

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ІМЕНІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ПЕЛЕШЕНКО НАТАЛІЯ ІВАНІВНА

УДК 821.161.2.09:7.034.7"16/19"

**РЕЦЕПЦІЯ БАРОКОВОЇ ДРАМИ
В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТ. У КОНТЕКСТІ
ТИПОЛОГІЇ СТИЛІВ**

10.01.01 — українська література

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____ Пелешенко Н. І.

Науковий керівник —
доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри літературознавства
Національного університету
«Києво-Могилянська академія»
Моренець Володимир Пилипович

Київ — 2021

АНОТАЦІЯ

Пелешенко Н. І. Рецепція барокової драми в українській літературі ХХ ст. у контексті типології стилів. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 – українська література – Національний університет «Києво-Могилянська академія», 2021.

У дисертації вперше комплексно проаналізовані дуалістично-циклічні концепції культурно-історичних змін, які зародилися в європейській гуманітаристиці наприкінці ХІХ – першої половини ХХ ст., а їхня наукова рецепція тривала протягом усього ХХ ст. Вони передбачали чергування двох опозиційних типів художнього мислення: класицистичного (ренесансний, реалістичний) і барокового (середньовічний, романтичний). Цими визначеннями перелік опозиційних типів не вичерпувався, арсенал їхніх назв був достатньо великий: аполлонівський / діонісійський, орфічний / діонісійський, аполлонівський / фаустівський, раціоналістичний / ірраціоналістичний, первинний / вторинний, середньовічний / просвітницький, класицистичний / маньєристичний, монологічний / діалогічний, секулярний / сакральний, денний / нічний тощо. Для ХХ ст. як простору різних культурних світів, що неминуче зіштовхуються, надзвичайно актуальним є розкриття «діалогу культур» (за В. Біблером) Бароко, модернізму і постмодернізму. Діалогічний простір їхніх текстів чи діалогічний дискурс (за Ю. Крістевою) породжує процес читання текстом однієї епохи тексту попередньої, який деконструється і стає основою для нового текстового утворення. Отож, простеження свідомої чи інтуїтивної, безпосередньої або прихованої комунікації текстів одного типу становить спосіб розкриття і розуміння кожної з культурних епох та систематизації мистецьких і, зокрема, літературних явищ.

Увагу в роботі зосереджено переважно на іманентній чи формальній парадигмі мистецтвознавця Г. Вельфліна, в межах якої формувалася типологія бароко як стилю епохи. До неї зараховуємо «теорії хвиль» Ю. Кшижановського,

Е. Курціуса, Д. Лихачова, Ю. Лотмана, І. Чернова, Д. Чижевського, Ф. Шміта тощо. Також аналізуються основні положення історіософської концепції В. Петрова, яка зосереджується на питаннях циклічності та дискретності епох, що, як і теософська концепція М. Бердяєва про «нове середньовіччя», виникла в означених часових рамках і в тому ж культурно-філософському дискурсі, який становили концепції Г. Гегеля, Ф. Ніцше, Х. Ортеги-і-Гасета, О. Шпенглера, Дж. Тойнбі та інших мислителів.

Типологічному вивченню мистецьких і літературних явищ присвячені дослідження сучасних літературознавців: С. Андрусів, Д. Горбачова, І. Заярної, архієпископа Ігоря Ісіченка, М. Кодака, П. Михеда, В. Моренця, Д. Наливайка, О. Новик, М. Сулими.

Циклічні теорії розвитку національних літератур більшості дослідників, у працях яких не можна не помітити зацікавлення і захоплення літературою бароко, зумовлені різними філософськими системами, естетичними смаками та методологічними засадами, видаються варіантами ідеї дуалістичної природи духовного буття, що його підвалинами, за Ніцше, є діонісійський дисонанс і аполлонівська сила просвітлення.

У роботі стверджується, що дуалістично-циклічні теорії, поширені протягом ХХ ст. у європейській гуманітарній думці є релевантними для інтерпретації літературних творів, де «відживлюється» (М. Павлишин) текст барокової доби і зокрема, шкільного театру і вертепу.

Демонструючи дієздатність теорії «культурних хвиль» (за Д. Чижевським), ми розширюємо інтерпретаційні поля творів української літератури ХХ ст., де простежується рецепція драми XVII-XVIII століть як одного із найяскравіших виявів барокового стилю на теренах України (М. Сулима), репрезентатора українського бароко (П. Левін), що було пов'язане з культивуванням театральності як парадигматичної ознаки Бароко в усіх сферах культурного життя епохи. Український бароковий театр із пророслою на бароковому ґрунті античною моделлю *theatrum mundi* («світ – театр») та її засадничим мотивом *vanitas* («все

марнота марнот») приваблював митців наступних культурних епох, орієнтованих на нереалістичне письмо та творче освоєння спадку Бароко.

У дисертації окреслюються особливості рецепції та трансформації принципів поетики барокової драми в літературі ХХ ст. і творчості окремих письменників.

Доведено, що бароковий текст актуалізувався в українському письменстві ХХ ст. із утвердженням модерністських чи постмодерністських стильових тенденцій, типологічно близьких до епохи бароко.

Барокове театральне дійство як концепт, як тема чи метафора відтворювалося в літературі, яка декларувала формальне та ідейно-змістове оновлення, на різних текстових рівнях: формальному, тематичному, сюжетному, ідейному, образному тощо. Це зумовлено тим, що поетика барокової драми впливала як на мистецтва своєї доби, так і на наступні культурні епохи «нереалістичного» типу. Тобто, бароко «входило» в українську літературу ХХ ст. кількома хвилями тоді, коли визрівала комунікаційна взаємодія художніх епох нереалістичного типу, або, як сказав би А. Дж. Тойнбі, коли «дім» нашого письменства був готовий до барокових гостей.

У літературі першої половини ХХ ст., яка розвивалася у контексті модернізму з його настановою на ірраціональне, впливи культури бароко були немов інтуїтивними, здавалося, що доволіно залучалися сюжетні колізії, теми, мотиви, образи, принципи поетики, зокрема, шкільної та вертепної драми для оновлення змісту та модернізації форми художнього твору. Знаковим був формальний експеримент, що сприяв прокладанню нових шляхів у мистецтві, орієнтованих на відхід від реалістичних практик. Не відкидався і змістовий рівень, який має корелювати з формою. Теоретиком і практиком таких процесів був Лесь Курбас, на досягнення якого взували драматурги МУРу І. Костецький та Ю. Косач.

Але поряд із «підсвідомим» простежується і «свідомий» шлях рецепції барокового тексту письменниками, які шукали нову форму для вираження засад нової естетики. Ю. Лавріненко взірцем підсвідомого потягу до культури бароко називає П. Тичину, свідомого – М. Бажана. Ця теза літературознавця і учасника творчого життя перших десятиліть ХХ ст. в Україні дуже важлива для

підтвердження нашої думки про «підсвідому» бароковість модернізму та «свідому» орієнтацію на бароковий культурний досвід митців другої половини ХХ ст.

У літературу другої половини ХХ ст. бароко «поверталось» з творчістю письменників 1960-1980-их рр., стильову манеру яких відносимо до химерної прози, що перебувала як під впливом модерністської традиції (О. Ільченко, В. Дрозд), так і виявляла елементи постмодерністської поетики (В. Земляк, В. Шевчук). «Відживлення» бароко у 1990-их сигналізувало про прихід у вітчизняне письменство постмодерністських тенденцій, що найперше асоціюється із прозовими текстами Ю. Андруховича, який яскраво демонструє постмодерністський принцип гри культурними кодами, обирає для неї найяскравіші, найвпізнаваніші риси літератури і мистецтва Бароко (алегоричність, антитетичність, синтетичність, форму поетичних іграшок та інше). У письменстві другої половини ХХ ст. помічаємо звернення як до змістового і тематичного рівнів барокових творів, філософсько-естетичних категорій, символічної і алегоричної образності, барокової метафоричності, так і формальних пошуків.

У процесі дослідження виокремлюються типологічні риси барокової драми, представлені в творах української літератури ХХ ст. Серед найпоширеніших є орієнтація на вертикальний (іноді й горизонтальний) триярусний поділ сцени чи скриньки (небо-земля-пекло); введення інтермедій (інколи взятих із записів XVII-XVIII ст., а переважно створених за бароковою моделлю); використання хору як форми художньої умовності та машинерії (*deus ex machina*), тобто технічних конструкцій, які «забезпечували» вирішення конфлікту за допомогою чудесної сили; активне залучення елементів *comedia del'arte* (комедії масок). Також це прийом «театру в театрі»; жанровий і мистецький синкретизм; алегоричні образи, позбавлені барокової усталеності та ієрархічності; семантичні опозиції (життя/смерті, добра/зла, світла/темряви, верху/низу, внутрішнього/зовнішнього); актуалізація концептів театру, гри, вистави, сцени, ярмарку, карнавалу, мотивів *theatrum mundi* (весь світ – театр) та *Vanitas* (від лат. «*Vanitas, vanitatum, et omnia vanitas*»), що перекладається як «марнота марнот і все марнота», та є актуалізацією в бароковому просторі головного лейтмотиву книги Еклезіаста).

До аналізу залучені тексти українських письменників ХХ ст. від 1900 до 1996 років, зокрема, містерія Панаса Мирного «Спокуса», драматичні твори Людмили Старицької-Черняхівської «Вертеп» і «Милость Божа», опис вистав і теоретичні праці Леся Курбаса, п'єси А. Паніва «Червоний вертеп. Травневі інтермедії» та В. Ярошенка «Менажерія, або Шпана», повість А. Любченка «Вертеп», п'єси «Спокуси несвятого Антона», «Близнята ще зустрінуться», «Дійство про велику людину» І. Костецького та «Дійство про Юрія Переможця» Ю. Косача, роман «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа молодиця» О. Ільченка, діалогія В. Земляка «Лебедина згряя» та «Зелені Млини», роман «Три листки за вікном», п'єси «Вертеп» і «Свічення» В. Шевчука, роман Ю. Андруховича «Переверзія».

Результати, представлені в дисертації, можуть бути використані в історико-літературних студіях, присвячених як стильовим течіям ХХ ст., так і творчості окремих письменників, а також у компаративістичних дослідженнях. Матеріал дисертації може використовуватися при розробці університетських курсів із проблем історії та теорії літератури, зокрема, теорії інтертекстуальності, компаративістики тощо.

Ключові слова: українська література ХХ ст., Бароко, модернізм, постмодернізм, химерний роман, шкільний театр XVII-XVIII ст., вертеп, інтермедія, мотив Vanitas.

SUMMARY

Peleshenko N. I. Reception of Baroque Drama in Ukrainian Literature in the 20th Century in the Context of Typology of Styles.– Manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Philology. Speciality 10.01.01 – Ukrainian Literature. – Natinal University «Kyiv-Mohyla Academy,»Kyiv, 2021.

This dissertation is the first attempt of the complex analysis of dualistic cyclical conceptions of cultural changes, which appeared in European humanities studies in the end of 19th – the first half of 20th century and scientific perception of which lasted during the whole 20th century. Cyclical conceptions has been applied to the alternation f two opposite types of artistic thinking – classicistic (renaissancical, realistic) and baroque (medieval, romantic). A more precise overview of opposite types shows us that the list of terms is wider: Apollonian / Dionysian; Orphical / Dyonyasian; Apollonian / Faustian; rationalistic / irrationalistic; primary / secondary; medieval / enlightenment; classicistic / manneristic; monologicl / dialogic; secular / sacred; and daily /nightly. From the perspective of the 20th century as the space, where different historical, civilizational, national, confessional, and intercultural words are unavoidably faced, Bibler’s concept of dialogue of cultures of Baroque, modernism, and postmodernism is a highly topical issue. The dialogical space of texts or, according to Julia Kristeva, dialogical discourse catalyzes continual semiotic process of reading by the work of literature from one epoch another text from the previous epoch. The pretext, being deconstructed, creates a new text. Therefore, tracing of conscious and intuitive, explicit and implicit communication among texts of the same type sheds new light on understanding features of every cultural epoch and provides more precise systematization of artistic, especially literary phenomena.

