.: Акта, 1999.-215 с
5. *Ушкалов Л. В.* Григорій Сковорода і антична культура.-Х., 1997.- 179 с
6. *Ушкалов Л.* Світ українського барокко.-Х.: Око, 1994.— 112 с.
7. *Ясперс К.* Осьова епоха // і.- 1990.- № 3 // <http://www.ji.lviv.ua/n3texts/jaspers.htm>
8. *Ільченко О.* Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця. Український химерний роман з народних уст // Ільченко О. Твори: У 2 т.- К., 1979.— Т. 1,- 693 с.
9. *Дрозд В.* Вибрані твори у 2 т.- К.: Радянський письменник, 1989.-Т. 1.
10. *Сартр Ж.-П.* Слова // Сартр Ж.-П. Нудота. Мур. Слова.- К.: Основи, 1993,- С. 329-458.
11. *Ушкалов Л. В.* Українське барокове богومислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду.-Х.: Акта, 2001.-218 с.
12. *Ковальчук О. Г.* Роман «химерний» чи «театралізований» // Слово і час- 1990,- № 7- С. 42-47.
13. *Павлишин М.* Канон та іконостас.- К.: В-во «Час», 1997.-447 с.
14. *Яковенко С.* Апологія Шевчука у пошуках Корогодського.- Рец. на кн.: Корогодський Р. У пошуках внутрішньої людини.-К.: Гелікон, 2002.-С. 83-87.
15. *Тарнашинська Л. Б.* Закон піраміди: Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї.- К.: Пульсари, 2001- 264 с
16. *Макаров А.* Світло українського барокко.- К.: Мистецтво, 1994.-288 с
17. *Шевчук В.* Вертеп // Кур'єр Кривбасу.- 1997.- Липень.- С. 18-57.
18. *Шевчук В.* Три листки за вікном.-К.: Рад. письменник, 1986.- 587 с
19. *Струць Р.* Різновиди іронії// Наукові записки НаУКМА.- Т. 4. Філологія.- К., 1998.- С 41.
20. *Софронова Л. А.* Три мира Григорія Сковороди.- М.: Индрик, 2002.- 462 с.
21. *Хасан І.* Культура пос модернізму // Вікно в світ.- 1999.— № 5(8).-С 99-111.
22. *Іванек М.* Мотив смерті в поезії українського бароко // Варшавські українознавчі записки.-Зошит 1.-Варшава, 1989.- С 97-109.
23. *Кравченко А.* Художня умовність в українській радянській прозі.— К.: Наукова думка, 1988.— 127 с
24. *Софронова Л.* Поэтика славянского театра XVII-XVIII вв.-М., 1981.-С. 96
25. *Шпенглер О.* Закат Европы.- Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.- 640 с.
26. *Аверинцев С.* София-Логос Словник.-К., 1999.-459 с.
27. *Шевчук В.* Свічення // Кіно-театр.- 1997.- № 2,- С. 15-21; № 3.-С. 8-13.
28. *Стороженко О.* Марко Проклятий // Стороженко О. Твори.-Берлін: Українське слово, 1922.-Т. 1.-С. 38.
29. *Класен А.* Екклесіаст: вчера і сьогодні // [http://www.foru.org/slovo\\_forprint.php3?id=528](http://www.foru.org/slovo_forprint.php3?id=528)
30. *Пелешенко Ю.* Українська література пізнього Середньовіччя (друга половина XIII - XV ст.): Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції.- К.: Поліграфічний центр «Фоліант», 2004.- С 126-134.
31. *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні.- К.: Орій при УКСП «Кобза, 1992.- 230 с
32. *Ушкалов Л. В., Марченко О. М.* Нариси з філософії Григорія Сковороди.— Х., 1993.— 152 с
33. *Еліаде М.* Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андроген; Окултизм, ворожитство та культурні уподобання.- К, 2001.- 591 с
34. *Галлей Г. Г.* Біблійний Довідник Галлея.- Торонто, 1985.

*Natalia Peleshenko*

THE VANITY MOTIF IN UKRAINIAN LITERATURE OF THE 1960s-1980s  
(based on works by O. Il'chenko, V. Drozd, V. Shevchuk)

*Two characteristics of the interpretation of the Book of Ecclesiastes and its main «vanity of vanities» leitmotif present during the baroque period and the 1960s-1980s, are analyzed in the article (based on works by O. Il'chenko, V. Drozd, and V. Shevchuk, whose style is often termed «whimsical prose»). The wave-like actualization of the vanity motif (from the Latin vanitas et omnia vanitas») is emphasized, as are changes in cultural-stylistic epochs during periods marked by crises in world-view, characteristic of all neo-realistic approaches. At the same time, note is taken of the process of the influence on the transformation of the motif by philosophical-ethical, stylistic, artistic, religious, and socio-historical conditions and factors.*