Special attention is paid to formal (or immanent) paradigm by H. Wölfflin, within which the typology of Baroque as the style of epoch was developed. The “theories of waves” by Y. Kryzhanovsky, E. Curtius, D. Likhachov, Y. Lotman, I Chernov, D. Chyzhevsky, and F.Schmidtare are included to the cyclical theories of art history besides.

Furthermore, key ideas of historiosophical conception by V. Petrov concerning the question of cyclicity and discreteness and N. Berdyaev's theosophical doctrine of the “new Middle Ages” are analyzed as well, whereas two conceptions were occurred at the same time, same cultural and philosophical discourse that was shaped by conceptions of G. Hegel, F. Nietzsche, J. Ortega y Gasset, O. Spengler, J. Toynbee and other thinkers.

In contemporary literary studies, to typological approaches used to interpret artistic and literary phenomena are devoted works by S. Andrusiv, D. Horbachov, I. Zayarna, Archbishop Ihor Isichenko, M. Kodak, P. Mykhed, V. Morenets, D. Nalyvayko, O. Novyk, and M. Sulyma.

The majority of cyclical theories in the application to the development of national literatures was visibly anchored in Baroque literature. Although thinkers were influenced by different philosophical systems, aesthetical tastes and methodological grounds, the great number of their conceptions can be considered as variants of one dualistic idea, based on, according to F. Nietzsche, the juxtaposition of Dionysian dissonance and Apollonian enlightening power.

In this study, it is proved that dualistic cyclical theories, popular in 20th-century European humanities thought, are relevant for interpretation of literary works within which texts of Baroque period (school theater and vertep in particular), “revive” (M. Pavlyshyn).

Demonstrating the capacity of the “theory of cultural waves” (in D. Chyzhevsky's terms), we expand our understanding of Ukrainian literature of the 20th century, in which reception of drama of 17th – 18th centuries as the brightest manifestation of Baroque style in Ukrainian lands (M. Sulyma), representor of Ukrainian Baroque (P. Levin) is traced. The poetics of these texts is derived from the theatricality as a paradigmatic feature of Baroque that was cultivated in nearly all cultural spheres of epoch. Ukrainian Baroque theater, by using the tools of rooted in Baroque ground ancient model *theatrum mundi* (“Theater of the World”) and its core motif *vanitas* (“All Is Vanity”), still remains attractive for the artists, engaged in unrealistic writing and artistic perception of Baroque heritage in subsequent epochs.

This thesis characterizes features of reception and transformation of the principles of poetics of baroque drama in the 20th-century literature and in works of individual authors.

We have obtained comprehensive results proving that Baroque text was actualized in Ukrainian literature in the 20th century simultaneously with modernistic and postmodernistic style tendencies, which have similar typological features to the Baroque epoch, in which penetration of theatricality can be observed in all socio-cultural spheres.

Baroque theatrical action as a concept, theme or metaphor was well-represented in literature that declared the renovation of form and content on different text levels: formal, thematic, plot, and ideological, seeing as the poetics of Baroque drama influenced not only on the other arts of Baroque period, but also subsequent cultural epochs of “anti-realistic” type. In other words, Baroque was perceived by Ukrainian literature in several waves, namely: when communication interaction between epochs of unrealistic type matured, or, in J. Toynbee’s words, when the “home” of our writing was ready for a visit of Baroque.

We have demonstrated that influences of Baroque culture on the literature of the first half of 20th century, developed in the context of modernism with its orientation on irrational, were rather intuitive; moreover, it seems that aim of arbitrarily involved narrative patterns, plots, themes, motifs, poetical principles of the school drama was uppermost formal and content renovation of literary work. The formal experiment played a key role and conduced to paving new paths in different types of art, focused on moving away from realistic practices. The content layer was also taken into account; it should have a correlation to literary form. The theorist and practitioner of such processes was Les Kurbas, whose achievements were adopted by MUR dramaturges I. Kostetsky and Y. Kosach.

Apart from “subconscious”, we have traced “conscious” reception of Baroque text in works of those writers, who seek for new forms to express principles of the new aesthetics. Thus, Y. Lavrinenko designated P. Tychyna as an example of subconscious inclination to Baroque culture, and M. Bazhan – as an example of conscious one. This issue by the researcher of Ukrainian literature and the participant of artistic life of the first decades of 20th century is a pivotal argument to prove our presumptions of “subconscious” baroque component in modernism and “conscious” appealing to baroque cultural heritage in the second half of the 20th century.

Baroque was “returned” in literature of the second half of the 20th century by novelists of 1960-1980-s, whose stylistic manner can be defined as chimerical prose, which was influenced by modernistic tradition (O. Ilchenko, V. Drozd), but likewise demonstrated elements of postmodern poetics (V. Zemlyak, V. Shevchuk).

«Revival» of Baroque in 1990-s was a strong evidence of rooting in Ukrainian literature postmodern tendencies, usually associated with Y. Andrukhovych's prose, in which postmodern techniques of game with cultural codes are brightly manifested, chosen for it the most representative features of art and literature of Baroque (alegoricity, antithetism, syncretism, forms of poetic toys). It is important to note that in writings of second half of 20th century we noticed appealing to both formal findings and semantic, thematic levels of baroque works, philosophical and aesthetic categories, symbolic and allegorical imagery, and baroque metaphoricity.

As the result of further analysis, we have distinguished typological features of Baroque drama, represented in texts of Ukrainian literature of the 20th century. The most common are: orientation on vertical (rarely horizontal) parceling of stage on three levels (the Celestial – the Biblical – the Earthly); inclusion of intermedias (sometimes taken from manuscripts of the 17th – 18th century, but frequently created by the tools of Baroque model); chorus as a form of artistic conventionality; machinery (*deus ex machina*), namely technical constructions, which were responsible for the miracle; elements of *comedia del'arte* (a comedy of masks). In addition, we highlighted technique “Theatre within the theatre”; syncretism of genres and arts; interaction of elements of different arts related to the theater (concerts, parade, opera, masquerade, carnival, circus, stage, fashion show, cinema, music hall, pasticcio); allegorical images, devoid of baroque stability and hierarchism; semantical oppositions (life / death, good / evil, light / darkness, top / bottom, inner / outer); actualization of topoi and concepts of theater, play, stage, public square, market, and fair and motifs of *Theatrum mundi* (“Theater of the World”) and *Vanitas* (lat. “Vanitas, vanitatum, et omnia vanitas”). *Vanitas* can be translated as “All Is Vanity” and treated as the actualized in Baroque space leitmotif of the Book of Ecclesiast.

The study is based on analysis of texts by Ukrainian writers of the 20th century from 1900-s to 1996 year, in particular Panas Myrnyi's mystery "Temptation," L. Starytska-Chernyakhivska dramatic texts "Vertep" and "Divine Mercy," descriptions of performances and theoretical works by L. Kurbas, A. Paniv's plays "Red Vertep. May intermerieas" and V. Yaroshenko's "Menazheria, or Shpana," A. Lyubchenko's novel "Vertep," plays "Temptations of non-saint Anton," "Twins will meet again," and "The action on a great man" by I. Kostetsky, Y. Kosach's "The action on Yuri Winner," novel "Cossacks Never Die, or Mamai and Borrowed Woman" by O. Ilchenko, V. Zenlyak's dylogy "The Swan Flock" and "The Green Mills," novel "Three Leaves Behind the Window" and plays "Vertep" and "Testimony" by V. Shevchuk, and Y. Andrukhovych's novel "Perversion."

Our research could be a useful aid for the observations in literary history, devoted to both stylistic trends of the 20th century and works by individual artists, and also for comparative studies. The present findings might be helpful in the development of academic programs of university courses in history and theory of literature, in particular the theory of intertextuality and comparative studies.

Key words: Ukrainian literature of the 20th century, Baroque, modernism, postmodernism, chimerical novel, school theater of 17-18th centuries, vertep, intermedia, motif of *Vanitas*.

Основні положення дисертації викладено в таких публікаціях:

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Пелешенко Н. До питання про барокові (романтичні) типи культури. *Медієвістика*. Одеса, 1998. С. 117-123. (0,5 др.арк.).
2. Пелешенко Н. Театр Леся Курбаса як модель українського експресіонізму *Наукові записки НаУКМА*. Київ, 1998. Т. 4. Філологія. С. 106-111. (0,4 др. арк.).
3. Пелешенко Н. Рецепція творчості Г.Сковороди в українській літературі 1920-1940-их років. *Наукові записки НаУКМА*. Київ, 1999. Т.17. Філологія. С. 61-67. (0,9 др. арк.).
4. Пелешенко Н. Теорія хвилеподібного розвитку літературних стилів у науковій практиці дослідників слов'янського бароко. *Слов'янський збірник* / Відп. ред. А.К. Смольська. Одеса : Астропринт, 2000. Вип. VII. С. 213-219. (0,55 др. арк.).
5. Пелешенко Н. Барокова різдвяна драма в українській літературі 1900-1920-их років. *Магістеріум*. Київ : Стилос, 2002. Вип. 8. Літературознавчі студії. С. 77-85. (1 др. арк.).
6. Пелешенко Н. Ванітативний мотив в українській літературі 1960-1980-их років (на матеріалі творів О.Ільченка, В. Дрозда, В.Шевчука). *Магістеріум*. Київ : ВД КМА, 2007. Вип. 29. Літературознавчі студії. С. 53-65. (1,3 др. арк.)

Публікації в закордонних виданнях:

1. Пелешенко Н. Художні інтерпретації різдвяного дійства доби бароко в українській літературі першої половини XX ст. *Chrześcijańskie święta i święci w życiu duchowym Ukraińców na przełomie tysiącleci*. Kraków : W-vo «Szwajpolt Fiol», 2001. S. 261-281. (1 др. арк.).
2. Пелешенко Н. Християнські релігійно-обрядові моделі в українській химерній прозі (на матеріалі роману Василя Земляка «Лебедина згряя». *Sacrum i Biblia w українській літературі* /за ред. Ігоря Набитовича. Lublin: Ingvarr, 2008. S. 307-318. (0,8 др. арк.).

3. Пелешенко Н. Рецепція українського барокового театру в романі Олександра Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа молодиця». *Spheres of Culture*. Lublin: Ingvarr, 2017. Т.16. С. 288-298. (0,8 др. арк.).

4. Пелешенко Н. Постать Григорія Сковородив інтелектуальній біографії Віктора Петрова. *Віктор Петров: мапування творчості письменника*. / Zespół red. Katarzyna Glinianowicz, Paweł Krupa. Kraków : Universitas, 2020. С. 167-185 (1 арк.).

Додаткові публікації:

1. Пелешенко Н. Григорій Сковорода та Михайло Івченко: типологія творчості *Пам'яті Григорія Сковороди; Матеріали наукової конференції, присвяченої 275-й річниці від дня народження українського філософа та поета* / За ред. Л.В. Ушкалова. Харків, 1998. С. 106-111. (0,4 др. арк.).

2. Пелешенко Н. Риси барокової містерії у художній практиці українських модерністів. *Літературознавство*: [Матеріали IV конгресу Міжнародної асоціації україністів]: Доп. та повідомл. / Упор. і відп. ред. О. Мишанич. Київ : Обереги, 2000. С. 158-168. (0,6 др. арк.).

3. Пелешенко Н. Барокова театральна метафора в українській літературі другої половини ХХ ст. *Матеріали V конгресу Міжнародної асоціації україністів: літературознавство* / Упоряд. і відп. ред. О. Мишанич. Чернівці : Рута, 2003. Кн. 1. С. 307-313. (0,6 др.арк.).

4. Пелешенко Н. Елементи релігійної барокової драми у пізній творчості Ф. М. Достоевського (на матеріалі романів «Ідіот» та «Підліток»). *На пошану пам'яті Віктора Китастого : збірник наукових праць* / Упор. і наук. ред. В.П. Моренець. Київ : Видавничий дім «КМ Академія», 2004. С. 221 -235. (0,85 др. арк.).

5. Пелешенко Н. Дискурс бароко у творчості Віктора Петрова-Домонтовича. *Медієвістика*: Зб. наукових статей /за ред. О. Александрова. Одеса : Астропринт, 2006. Вип. 4. С. 162-184. (1,3 др. арк.).

6. Пелешенко Н. Візантійські та давньоруські джерела і мотиви пізньої романістики Ф. М. Достоевського (на матеріалі роману «Брати Карамазови»)

Медієвістика: зб. наук. ст. / [відп. ред. Александров О.]. Одеса : Астропринт, 2009. Вип. 5. С. 225-256. (1,9 др. арк.).

7. Пелешенко Н. Мальва Кожушна: велика розпусниця, прощена грішниця, Богоматір... *Слово, яке тебе обирає : Зб. на пошану професора Володимира Моренця. До 60-річчя від дня народження / упоряд. В. Панченко.* – Київ : Вид. дім «КМА», 2013. С. 230-244. (0,9 др. арк.).

8. Пелешенко Н. «На полі смиренному» Валерія Шевчука vs Києво-Печерський патерик: на полі інтерпретаційному. Преподобний Нестор Печерський в історії української культури: Зб. статей. Харків : Акта, 2014. С. 162-177. (1 др. арк.).

9. Пелешенко Н. Духовний подвиг князів Бориса і Гліба в українській літературі ХХ ст. (на матеріалі поезії Бориса Чичибабіна). *Святі Борис і Гліб у національній культурі та суспільній думці. Досвід 1000-річної присутності в українській історії*: Збірник наукових статей. Харків : Акта, 2016. С. 124-144. (1,2 др.арк.)

10. Пелешенко Н. Бароко в типологічних концепціях першої половини ХХ ст.: Дмитро Чижевський і Віктор Петров (Домонтович). *Слово. Символ. Ритуал: Збірник на пошану архієпископа Ігоря Ісіченка з нагоди його 60-річчя; Праці з історії української літератури.* Харків : Акта, 2016. С. 22-55. (1,8 др. арк.).

11. Пелешенко Н.І. Інтермедії до драми Якуба Гаватовича в романі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа молодиця». *Сміхова культура старої України. Збірник наукових статей / Упорядкував архієпископ Ігор Ісіченко.* Харків : Акта, 2020. С. 176-196. (1,4 др. арк.).

ЗМІСТ

ВСТУП.....	17
 РОЗДІЛ 1. ТИПОЛОГІЯ БАРОКО В ДУАЛІСТИЧНО-ЦИКЛІЧНИХ ТЕОРІЯХ ХІХ-ХХ СТ.	 23
1.1. Дуалізм і циклічність у філософсько-естетичних концепціях ХІХ – поч. ХХ ст.	24
1.2. Типологічна концепція Д. Чижевського в контексті вивчення слов'янського і західноєвропейського бароко (Ю. Кшижановський, Д. Лихачов, Е. Р. Курціус)	37
1.3. Зміни епох в історіософських працях Віктора Петрова та учених кола неокласиків	56
1.4. Типологія культури Ю. Лотмана та вчених тартусько-московської семіотичної школи	73
1.5. Типологічні підходи до вивчення літератури у працях сучасних українських дослідників	80
Висновки до розділу 1	91
 РОЗДІЛ 2. РЕЦЕПЦІЯ БАРОКОВОЇ ДРАМИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТ.	 93
2.1. Елементи поетики барокової драми в українській літературі зламу ХІХ-ХХ ст. Панас Мирний «Спокуса»	96
2.2. Принципи вертепу та барокового театру в п'єсах Людмили Старицької-Черняхівської	98
2.3. Шкільний театр ХVІІ-ХVІІІ ст. і вертеп у творчості Леся Курбаса. Контекст доби	102
2.4. Бароковий вертеп і «Вертеп» Аркадія Любченка	118
2.5. П'єси письменників Мистецького Українського Руху (МУРу) та	

принципи барокової поетики	126
2.6. Барокове театральне дійство у романі Олександра Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця»	131
2.7. Театральність діалогії Василя Земляка «Лебедина згряя» та «Зелені млини»	154
2.8. Театральна топіка у творах Володимира Дрозда	176
2.9. Шкільна драма і вертеп у творчості Валерія Шевчука	181
2.10. Постмодерністська рецепція театру доби Бароко у творчості Ю. Андруховича	192
Висновки до розділу 2.....	197
ВИСНОВКИ.....	199
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	204
ДОДАТОК А	221
ДОДАТОК Б	223

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. До спадку доби Бароко періодично поверталася творча, наукова і релігійна думка наступних епох, зокрема ХХ ст. Це відбувається як під впливом філософсько-естетичних і соціально-історичних чинників, так і з огляду на іманентні закони культурного буття. Досвід такого повернення підштовхує до роздумів, висновків і узагальнень щодо концепцій, які пропонували моделі культурного розвитку, зіперті на поняття опозиційності, циклічності та дуалізму, діалогізму. Вони передбачали існування певних художніх типів, які періодично змінюють один одного. У цьому випадку йдеться про два опозиційні типи культури, які чергуються, класицистичний (ренесансний, реалістичний) і бароковий (середньовічний, романтичний). Хоча перелік назв цих двох опозиційних типів художнього мислення достатньо великий: аполлонівський / діонісійський, орфічний / діонісійський, аполлонівський / фаустівський, раціоналістичний / ірраціоналістичний, первинний / вторинний, середньовічний / просвітницький, класицистичний / маньєристичний, монологічний / діалогічний тощо. Простеження свідомої чи інтуїтивної, безпосередньої або прихованої комунікації текстів одного типу становить спосіб розкриття і розуміння кожної з культурних епох та систематизації мистецьких і, зокрема літературних явищ. Для ХХ ст., як простору культурних світів, що неминуче зіштовхуються, надзвичайно актуальним є розкриття «діалогу культур» (за В. Біблером) [19, с. 248]. Бароко, модернізму і постмодернізму.

Література ХХ ст. презентує різнопланове глибоке проникнення барокового коду в її естетику та поетику, а простеження зв'язків текстів ХХ ст. із бароковими - це один із шляхів розкриття «метафори нашого часу, всього ХХ століття» (С. Павличко) [184, с. 23]. Так, українська культура ХХ ст. остаточно закріпила за частиною художніх образів епохи Бароко статус національних архетипів (вертеп, театр, козак Мамай, мандрівний філософ, школяр-пиворіз, смерть з косою тощо), навіть сама доба XVII-XVIII ст. стала певним архетипом національної свідомості.

Д. Чижевський, називаючи добу українського бароко новим розквітом «після довгого під упаду мистецтва та культури загалом», все ж не тільки в цьому бачить її епохальне значення. Він наголошує, що ця епоха наклала помітний відбиток на всю подальшу історію народу, формуючи національний тип або залишаючи на деякий час певні риси в духовності народу [276, с. 241]. А З. Генік-Березовська переконана, що в жодній з національних культур дух і характер барокової епохи не мають такого вирішального значення, як для української літератури [58, с. 248].

Отже, дослідження **актуалізує** дуалістично-циклічний підхід до осмислення змін стильових епох і демонструє дієздатність теорії «культурних хвиль» (за Д. Чижевським), розширюючи інтерпретаційні поля творів української літератури XX ст., де простежується рецепція драми XVII-XVIII століть як одного із найяскравіших виявів барокового стилю на теренах України (М. Сулима) [237, с. 484], що було пов'язане з культивуванням театральності як парадигматичної ознаки Бароко в усіх сферах культурного життя епохи [107, с. 41].

Український бароковий театр із пророслою на бароковому ґрунті античною моделлю *theatrum mundi* («світ – театр») та її засадничим мотивом *vanitas* («все марнота марнот») приваблював митців наступних культурних епох, орієнтованих на нереалістичне письмо та творче освоєння спадку бароко.

Український шкільний театр «як репрезентація українського бароко» [127, с. 349], є тим «місцем пам'яті», куди періодично повертається творча уява митців наступних після бароко епох, збагачуючи «колективну пам'ять», зіперту на свідомі й несвідомі спогади про культурний досвід, пережитий і/чи перетворений на міф спільнотою, ідентичність якої закорінена в минулому [174, с. 189].

Барокова умовність і метафоричність з її тяжінням до універсалізації [160, с. 129], актуалізується в культурній пам'яті нації в періоди світоглядної кризи, коли раціональне, вичерпуючи себе, стає об'єктом саморуйнації та надає можливість відповідно до діалектики двох творчих первнів вийти з «тіні» ірраціональному, діонісійському, умовно-інтуїтивному типу художнього мислення.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Роботу виконано на кафедрі літературознавства Національного університету «Києво-

Могилянська академія». Тема дисертації узгоджена з комплексною науковою темою кафедри літературознавства Національного університету «Києво-Могилянська академія» за напрямом «Людина в часі (філософські аспекти української літератури XX–XXI ст.)» (державний реєстраційний номер 0109U008101). Тема й план-проспект дослідження затверджені на засідання Вченої ради Національного університету «Києво-Могилянська академія» (протокол № 5 від 27.05.1999) а також бюро Наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка (протокол № 2 від 20 травня 1999 року).

Метою дисертації постає розширення меж інтерпретаційного поля української літератури XX ст. у рамках циклічно-дуалістичних теорій культурного розвитку та типологічного вивчення літературних явищ, а також простеження рецепції шкільної та вертепної драми XVII-XVIII ст. і трансформації принципів її поетики в українській літературі XX ст.

Завдання, сформульовані відповідно до поставленої мети:

- простежити розвиток філософсько-естетичних і літературознавчих концепцій XIX-XX ст., в основі яких лежить дуалістично-циклічний погляд на зміну культурних епох;
- окреслити типологічні паралелі літератури доби Бароко та українського письменства XX ст. (модерністська і постмодерністська парадигми);
- виокремити типологічні риси-репрезентанти барокового стилю загалом та барокової драми в текстах українських письменників XX ст.;
- проаналізувати обрані тексти української літератури XX ст. в контексті типології барокового стилю;
- простежити рецепцію і трансформацію барокової театральної моделі у літературі XX ст.;
- довести тезу про те, що залучення і трансформація барокового естетичного досвіду українськими письменниками XX ст. слугувало меті формального та ідейно-змістового оновлення літератури.

Об'єктом дослідження є теоретичне осмислення циклічних процесів у розвитку письменства та інтерпретація творів української літератури ХХ ст., в яких простежується рецепція барокової драми, зокрема тексти Панаса Мирного, Л. Старицької-Черняхівської, Леся Курбаса, В. Ярошенка, А. Паніва, А. Любченка, Ю. Косача, І. Костецького, О. Ільченка, В. Земляка, В. Шевчука, Ю. Андруховича.

Предмет дослідження – типологічні зв'язки у літературі та механізми діалогу художніх парадигм Бароко й стильових течій ХХ ст., орієнтованих на нереалістичне письмо, зокрема модернізму й постмодернізму.

Теоретико-методологічну базу дисертації є праці західноєвропейських філософів, де обґрунтовані концепції циклічно-дуалістичного розвитку культури (Г. Гегеля, М. Бердяєва, М. Бахтіна, В. Біблера, Г. Вельфліна, У. Еко, Ю. Крістєвої, Е. Р. Курціуса, Ф. Ніцше, Х. Ортеги-і-Гасета, В. Петрова, О. Шпенглера), дослідження слов'янських і українських літературознавців, зіпертих на типологічне вивчення літератури: (С. Андрусів, О. Білецького, М. Гнатишака, Д. Горбачова, З. Генік-Березоаської, І. Заярної, М. Зерова, архієпископа Ігоря Ісіченка, Ю. Кшижановського, М. Кодака, П. Левін, Д. Лихачова, Ю. Лотмана, П. Михеда, В. Моренця, Д. Наливайка, О. Новик, Л. Софронової, М. Сулими, Л. Ушкалова, І. Фізера, І. Чернова, Д. Чижевського).

Методика дослідження. У дисертації застосований *типологічний та порівняльно-історичний методи*, які дозволяють виявити типологічні зв'язки між художніми явищами Бароко й літератури ХХ ст. Висвітлення циклічних процесів у літературі спирається на положення *семіотики, структуралізму, літературної герменевтики*. Використовується *інтертекстуальний аналіз* для простеження механізмів міжтекстового діалогу чи «діалогічного дискурсу» (за Ю. Крістєвою), коли текст однієї епохи читає текст попередньої, деконструючи його.

Наукова новизна дисертації. У роботі вперше комплексно проаналізовані концепції ХІХ-ХХ ст., у яких представлені механізми дуалістично-циклічної зміни культурних епох, висвітлено типологічну проекцію Бароко в літературі ХХ ст.,

зокрема текстах, що презентують модерністську та постмодерністську парадигми. Розкрито особливості рецепції й трансформації принципів поетики барокової драми в літературі ХХ ст. і творчості окремих письменників.

Практичне значення роботи. Результати, представлені в дисертації, можуть бути використані в історико-літературних студіях, присвячених як стильовим течіям ХХ ст., так і творчості окремих письменників, а також у компаративістичних дослідженнях. Матеріал дисертації може використовуватися при розробці університетських курсів із проблем історії та теорії літератури, компаративістики тощо.

Особистий внесок здобувачки. У роботі узагальнено самостійні наукові здобутки дисертантки, які відображають її наукову позицію. Основні ідеї висвітлено в наукових статтях без залучення співавторів.

Апробація результатів дисертації. Окремі положення та окремі аспекти дослідження було апробовано на 28 міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях, зокрема: *«Актуальні проблеми дослідження середньовічної української літератури»* (Одеса, ОДУ імені І. І. Мечникова, 22-23.10.1997); *Конгрес Міжнародної асоціації україністів* (Одеса, ОДУ імені І. І. Мечникова, 26-28.08.1999); *Міжнародна Кирило-Мефодіївська конференція* (Одеса, ОДУ імені І. І. Мечникова, 20-21.05.2000); *«Україна у 2000 році. Християнські свята та свята в духовному житті українців»* (Краків, Польща, 17-18.10.2000); *Конгрес Міжнародної Асоціації україністів* (Чернівці, ЧНУ, 26-28.08.2002); *IX Всеукраїнські Сковородинівські читання* (м. Переяслав-Хмельницький, Переяслав-Хмельницький ДПУ імені Григорія Сковороди, 2-3.10.2003); *«Сакрум в українській літературі»* (Люблін, Польща, UMCS 22-23.11.2004); *«Biblia w literaturze ukraińskiej»* (Люблін, Польща, UMCS, PAN, 26-27.10.2005); *«Актуальні питання сучасної медієвістики»* (Одеса, ОНУ імені І. І. Мечникова 17-18.10.2005); *«Біля джерел українського бароко: Герасим Смотрицький, Мелетій Смотрицький, Кирило-Транквіліон Ставровецький»* (Львів, ЛНУ імені І. Я. Франка, 24-25.10.2007); *«Studia Ingardeniana. Interpretacja tekstu literackiego»* (Lublin, UMCS, PAN, 7-10.10.2010); *«Крихти буття: література і практики повсякдення»* (Бердянськ, БДПУ,

20-24.09.2011); *«Що водить сонце й зорні стелі»: поетика любові в художній літературі»* (Бердянськ, БДПУ, 26-28.09.2012); *«Скарбниця розуму: інтелектуальний дискурс літератури»* ((Бердянськ, БДПУ, 26-27.09.2013); *«Преподобний Нестор Печерський в історії українського літописання й агіографії»* (Харків, Колегія Патріарха Мстислава УАПЦ, 15–16.11.2013); *«AD FONTES – ДО ДЖЕРЕЛ: до 400- і річниці заснування Києво-Могилянської академії»* (Київ, НаУКМА, 12-14.10.2015); *«Святі Борис і Гліб у національній культурі та суспільній думці: Досвід 1000-річної присутності в українській історії»* (Харків, Колегія Патріарха Мстислава УАПЦ, 16-17.10.2015); *«Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа»* (Бердянськ, БДПУ, 22-23.09.2016); *«Троянди й виноград: феномени естетичного і прагматичного в літературі та культурі»* (м. Бердянськ, БДПУ, 27-28.09.2018). Міжнародна наукова конференція *«Віктор Петров-Домонтович: мапування творчості»* (Інститут східнослов'янської філології Ягеллонського університету, Інституту славістики ПАН, м. Краків, Польща, 6-7.06.2019); *«Усі ріки течуть у море»: мариністика в літературі та культурі»* (Бердянськ, БДПУ, 26-27.09.2019); *«Сміхова культура середньовічної і ранньомодерної України»* (Харків, ХНУ імені В. Н. Каразіна, Колегія Патріарха Мстислава, 19-20.10.2019); Міжнародні наукові читання *«Віктор Петров-Домонтович: інтелектуал на зламі епох»* (м. Київ, НаУКМА, 18-19.11.2019).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 21 статтю, із яких 6 – у фахових наукових виданнях за переліком МОН України, 4 – у закордонних збірниках та 11 додаткових публікацій без залучення співавторів.

Структура та обсяг дисертації зумовлені її метою і завданнями. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (308 позицій) і двох додатків. Загальний обсяг дисертації становить 224 сторінок, із них 190 - основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТИПОЛОГІЯ БАРОКО В ДУАЛІСТИЧНО-ЦИКЛІЧНИХ ТЕОРІЯХ ХІХ-ХХ СТ.

Бароко, яке в Україні не доживіло, а догоріло із творчістю Григорія Сковороди «повним полум'ям до кінця та враз згасло» [275, с. 244], переосмислювалося культурою пізніших епох, зокрема, романтизму й модернізму, підтверджуючи певну слушність положень циклічних епохоцентричних концепцій, які пропонують один із можливих підходів до розуміння культурно-історичних змін, орієнтованих на періодично змінювані типи світобачення і світотворення.

До спадку доби Бароко періодично повертається творча, наукова і релігійна думка вже наступних епох. Це відбувається як під впливом філософсько-естетичних і соціально-історичних чинників, так і з огляду на іманентні закони культурного буття. Досвід такого повернення підштовхує до роздумів, висновків і узагальнень. Не може бути винятком і художньо-естетична сфера, де спостерігаються певні регулярні подібності хронологічно віддалених явищ, зокрема стильових рис. Отож, виділення сталих і повторюваних елементів, типологічний аналіз і класифікація системних повторюваних збігів у синхронічному (стильовому) аспекті породжували концепції, що пропонували моделі культурного розвитку, зіперті на поняття опозиційності, циклічності та дуалізму.

Дуалізм як філософська позиція виходить із визнання подвійності (двоїстості, бінарності) різних субстанцій, або першооснов світу (духа і матерії); рівнів пізнання (зокрема, трансцендентального та емпіричного), морально-етичних начал (добро і зло) [259, с. 175]. Дуалізм також притаманний естетичним концепціям та процесам інтерпретації мистецьких явищ. Погляд на історичний розвиток і еволюцію художнього мислення з другої половини ХІХ ст. здійснювався вже не з позицій класичного, лінійно-прогресистського, моністичного підходу, який був у царині філософії історії визначальним, а з точки зору нелінійності та поліцентричності руху, його ускладненої конфігурації [259, с. 704].

Найбільше подібних досліджень припадає на кінець XIX - початок XX ст. і на останні десятиліття XX ст., «що є типовим для кінця кожного віку світовідчуттям, яке передбачає погляд у минулі сто років, їх оцінку, а часто і переоцінку» [184, с. 10].

1.1. Дуалізм і циклічність у філософсько-естетичних концепціях XIX – поч. XX ст.

Ґрунтом для проростання подібних ідей була філософська система німецького мислителя зламу XVIII-XIX *Г. В.Ф. Гегеля*, яка розвивалася в контексті становлення естетичної програми німецького романтизму і сходження на деякий час із культурно-історичної сцени класичного мистецтва. Першим типологічним узагальненням якраз і можна вважати протиставлення класицизму і романтизму, здійснене німецькими інтелектуалами на зламі XVIII-XIX ст., і яке в теоріях німецького романтизму мало різні назви: наївне і сентиментальне (Шиллер), пластичне і живописне (Авг. Шлегель), класичне «здорове» і романтичне «хворобливе» (Гете), елліністичне (поганське) і християнське (Г. Гайне). Прекрасним і характерним постає це протиставлення в Гегеля [271, с. 110], творця найрозгалуженішої в історії філософської думки діалектично-ідеалістичної системи, яка вплинула на розвиток гуманітарних ідей першої половини XX ст., що за словами І. Фізера, стало часом гегельянського ренесансу, спровокованого працею В. Ділтея «Молодий Гегель» [257, с.5].

Історію художньої культури людства німецький філософ бачив як поступальний рух трьох всезагальних мистецьких форм, пов'язаних із абсолютною істиною, які з діалектичною необхідністю змінювали одна одну. Цими формами і вичерпувалися якісні зміни у мистецтві, що визначалися співвідношенням між ідеєю та її формальним вираженням. Філософ переконаний у тому, що зміст визначає спосіб зображення, бо в мистецтві, як і у «всіх людських справах» вирішальним є саме зміст [44, с. 322]. Першою формою Гегель називає символічне мистецтво Стародавнього Сходу, центром якого був Єгипет. Особливістю цієї мистецької форми Гегель вважав невідповідність між змістом і формою, яка пов'язана з тим, що абстрактна ідея ще не знайшла своєї форми, а тому не може вибрати адекватні образи із зовнішньої

реальності, тобто стверджується перевага ідеї над образом. [44, с. 318]. Класицистичне мистецтво, в якому художня форма є адекватною реалізацією ідеї в образі, Гегель поціновує чи не найвище. Його естетичні вподобання, очевидно, перебували саме в царині класичного мистецтва. Класичне мистецтво досягає вищої досконалості в утвердженні ідеалу, який вирізняється внутрішньою рівновагою і гармонією, залежністю від загального і разом із тим свободою індивідуальності. Гегель розглядав класичне мистецтво (античне) як «золотий вік» царства краси [44, с. 231]. Досконалість класичного мистецтва, за його переконанням, сягає своїх вершин тому, що духовне повністю з'єдналося зі своїм зовнішнім проявом. У класичному мистецтві художник зображує духовне і божественне у формі самого тіла, в образі людського організму. [44, с. 250]. Класичний ідеал у своїх вершинних проявах є закритою, завершеною формою, яка відхиляє від себе все зайве. [44, с. 246]. Таким чином, погляд на класику і романтику, відповідно як на закриту і відкриту структури тексту прочитується в естетичних працях Гегеля.

Призначення мистецтва Гегель вбачає у віднайдені художньої форми адекватної вираженню духу народу [44, с. 14]. «Справжнім змістом» «романтичного» філософ називає «абсолютне внутрішнє життя», а відповідною формою – духовну суб'єктивність, яка збагнула свою окремішність та свободу [44, с. 233]. Гегель чітко бачить, що в цьому мистецтві зникає орієнтація на гармонійну та спокійну красу, романтика відвертається від ідеалу класичного, переплітаючи внутрішній зміст із випадковістю зовнішніх утворень, надаючи простір навіть потворному, трагічному і жахливому [44, с. 241]. Філософ вважає, що Христос, якого бичували, якому одягли на голову терновий вінок і розіп'яли на хресті, примусивши помирати повільною мученицькою смертю [44, с. 252], не може бути зображеним у формах грецької краси. Романтичне мистецтво, релігійне за своєю суттю, спирається на історію життя Христа і його учнів [44, с. 235], відкидаючи будь-яке стійке обмеження змістом, робить новим святим Людину, «глибини та висоти людської душі як такої, загальнолюдське в його радостях та стражданнях, в його устремліннях, діяннях та долях» [150, с. 507]. Основою романтичного мистецтва є безкінечна суб'єктивність, яка не поєднується із зовнішнім матеріалом і повинна залишатися такою [44, с. 287]. Таким чином, у

романтичному мистецтві, так само, як і в символічному, немає рівноваги між образом та ідеєю. Але в останній мистецькій формі образність навіть переважає ідейність, очевидно, за рахунок абсолютної суб'єктивності. Гегель не розподіляє мистецький матеріал за названими трьома формами, але цікаво, що барокові п'єси Шекспіра віднесені ним до романтичного типу.

Ці ідеї Гегеля знайшли розвиток (інколи через заперечення) в естетичних програмах пізнішого часу, зокрема зламу XIX-XX ст. Вони перегукуються з тематикою палінгенесії (відродження, нове народження, переродження, воскресіння), якою, за твердженням В. Єрмоленка [75, с. 69], було пронизане все XIX ст. До речі, останній говорить про те, що палінгенесійний міф спирається на тріаду «життя»-«смерть»-«нове життя», де «нове життя» можна назвати «запереченням заперечень» за Гегелем [75, с. 70]. Із поняттям палінгенесії, що було ключовим у філософському словнику Шопенгауера [75, с. 67], пов'язується і реактуалізація з інтервалом приблизно в сторіччя образів Орфея, який повертається в «містичних шуканнях романтизму» [75, с. 54] та Діоніса - бога страждання і воскресіння [75, с. 70], завдяки якому та ідеї вічного повернення одного й того самого завершується палінгенесійна віра XIX ст. [75, с. 70]. Ці два персонажі «стають символами віри XIX століття у те, що життя суспільства проходить крізь цикли регенерації: у них періоди життя змінюються на фази занепаду та смерті, з якої народжується нове життя» [75, с. 54]. Європейська культура зламу XIX-XX ст. за допомогою діонісійських тем, актуалізованих Ф. Ніцше, відкрила для себе, як зазначає В. Єрмоленко, ті пласти буття і культури, що «перебувають по той бік раціональності, сором'язливої моралі та прямолінійної естетики» [75, с. 66]. Виразником протилежних тенденцій постає бог краси і статичної пластичності [75, с. 68] Аполлон, світ якого – це світ зору, зовнішнього вигляду, міри, живопису, зовнішньої краси, сну. Діоніс же натомість – світ слуху, музики, безмірності, сп'яніння, перетворення тощо [75, с. 68].

Опозиція раціонального-ірреального як двох тенденцій культурного буття має вже усталену назву й визначення в словниках як аполлонівське та діонісійське, започатковане працею Ф. Ніцше «Народження трагедії із духу музики» (1872 р.). Саме у цьому творі дослідники бачили звернення Ніцше до діалектичного методу

Гегеля [283, с. 343], незважаючи на те, що їхні філософські системи мають «різні корені і несхожі риси» [283, с. 346]. Т. Лютий не вважає аполлонівське та діонісійське протилежностями в гегелівському сенсі як теза й антитеза [145, с. 441], бо Ніцше навмисно відходить від абстрактних форм концептуалізації, властивих німецькому ідеалізму [145, с. 441]. Український філософ говорить про те, що ці два антагоністичні принципи мають «випадковий, циклічно повторюваний, погоджувальний процес, характерний для певного історичного явища» [145, с. 441]. Проте аполлонівське та діонісійське, на думку вченого, не створюють логічних синтез, які втілюються в новому принципі [145, с. 441]. Та все ж за допомогою виокремлених культурних первнів Ф. Ніцше не лише шукає шляхи аналізу давньогрецького мистецтва, що ототожнювалося до нього з цілісним життям [145, с. 438], але й хоче «діагностувати реалії сучасної німецької та, ширше, європейської культури» [145, с. 440]. Це знайшло відгук в мистецтвознавчих концепціях кінця XIX, а вже в перші десятиліття XX століття дихотомічне мислення і розгляд ментальних структур як зміни двох напрямів, типів, понять стає надзвичайно популярним в європейській гуманітарній науці [271, с. 115]. Термін «бароко» з'являється у Ніцше в його есе «Людське і надлюдське» (1878), де він аналізує період, який іде за Ренесансом, як бароко, що вирізняється збільшенням риторичності й театральності [271, с. 111]. Уже в цьому творі Ф. Ніцше дивиться саме на бароко як на явище, що періодично повторюється в історії.

Переходячи до розгляду дуалістичної концепції Ф. Ніцше, зауважимо, що він всі свої висновки будує у площині естетики, не втомлюючись повторювати думку про те, що існування світу може бути виправдане лише як естетичний феномен [166, с. 34]. Великим плюсом для естетики як науки, вважав Ніцше, було б не тільки логічне, але й інтуїтивне усвідомлення того, що поступальний рух мистецтва пов'язаний із дуалістичністю аполлонівського та діонісійського первнів [166, с. 172], які не можуть «працювати» один без одного [166, с. 60].

Тема діонісійського начала є наскрізною темою філософських пошуків німецького мислителя. Він часто заявляє про себе як про співця Діоніса, хоча в різні

періоди змінюється антитеза цьому грецькому богу-символу. Якщо в «Народженні трагедії» Діоніс протиставляється Аполлону, то пізніше це – Христос [166, с. 21].

Синтезом постійної боротьби двох художніх інстинктів, двох різних устремлінь, двох протилежних первнів Ф. Ніцше бачить грецьку трагедію, що гине без духу музики, але й народжена може бути тільки з нього [166, с. 131]. Музика, за уявленням філософа, належить тільки до компетенції діонісійського, яке пробуджує трагічне світосприймання і породжує трагічний міф, котрий намагається зруйнувати аполлонівська сила. Діонісизм із його початковою радістю, що йде навіть від скорботи і муки, продовжує Ніцше, є загальне материнське лоно музики і трагічного міфу [166, с. 189]. Драма, в якій на певний період перемагає вищий ступінь аполлонівської ясності, все одно повертається до діонісійського звучання й закінчується надзвичайно потужними звуками за силою впливу [166, с. 173]. Отож, вважає Ніцше, аполонівське було прикриттям під час дії трагедії саме діонісійського, надзвичайно потужного, яке й змусило аполлонівське відмовитися від своєї сутності. Таким чином, на думку філософа, аполлонівське та діонісійське в трагедії могло б виражатися символом братської спілки двох божеств: Діоніс говорить мовою Аполлона, Аполлон же врешті мовою Діоніса, чим і досягається вища мета трагедії та мистецтва взагалі [166, с. 173]. У цьому братському єднанні Ф. Ніцше бачить вершину як аполлонівських, так і діонісійських художніх поривів [166, с. 185], пропонуючи принести жертву в храмах обох божеств [166, с. 192].

Аполлонівське начало, що європейська культура взяла за основу свого розвитку, це - раціо й мораль, простота і доцільність, краса та пропорційність, міра й нормативність, спокій і життєствердність, науковий сократизм і гераклова міць. Аполлонівське є началом єдності (монада), сходження до оформленого буття, а діонісійське – первінь множинності (діада) й розриву [145, с. 450]. Діонісійське вирізняється запереченням раціоналізму й колективізму, наданням емоціям гносеологічних можливостей і перспектив, прагненням чуттєво-оргаїстичного задоволення та яскравого сильного враження, що йде не тільки від ідеалу краси, бажанням творчого сп'яніння й необмеженого канонами експериментування, захопленням дисгармонійним та інколи потворним тощо. Феномен діонісійського, що

по витриманню певної паузи заперечує протилежне, аполлонівське, котрому Ф. Ніцше віддає всі пластичні мистецтва [166, с. 43], можна зрозуміти і «безпосередньо схопити у чудовому змісті музичного дисонансу» [166, с. 191], який для філософа асоціювався, перш за все, з музикою Р. Вагнера. Тодішнє захоплення «тотальним театром німецького композитора, відродження ним трагедії давало підстави Ніцше бачити і паростки іншого, зворотного процесу, тобто поступового пробудження діонісійського духу [166, с. 139], який надихає німецьку музику, що їй зобов'язана нова поява німецького міфу [166, с. 182], котрий неначе діонісійський птах має показати німецькій громаді її правдивий шлях [166, с. 185].

Діалектика двох начал творчого буття полягає в тому, що вони змушені «розгортати свої сили у сильній взаємній пропорції, згідно із законом вічної справедливості» [166, с. 172] аби історія культури дописувалася, а процес творення світу й рух вічного повернення постійно тривав [129, с. 68]. Культурний же занепад, тобто декаданс, «учень філософа Діонісія» [168, с. 421] пов'язує з перемогою аполлонівського, а, отже зростанням ролі гасію, котре заважає «безкінечному різноманіттю змін людських перспектив» [129, с. 67].

Наукове осмислення онтологічного та естетичного дуалізму, запропоноване Ф. Ніцше, було найпродуктивнішим на зламі XIX-XX ст., коли «загострене відчуття вичерпаності одразу ж знайшло своє відображення в естетично-філософських концепціях того часу. В їхню основу лягла ідея циклічності розвитку культури.» [67, с. 62]. Тож втілення цієї ідеї міститься в концепції *О. Шпенглера* (1880-1936), який вважав вплив Гете і Ніцше для себе вирішальним (за що отримав від Т. Манна емоційне прізвисько «розумна мавпа Ніцше» [65, с. 3]. Але «Занепад Європи» – це синтез філософської думки XIX-XX ст., заснованої на ірраціоналізмі, песимізмі, антиісторизмі, антипоступальності, інтуїції, котра отримала вираження в працях А. Шопенгауера, Р. Вагнера, Ф. Ніцше, А. Бергсона, й пізніше в глобальному «Дослідженні історії» Дж. Тойнбі.

За переконанням О. Шпенглера, культура під завісу свого життя, що триває приблизно тисячу років, поступово втрачає свою потенцію та перетворюється на цивілізацію, мертву, безплідну, механістичну, споживацьку, іррелігійну (але не

анти-релігійну), а душа – на інтелект [294]. Концепція О. Шпенглера часто критикувалася за історичну неспроможність, але, незважаючи на це, ім'я філософа посіло значне місце в історії культури та мистецтвознавства переважно завдяки блискучому стилю «Занепаду Європи» та художньо-інтуїтивному опису еволюції зміни стилів [271, с. 117]. О. Шпенглер вважав стилем тільки перший вияв певних художніх рис, а історію зміни стилів закінчував 1800 роком, тобто, «справжнім мистецтвом», до якого вже навіть романтизм як мистецтво цивілізації [294, с. 286] не належав. Пізніше він відсунув межу «справжнього мистецтва» до Р. Вагнера та імпресіоністів, при цьому наголошуючи на їхній іррелігійності, що є вже основною ознакою цивілізації, на відміну від релігійності митців доби бароко. Фаустівське мистецтво він високо поціновує і в готичному, а, особливо, бароковому вияві. О. Шпенглер мислить стиль як стиль епохи, де його вплив поширюється на всі форми зовнішнього і внутрішнього життя [294, с. 286]. Цей стилецентричний погляд пізніше запозичать прихильники дуалістичних і циклічних теорій у мистецтвознавстві та літературознавстві.

За переконанням філософа, всесвітню історію творили вісім оригінальних і закритих великих культур: єгипетська, індійська, вавілонська, китайська, греко-римська (аполлонівська), візантійсько-арабська, культура майя а також сучасна західноєвропейська (фаустівська), між якими заперечується діалогічність. Найчастіше О. Шпенглер наголошує на віддаленості античної культури від західноєвропейської, на відсутності історичної тяглості античності та європейської культур. Називаючи вісім культур, мислитель все ж зіставляє аполлонівську, фаустівську і магічну культури, зводить шість культур до однієї магічної (символічної). Тобто, простежується як орієнтація на повторюваність, циклічність, так і на дискретність епох.

Свою ж працю, що належить до сфери художньо-філософських творів із яскравою образністю і максимальною відвертістю роздумів [271, с. 122], О. Шпенглер будує переважно на зіставленні античної та західної культур. Останню він бачить самоізолюваною від будь-яких впливів і однорідною в своїй ірраціональності. Так, він, наполягає на тому, що Ренесанс був ніяким не

продовженням античності [294, с. 342], що готика - це єдине підґрунтя цього стилю, котрий ніколи не торкався справжньої античності, а тим більше розумів чи «знову пережив її» [294, с. 345]. Називаючи готику і бароко фаустівськими у найвищому сенсі цього слова, певними прафеноменами [294, с. 345], О. Шпенглер воліє бачити Ренесанс швидше як виняток із правил, як мистецтво, що не знає проблем [294, с. 384], і орієнтоване на середнього споживача. Він зазначає, що люди Ренесансу не відчують глибини, на відміну від людей бароко, яким потрібні далі, таємниці для внутрішньої музики їхньої душі [294, с. 381]. І. Чернов говорить про відверто неприязне ставлення Шпенглера до Ренесансу, значення якого той применшує, подаючи не завжди коректний аналіз [271, с. 121]. Прикметно також те, що на відміну від Гегеля, який вбачав ідеал у класичному (аполлонівському) мистецтві, О. Шпенглер високо поціновує культуру доби Бароко. Він намагається уявити її розмах високе і складне звучання, його глибину і божественність.

Вплив античної драми на театр XVI-XVIII ст. німецький філософ вважає достатньо великим і несприятливим [294, с. 450]. Автор європейського філософського бестселеру говорить, що віра в поетику Аристотеля, досвід грецького театру унеможливили існування як чистої фаустівської трагедії, форми і всеохопності котрої важко уявити [294, с. 450], так і драми бароко, сповненої вражень лицарської епіки, «Тристана» і «Парсифаля», ораторій і страстей церковної музики [294, с. 450]. Тут, звичайно, чується дуже сильний перегук з ідеями Ніцше щодо високого звучання трагедії, яка у Шпенглера є фаустівською й також звучить напруженими музичними акордами. Складається враження, що О. Шпенглер із великими зусиллями намагався залишитися в межах своєї системи, ігноруючи дуалістичний поділ в рамках західної (фаустівської) культури, при цьому зазначаючи, що Ренесанс вступав у відкриту боротьбу з готикою, Бароко воювало проти Ренесансу, класицизм – проти Бароко [294, с. 477]. Типологія мистецьких стилів виявляється і в твердженні про те, що готика і бароко є відповідно юністю і старістю західної культури [294, с. 306]. Виникає питання, якщо конститутивні риси античної (аполлонівської) культури не присутні в західному світі, чому він тоді нарікає на її згубний вплив; чому тоді О. Шпенглер зосереджується на протистоянні

цих двох культур і чому його праця видавалася надзвичайно актуальною для циклічних естетичних концепцій ХХ ст.?

Попри, очевидно, справедливі закиди на адресу О. Шпенглера щодо квазіісторичності його типології культури, вона все ж виводила на інший рівень вивчення епохи барокового стилю, котрий мислитель вважав високим завершеним типом мистецтва, вищим за ренесанс [271, с. 122]. Порівняння й протиставлення античного (аполлонівського) та західного (фаустівського) світів видається найвдалішим моментом у шпенглерівській морфології культури, за допомогою якої найкраще інтерпретувати, на думку К. Ясперса, явища духовного життя або стилі мистецтва, типи настроїв, хоча й не можна установити ніяких законів [65, с. 17].

Підтвердженням того, що ідея постійного повернення, відповідала антипозитивістському світогляду своєї доби й не була випадково висунута Ф. Ніцше та запозичена його поціновувачем О. Шпенглером, є знайомство з доробком швейцарського мистецтвознавця, основоположника сучасного мистецтвознавства, визнаного «реабілітатора» бароко [271, с. 64], *Г. Вельфліна*. Він у праці «Ренесанс і бароко. Дослідження про сутність і походження стилю бароко в Італії» 1888 року першим виділив бароко як певну стильову єдність [271, с. 59] та започаткував вивчення бароко як явища стилю, висунув ідею про існування двох типів культури, котрі чергуються: лінійного й живописного, і фактично заснував формальну парадигму вивчення мистецьких стилів, зокрема ренесансу й бароко, що постають як універсальні явища, які періодично повторюються в історії мистецтв. Близьким до барокових принципів поетики Г. Вельфлін називає творчість Р. Вагнера [36, с. 156], котрого можна назвати «свідомим творцем дисонансу» [36, с. 131], як і всю культуру Бароко, з формами якої співзвучна творча манера німецького митця. Найважливішими ознакою живописного стилю, до якого належить бароко, якраз і є порушення правильності і художній безлад, неохопність і бездонність [271, с. 65], неприйняття обмеженого і визначеного [271, с. 66], змалювання руху, спрямованого догори (недарма у бароковій картині світу маємо триярусний вертикальний поділ). Цікаво, що більшість прихильників дуалістично-циклічних концепцій зміни стилів

вважали творчість Р. Вагнера, майстра «свідомого створеного дисонансу»[36, с. 131], близькою до барокової поетики.

Г. Вельфлін, досліджуючи бароко як стиль епохи, доводив, що всі форми духовно-практичних виявів доби XVII ст. говорять однією мовою [36, с. 144]. Подібний погляд на епоху бароко, атмосфера котрої була глибоко позначена стилем свого часу, зустрічаємо у відомій праці «Homo Ludens» Й. Гейзінги, який бачить вияви стилю у всіх сферах філософії, культури, побуту, називаючи барокові форми штучними, підкреслено естетичними, із сильно вираженим ігровим моментом [45, с. 207]. Це перегукується із твердження сучасного філософа У. Еко про те, що мистецьку форму найкраще розглядати як епістеміологічну метафору [69, с. 417].

У праці «Основні поняття історії мистецтв. Проблема розвитку стилю в новому мистецтві»(1905 р.) Г. Вельфлін остаточно оформлює, накреслену в книзі 1888р., концепцію про п'ять пар протилежних домінант мистецького вираження, котрі найкраще окреслюють два рівноцінних типи світобачення: класичний і бароковий. Тобто, вчений використовує ці поняття вже як типологічні категорії, як певну, побудовану спеціально для опису об'єкту, метамову [271, с. 93]. До речі, пізніший варіант концепції Г. Вельфліна (1915 р.) виявляється методологічно близьким до наукових пошуків у лінгвістиці, з концепцією Ф. де Соссюра та засадами Празького лінгвістичного гуртка.

Антонімічні ряди утворюють такі ознаки: лінійність (графічність, пластичність) – живописність (чуттєвий і зоровий образ); площинність –глибина (класичне мистецтво характеризується зображенням на поверхні, а бароко підкреслює розміщення всередину); ясність–неясність (пов'язана з першою парою); множинність (погляд на кожну річ окремий, єдність досягається «гармонією вільних частин» [271, с. 70] – одиничність (співвідношення елементів із одним мотивом); замкнута форма–відкрита форма. Всі ці опозиційні пари понять пов'язані з формальним дослідженням мистецьких явищ, зіпертого на існування двох типів зображення: замкненого на собі та відкритого назовні. У.Еко, наприклад, безпосередній вияв «відкритості» вбачав саме у бароковому тексті, що реалізується в кожній новій інтерпретації [69, с. 411]. Антитезою відкритої, «розхристаної»

барокової форми, динамічної й незавершеної, постає класична стала і «злагоджена» форма замкненого цілого, котра не допускає двозначного тлумачення. Таким чином, два типи світобачення й світотворення, раціональний та ірраціональний, програмують відповідно два інтерпретаційні принципи: «відшифрування тексту як світу та відшифрування світу як тексту»[68, с. 639].

У згаданій вище праці Г. Вельфлін уточнює ще одну методологічну «новинку»[271, с. 69] – розгляд нерівномірності розвитку мистецтва як в різних країнах в різні періоди, так і серед окремих видів і жанрів. Він стверджує, що кожна національна культура має свої пікові періоди розвитку, зумовлені різними картинами світу кожного народу [271, с. 71]. Цю думку вже у 1940-х роках актуалізує В. Петров у своїх «Історіософічних етюдах».

Сучасний американський учений Девід Перкінс справедливо зауважує, що майже всі іманентні теорії розвитку мистецтв, серед яких є навіть абсурдні, відштовхувалися від концепції Г. Вельфліна [194, с. 123]. Подібні теорії, хоч й можуть створювати відносно цілісні історії літератури, але кардинально обмежують область зовнішнього контексту, бо ставлять автора чи текст у, як видається, визначальний контекст інших авторів чи текстів [194, с. 122]. Причини ж зміни стилів гарвардський дослідник бачить також і в зовнішній площині. З іманентних теорій Д. Перкінс визнає тільки три, які мають хоч «якусь достовірність і прагматичний вплив на створення історії літератури [194, с. 126]. Заслужили на таке визнання теорія В. Бейтса, Г. Блума і російських формалістів. При цьому не враховується той факт, що основою для створення формалістських концепцій були саме новаторські праці Г. Вельфліна. Має рацію науковець, стверджуючи, що всі іманентні теорії постулюють той самий принцип зміни в літературі: «бажання чи потребу авторів створювати тексти, не схожі на твори своїх попередників»[194, с. 127]. Погляди російських формалістів, зауважує Д. Перкінс, базуються на існуванні протилежних конструктивних принципів, механізм зміни яких полягає у тому, що коли теми і прийоми стають звичними, банальними і автоматизованими, а мистецтво вже не справляє ніякого впливу, розвивається інший конструктивний принцип, котрий заявляє про себе, застосовується до максимальної кількості

різноманітних явищ і знову автоматизується, викликаючи до життя протилежні конструктивні принципи [194, с. 128]. Тобто, це уявлення про розвиток культури можна вважати інваріантом іманентної дуалістичної теорії мистецтвознавця Г. Вельфліна, яка не втратила своєї актуальності й дотепер. Отож, будь-яка теоретична історія літератури матиме свої вади, погоджується Д. Перкінс, але і робитиме головне – проектуватиме сучасність на минуле, змушуватиме минуле відображати наші турботи і підтримувати наші наміри [194, с. 142], якими у нашому випадку є бажання прочитати літературу XX століття крізь призму барокового тексту.

Бароко потрапляло в поле зору і молодшого сучасника Г. Вельфліна іспанського філософа Х. Ортеги-і-Гасета. «Першою ластівкою» на ниві соціології мистецтва стала його невелика праця «Воля до бароко» (1915 р.) [176]. Це дослідження відбиває стан європейської гуманітаристики в питанні ставлення до спадку бароко зразу після виходу основних праць Г. Вельфліна, які вплинули на розвиток не тільки мистецтвознавства, але й філософії та літературознавства. Х. Ортега-і-Гасет відзначає зміну естетичних уподобань на початку XX ст., підкреслюючи як згасання інтересу до літератури реалізму, так і зацікавлення текстами Стендаля та Ф. Достоевського, про яких говорить, що вони хоча й творять «в епоху, налаштовану на реалізм», але немов пропонують нам не зосереджуватися на матеріалі, котрим послуговуються. За переконанням Д. Чижевського, саме російське просвітництво з його універсальним раціоналізмом, вірою в здатність розуму збагнути всю дійсність і навіть створити нову і кращу реальність, було тим основним у житті, проти чого боровся Достоевський. Основна тема «Легенди про Великого Інквізитора» міститься, на думку Д. Чижевського, саме в бароковій літературі, песимістично-містичній її частині [277, с. 432]. Також учений зазначає, що дід письменника - український уніатський священник Андрій Достоевський, був автором акровіршів до «Богогласника», підкреслюючи цим закоріненість російського письменника в культуру бароко [277, с. 423]. До речі, науковий інтерес Д. Чижевського до творчості Ф. Достоевського багато в чому провокується саме тією потужною бароковою складовою, яку важко не помітити у спадку письменника.

Творчість Ф. Достоевського М. Бердяєв називає «діонісовим мистецтвом»[16, с. 32, 34]. Мабуть, саме це і дозволяє порівнювати творчість Ф. Достоевського й Ель Греко, манеру яких Х. Ортега-і-Гасет графічно уявляє еліпсом. Іспанський філософ пов'язує зміну естетичної парадигми із періодом зацікавлення епохою бароко, яка для нього залишається ще непізнаною, чого він і не приховує. Попри те, що на період написання «Волі до бароко», її автор ще не мав чіткої візії Бароко, він підкреслює незбагненне тяжіння до барокового стилю, велике зацікавлення цією художньою системою.

Розкрити сенс нової епохи прагнув і російський мислитель *Микола Бердяєв*, теософська концепція якого, «введена в науковий дискурс 1923 року» [29, с. 41], була побудована на існуванні ритмічної зміни епох і періодів, та, звичайно, двох типів культури, котрі в його інтерпретації отримують назву денних і нічних, корелюючи з іншими його визначеннями: секулярні та сакральні. Епоха соціально-політичних катаклізмів і катастроф, естетичних поворотів початку ХХ століття спонукала М. Бердяєва заявити про перехід усіх сфер суспільного і духовного життя до «нового Середньовіччя», до ірраціоналізму середньовічного типу, до часу «ночі»(без негативного значення), до сакральної епохи боротьби релігії Бога і релігії його антипода. Час перед приходом нової доби, коли сутінки найтемніші, філософ порівнює з епохою загибелі античного світу з його культурою, що бачиться ним набагато вищою за цивілізацію ХІХ ст. [17].

Отож, новим Середньовіччям М. Бердяєв називає в контексті ритмічної зміни епох перехід від раціоналізму Нового часу до ірраціоналізму та наднаціоналізму середньовічного типу. За переконанням філософа гуманізм Нового часу вичерпав себе у всіх сферах культури та суспільного життя і приходить до своєї протилежності, до заперечення образу людини і повороту до Бога. Автор порівнює основи двох епох, зокрема середньовічну теоцентричність та гуманістичний індивідуалізм, духовне і матеріальне, внутрішнє й зовнішнє тощо.

М. Бердяєв нову добу називає сакральною за своїм типом, бо всі сторони буття стають під прапори релігійної боротьби, хоча б кількісно перемагала і не релігія Христа. Недарма більшовизм, в якому є замежовість і потойбічність, мислитель

відносить до нічної стихії нового Середньовіччя, «нової сатанократії», повстати проти якої повинна оновлена Церква Христова. Повернення до Середньовіччя є поверненням до вищого релігійного типу, до пошуку свободи в релігії, вважає М. Бердяєв. Він справедливо твердить, що після нової історії неможливо повернутися до старого Середньовіччя, після якого, до речі, неможливе було повернення до старої античності, а можливе було лише постання Відродження, складного синтезу християнських і античних первнів [17]. Тобто, тут прочитується варіація думки щодо дискретності та одночасно здатності до комунікації типологічно подібних стильових епох. Про це пізніше говоритиме В. Петров, М. Фуко та інші мислителі.

Отож, ідеться про два типи культури, де в основі одного лежить бажання перетворити реальність під себе і оволодіти нею, а в основі іншого – прагнення збагнути символічну природу буття.

Своєрідну рецепцію теософських ідей російського мислителя можна знайти в історіософських працях В. Петрова, які розглядатимуться далі. Ніби відповіддю М. Бердяєву через більше як півстоліття звучать слова У. Еко про те, що Середні віки вже прийшли [296]. Італійський медієвіст і теоретик культури також пропонує звільнити поняття Середньовіччя від негативної аури, яку створила навколо нього культурологічна публіцистика ренесансного типу [269, с. 259].

Зацікавлення епохою бароко та циклічно-дуалістичні філософсько-естетичні концепції зламу XIX-XX ст. дали поштовх до народження нової генерації літературознавців, які сприйняли ці ідеї та активно використовували в своїх працях, про що йтиметься далі.

1.2. Типологічна концепція Д. Чижевського в контексті вивчення слов'янського і західноєвропейського бароко (Ю. Кшижановський, Д. Лихачов, Е. Р. Курціус)

Злам XIX-XX ст. – це час формування наукового дискурсу про бароко як в західноєвропейських, так і у слов'янських національних культурах, зокрема в польській та українській. Успіхи типологічного вивчення літератури дозволили в

1930-их роках звернутися до експлікації механізму зміни типів мистецтва і культури в процесі еволюції [271, с. 123]. А типологічні схеми Ю. Кшижановського, Д. Чижевського, Е. Р. Курціуса, Д. Лихачова, на думку І. Чернова, виникли як результат рефлексії над долею бароко, як спроба визначення його місця в історичній типології мистецтва [271, с. 123]. Переоцінка спадщини доби Бароко почалася у слов'янських літературах пізніше, ніж у західноєвропейському літературознавстві [283, с. 29], після першої світової війни. Тоді раптом відкрилася, здавалося б проста думка, що всі сфери духовного життя епохи бароко мають «риси схожості одні з одними», а схопити їх легше «почуттям», «інтуїцією», аніж розумом, ніж теоретичним пізнанням [283, с. 29]. Термін «література бароко» чи «барокова література», що дозволяє об'єднати з формального, літературно-естетичного погляду весь матеріал, з'явився у слов'ян біля 1930-го року. В українському літературознавстві, за словами Д. Чижевського, ще в 1940-і роки він не був уведений у науковий обіг [283, с. 25; 157 с. 235], не зважаючи на всі його спроби, з певною гіркотою зазначав автор «Нарисів з українського літературного барока». В українській гуманітаристиці ім'я Дмитра Чижевського перш за все асоціюється з літературним бароко, до якого вчений зі світовим ім'ям «проломив байдужість дослідників» і показав місце цього літературного феномену в українському культурному процесі [256].

Негативна оцінка барокової літератури, якій закидалися багато «вад»: неприродність, штучність, переобтяження дрібницями, нездорова витонченість, ігнорування «реального» життя, незрозумілість, темність, змалювання огидного тощо [279, с. 30], поступово в процесі вивчення пом'якшувалася і починала тяжіти до позитивного полюсу. Головна причина негативного ставлення до літератури XVII-XVIII ст., на думку Д. Чижевського, корінилася в нерозумінні динамічних модифікацій «художніх форм» у зв'язку з «духом часу» і власними функціями [157, с. 236]. Тобто зміна законів мистецької техніки була не свавільною, а підлягала певним закономірностям [283, с. 23], які треба розуміти, щоб не оцінювати певні твори з естетичних позицій іншого типу. В одних слов'янських літературах (наприклад, в українській) у перші десятиліття XX ст. ще потрібно було хоча б

виявити і зафіксувати пам'ятки, які належали до бароко, а в інших, зокрема, у чеській, де в XIX ст. вже були описані «численні твори»[283, с. 31] барокового письменства, відкривався шлях до подальшого історико-літературного пошуку та теоретичного осмислення феномену бароко.

Багато в чому завдяки публікаціям текстів і науковим студіям Й. Вашиці, В. Бітнара, Ф.Кс. Шальди, А. Новака у чеській науці ставлення до барокової літератури змінюється до середини 1930-их рр, а вже 1938 р. поезія чеського бароко перевтілюється в «перлину національної культури» [283, с. 32]. Д. Чижевський дуже високо оцінює дослідження Й. Вашиці, що найрадикальніше змінили погляди сучасників на Бароко, більше ніж «інші слов'янські праці на цю тему [283, с. 33]. Основоположне значення для слов'янського світу праць Й. Вашиці полягає у застосування для аналізу чеської барокової поезії актуальної тоді методології «структуралізму» та «функціоналізму» Празького лінгвістичного гуртка, до якого був науково близький і Д. Чижевський, котрий приклав «критерії «структуральної» історії літератури до оцінки української барокової поезії»[283, с. 33]. До речі Д. Чижевський, якого можна вважати істориком інтелектуального життя слов'ян, ще в 1930-ті роки зробив сенсаційне відкриття [39, с. 537] і повернув чехам, знайдений в архіві Фонду ім. Франке (м. Галле), рукопис барокового письменника і педагога Яна Амоса Коменського «Загальна порада про виправлення справ людських», котрий двісті років вважався втраченим або й взагалі не написаним. Чеська поезія доби Бароко і творчість Я. А. Коменського, як і багатьох інших діячів епохи XVII-XVIII ст., стає предметом не однієї наукової розвідки українського вченого, де поступово виокремлювалися й аналізувалися головні естетичні та світоглядні риси бароко. Також він одним із перших дослідив спадщину словацького мислителя Людовита Штура та зробив значний внесок в дослідження російської культури від давнини до початку XX ст. [39, с. 537], при цьому особливо акцентуючи увагу на проблемах літератури бароко, творчості М. Гоголя та Ф. Достоевського, а також та літератури зламу XIX-XX ст. Ці зацікавлення українського вченого зумовлено його приналежністю до формалізму, представникам якого «личило», як вважав польський науковець і колега Д. Чижевського Анджей Вінценз, вивчати, з одного боку,

барокову літературу, а з другого – цікавитися символістами, футуристами й іншими «істами» [39, с. 537].

На початок ХХ ст. добре вивченим виявилось польське літературне бароко: велика кількість творів XVII ст. була видана або описана а також зроблена доступною широкому загалу науковців і читачів завдяки численним цитуванням невиданих і забутих авторів [283, с. 31]. Недоліком польських студій про барокову літературу Д. Чижевський вважав те, що дослідники не вводили національний варіант бароко в широкий європейський контекст, не порівнювали барокову літературу з «відповідними явищами Заходу, а отже, не заклали основи для загальної оцінки польської поезії XVII-XVIII ст. як поезії барокової [283, с. 31]. У своїх дослідженнях український учений постійно проводив думку про те, що український культурний розвиток треба визнати складником загальноєвропейського, українську культуру – елементом європейської цілості. Якщо ж український культурний розвиток проходив ті ж стадії, що і європейський, то причина цього не в зовнішніх впливах, не в «факторах» чужого походження, а у подібних внутрішніх культурних процесах, котрі «переживала» Україна [278, с. 350-351].

Отож, польське літературознавство отримало значно раніше за більшість слов'янських країн великий масив наукових барокознавчих розвідок, які впливали на процеси вивчення культурного спадку епохи. Початок процесу дослідження польської барокової літератури пов'язують із появою у 1893 р. книжки Едварда Порембовича «Анджей Морштин, представник бароко в польській поезії»[308], де термін бароко застосовується вже на означення літературного стилю. Інший дослідник, Роман Поллек, слідом за Г. Вельфліним окрім того, що сміливо визнає термін бароко в літературознавстві, ще й пристосовує його п'ять опозиційних категорій на означення формальної суті Ренесансу й Бароко до вивчення польського письменства[302, с. 589].

Концепцію Г. Вельфліна про чергування стильових типів у мистецтві переніс на вивчення історії польської літератури її «модерний архітектор»[28, с. 176] *Юліан Кишижановський* (1892-1978). Він послідовно і постійно вказував на зв'язки літератури Середньовіччя, Бароко, романтизму, неоромантизму. Всі його праці

демонструють пошук ученим внутрішніх, іманентних закономірностей розвитку літератури в її польських літературних рамках [28, с. 177]. Програмною можна вважати статтю «Бароко на тлі романтичних течій»(1937) [303; 302, с. 575] в якій ідеться про існування ритму в історії культури, що простежується в чергуванні класицистичних (ренесанс, просвітництво, позитивізм, експресіонізм) і романтичних (алегоризм, бароко, романтизм, неоромантизм) стилів. У цій розвідці вперше була зображена відома зараз синусоїда, додатні півперіоди котрої відповідали романтичним епохам, а від'ємні – класичним, що стала графічним означенням теорії хвилеподібного розвитку культури. Вже пізніше дослідник сформулює свою концепцію таким чином: у процесі еволюції література проходить низку змінних етапів, пов'язаних із чергуванням романтичної та гуманістичної орієнтації мистецтва [271, с. 124]. Ця схема допомогла, як вважає В. Британишський [28, с. 177], побачити і зрозуміти кожен з чотирьох преромантичних епох.

У передмові до першого видання «Неоромантизму польського»(1963 р.) [306, с. 6-7] Ю. Кшижановський обґрунтовує свою історико-літературну концепцію, котра в часи її формування, близько 1925 р., виглядала як фантазія чи ересь, а на початок 1960-х рр. здобула собі в європейській науці заслужене визнання. «Надепохальна» історико-літературна позиція Ю. Кшижановського дозволила вченому створити загальну картину розвитку польського письменства.

Формальну «барокоцентричну» парадигму, започатковану Г. Вельфліним, розширив українець *Дмитро Чижевський* (1894-1977). Його науковому становленню сприяли, на нашу думку, кілька фактів. Навчаючись у Київському університеті, Д. Чижевський відвідував методологічний семінар Володимира Перетца, який протягом двадцяти років був професійним гартуванням і науковим трампліном для багатьох знаних у майбутньому вчених, письменників, громадських діячів, серед яких були І. Огієнко, Л. Білецький, В. Адріанова-Перетц, С. Маслов, І. Єрьомін, М. Драй-Хмара, М. Зеров, П. Филипович, В. Петров. Д. Чижевський познайомився з роботою семінару в останній рік його «класичного існування»(1913-14 р.), перед переїздом В. Перетца до Росії після обрання його членом Петербурзької Академії наук. Потім семінаром керував недавній випускник університету

С. Маслов (Наєнко). До речі, саме в 1913 році «в так званих «Фермопілах» - помешканні, де збиралися учасники семінару Володимира Перетца» [189, с. 269] Д. Чижевський вперше зустрів Освальда Бургардта (Юрія Клена), який читав доповідь про методологічні принципи марбурзького професора Ельстера, попередника російських формалістів. 1915 року це дослідження вийде окремим виданням під назвою «Новые горизонты в области исследования стиля» [189, с. 269]. Це є ще одним свідченням зацікавлення проблемою типології стилів у колах неокласиків і «перціанців».

Отож, Д. Чижевський і згадані вже діячі української культури, належали до нової генерації мислителів другого десятиліття ХХ ст., яку виштовхнула в інтелектуальний простір модерна антипозитивістська доба. Творчість поетів кінця ХІХ - першого десятиліття ХХ ст., які вважаються ранніми модерністами, змінилася поколінням професорів-романістів, поетів-дослідників, котрі пройшли серйозний вишкіл тогочасної університетської освіти, намагалися поєднувати науку з поезією, ототожнювали літературу з літературознавством, робили поезію об'єктом фахових досліджень [61, с. 268]. Вони шліфували свій науковий клас у семінарії видатного вченого, прихильника власне літературознавчого дослідження історико-літературного матеріалу, розробника свого «філологічного» методу, в якому акцент переноситься з *що* на *як* (курсив – *В.Д.*), зосереджуючись на формі, тобто, питаннях еволюції поетичної мови та стилю, текстуального аналізу тощо. Такі засади можуть сигналізувати як про початки особливого формалістичного мислення, так і про філологічну ретельність, компетентність, як це припускав Г. Грабович [51, с. 77]. Із автобіографічного твору В. Петрова-Домонтовича «Болотяна Лукроза» випливає, що дослідження поетичної форми ХVІІ-ХVІІІ, було явищем поширеним у 1910-1920-тих роках у філологічній спільноті, об'єднаній авторитетом В. Перетца. Молоді вчені «складали словники рим, досліджували структуру ямба, оперували конструкціями хорея, вивчали перебої ямба, пірихії, рахували зміни»[61, с. 268], тобто починали з кропіткої, скрупульозної праці. Допомогати в цьому їм повинні були глибокі фахові знання та широка загально гуманітарна ерудиція. Науковець, за В. Перетцем, зобов'язаний був звертатись до допоміжних наукових дисциплін:

бібліографії, палеографії, текстології, джерелознавства, історії церкви тощо. Але зосередження на строго формальних речах вело, на думку В. Петрова-Домонтовича, до звуження наукових перспектив, до певної ілюзорної ізоляваності науки [61, с. 267]. Д. Чижевський віддавав належне учням В. Перетца за те, що вони з надзвичайною впертістю довгі роки досліджували поезію українського бароко. Такі завузькі методологічні рамки долали Д. Чижевський, неокласики М. Зеров, П. Филипович, а також найпослідовніший учень В. Перетца М. Драй-Хмара та близький до них В. Петров. Вони не сприймали «механістичної концепції літературного твору» і чіткого, навіть суворого розмежування з позатекстуальними явищами [47, с. 69], бо, володіючи різноманітними культурологічними і філософськими контекстами, цінували «естетичну досконалість довершеного, саме те, що ніколи не було властиве ні Перетцові, ані «перціанцям»[61, с. 274]. Тут ми стикаємося з досить цікавим фактом: учені, чий доробок у сучасних літературознавчих дослідженнях певним чином пов'язується з актуальним і мало вивченим питанням українського формалізму, не повністю підтримували чисто «філологічний» аналіз тексту за версією В. Перетца, вплив якого на утвердження формалістичного мислення важко переоцінити. Питання українського формалізму, його генези і розвитку, є достатньо складним, відкритим і неоднозначним, над вирішенням якого працюють сучасні дослідники [147]. Можемо лише констатувати, що український варіант формалізму, який виник на перетині німецької, російської та французької версій, був помітним явищем в науковому просторі 1920-их років, контекст котрого створили праці Д. Чижевського, О. Білецького, С. Маслова, Б. Якубського, В. Державина, неокласиків, В. Петрова та інших. Стверджувати про цьому домінантність формалістичного мислення у когось із українських учених досить важко і непродуктивно, а для української літератури та літературознавства взагалі не характерна стильова і методологічна чистота. У наше поле зору згадані дослідники потрапляють тому, що своїми працями причетні до наукової інтерпретації культури Бароко в першій половині XX ст. [125, с. 496].

На науковому світогляді Д. Чижевського позначилося також те, що він був членом Празького лінгвістичного гуртка, де і зародилася його приязнь із іншим

визначним славістом Романом Якобсоном [39, с. 534]. Неабияке значення мало для становлення українського вченого студіювання в Німеччині, куди він емігрував в 1921 році, філософських курсів у К. Ясперса. М. Гайдегера, Е. Гуссерля. Його називають послідовником Гегеля [257, с. 5], хоча на відміну від німецького філософа, Д. Чижевський як прихильник «структуралізму» празького кола «Слова і словесності» та формального аналізу тексту не надав переваги ідейному змісту, але й не ігнорував його, що він і декларує в «Історії української літератури» 1942 р. [275, с. 3-4].

Ця праця була продовженням «Історії української літератури» померлого в листопаді 1940 року Михайла Гнатишака [153, с. 10], методологія якого поєднувала формально-структуральний підхід, психолінгвістичну теорію О. Потебні та історико-філологічний аналіз М. Грушевського [159] а також ідейний естетизм, конкретизований у сенсі українського націоналізму й християнської етики [153, с. 10]. М. Ільницький називає М. Гнатишака представником католицької критики, який перспективи розвитку літератури вбачав у поєднанні християнської етики з національною ідеєю [85]. Він твердо стояв за чисту етичну та національну ідею в літературних творах, відкидаючи «все те, що нинішньому українству шкідливе», але від тексту вимагав також і краси [153, с. 10]. Наукові погляди двох учених частково збігалися, зокрема, в питанні періодизації історії української літератури, яку вони подавали по-новому, з погляду стильового прочитання літературного процесу. М. Гнатишак виділяв в українській літературі десять стилів (епох): 1) староукраїнський стиль (переважно найдавніша усна народна словесність), 2) візантійський стиль (оригінальне та перекладне письменство XI – середини XIII ст.), 3) пізньовізантійський переходовий стиль (письменство XIV-XV ст.), 4) український ренесанс, 5) козацький барок, 6) псевдокласика, 7) бідермаєр, 8) романтика, 9) реалізм, 10) модерн.

Д. Чижевський, використовуючи певні засадничі принципи М. Гнатишака, називає дев'ять стилів, остаточно окреслених уже в «Історії» 1956 року: 1) доба монументального стилю – 11-го ст., 2) доба орнаментального стилю – 12-13-го ст., 3) Переходова доба – 14-15-го ст., 4) ренесанс та реформація – кінець 16-го ст., 5)

бароко – 17-18 ст., 6) класицизм – кінець 18-го – 40-ві рр. 19-го ст., 7) романтика – кінець 20-х рр. – початок – 60-х рр. 19-го ст., 8) реалізм – від 60-х рр. 19 ст., 9) символізм – початок 20-го ст. Саме ці стилі, що умовно розподіляються за двома антитетичними типами художнього мислення, і становлять ядро концепції Д. Чижевського, для якого стиль, за влучним висловом Н. Над'ярних, завжди був камертоном і концептуальним посиленням його критеріології [158, с. 211]. Очевидно, Д. Чижевському заімпонувало в напрацюваннях М. Гнатишака саме намагання узгодити історико-літературний матеріал із «стилістичною» схемою розвитку культури, якою вже на той час активно послуговувалися дослідники української культури В. Січинський і Д. Антонович, та робили спроби подібного аналізу хоча б одного стилю А. Шамрай і М. Зеров [278, с. 350]. Д. Антонович, до речі, історію розвитку театру не прив'язував до «революційних переходів від одної доби до другої», зазначаючи, що творці нових форм театрального мистецтва починають із боротьби проти старих форм [10, с. 218-219]. Як впливає зі слів Д. Чижевського, М. Гнатишак тільки задекларував бажання прикласти загальну стильову схему до історії української літератури [84, с. 66], але не застосував її до конкретного матеріалу [278, с. 350], хоча в праці «Нова українська лірика в Галичині на тлі західноєвропейської модерної поезії» 1934 р. М. Гнатишак висловив судження про чергування двох способів підходу і мистецького оформлення імпресіоністичного та експресіоністичного, пасивного сприйняття і активного конструювання [85, с. 209]. Приблизно в цей же час над обґрунтуванням і подальшим розвитком теорії зміни культурно-історичних епох почав працювати Д. Чижевський, який присвятив цьому не одне десятиліття своєї наукової діяльності.

Літературний розвиток уявляється Д. Чижевським як закономірна зміна стилів, що ґрунтується на чергуванні протилежних тенденцій двох типів. Із одного боку переважає ідеал спокійної урівноваженої краси, з другого – краса не є єдиною естетичною цінністю літературного твору... «до естетичної сфери приймається навіть незугарне» [276, с. 29]. За всією різноманітністю стилів, напрямів, течій протягом багатьох століть в історії світової літератури вчений помічає два типи, що окреслюються протилежними рисами, котрі виокремлені під впливом уже відомих

п'яти парних категорій на означення головних відмінностей між ренесансом і бароко, протиставлення між якими в пластичних мистецтвах, представлене швейцарським мистецтвознавцем, Д. Чижевський називає блискучим [278, с. 353]. У працях останнього також маємо антитетичні пари ясності і глибини, простоти чи пишності, закінченості у собі або безмежності перспектив, статичності і динамізму (плоскість і глибина; лінійність і мальовничість, закрита та відкрита форми у Г. Вельфліна). Саме під впливом Вельфлінівського протиставлення, яке прикладалося до характеристики інших антитетичних епох і постала «позачасова» [278, с. 357]. «теорія культурних хвиль» у літературознавстві, одним із творців якої був знаний український вчений.

Для нього головним було бачити місце культурного явища на перетині «історичної вертикалі зі світовою літературною контекстуальною горизонталлю» і саме в такому положенні визначають його особливості щодо минулого, теперішнього і майбутнього [157, с. 234]. Таким культурним явищем для Д. Чижевського, безсумнівно, було бароко, домінанту ставлення до якого дослідниця наукового доробку вченого Н. Над'ярних визначає містким словом «виправдовування» [157, с. 232]. Тобто, виправдовування як «самого означення, так і самого означуваного» [157, с. 232], відобразилося майже в усіх його працях, позначених захопленням культурою бароко та інтересом до інших типологічно подібних стилів. Недарма стосунки Д. Чижевського з реалізмом як типологічно «опозиційним» до бароко стилем, М. Наєнко називає не дуже приязними, а у стислому розділі, присвяченому українському реалізму, який за життя вченого видавався лише англійською мовою, сучасний літературознавець не побачив того розмаху думки й прискіпливого аналітизму, як в «Історії... від початків до доби реалізму». Не особливо уважно зосереджувався Д. Чижевський на явищах модерної літератури, хоча високо поціновує символістську творчість Лесі Українки, яку кваліфікує як спробу вирвати українське письменство з кайданів зужитого вже народництва і прилучити її до літератури світової [159]. Очевидно, що для Д. Чижевського українська література після романтизму не була вже тим середовищем, де б його думка вільно і творчо працювала, як у галузі медієвістики і барокознавства. Отже,

з'ясування ролі бароко в європейських та українській культурах, до якого в нього був «по-сковородинівськи загострений смак»[157, с. 234] стало тим науковим фокусом під яким постала надепохальна схема «культурних хвиль».

Концепція Д. Чижевського, який бачить ідею прогресу гальмівною для культурософських досліджень [278, с. 347], почала формуватися на початку тридцятих років XX ст., коли автор «публікує в зарубіжних виданнях цілу низку досліджень на цю тему» різними європейськими мовами [161, с. 10]. У популярних «Нарисах з історії філософії на Україні»(Прага, 1931 р.) вчений констатує філософський дуалізм, одне крило котрого це раціоналізм, а протилежне йому – романтизм [279, с. 5]. В історико-теоретичній праці, що виходила друком у Празі протягом 1941-44 рр. [283] Д. Чижевський постійно наголошує на типологічній подібності літератури Середньовіччя і Бароко, зауважуючи при цьому, що цілковиті «повороти до минулого в духовній історії неможливі»[283, с. 190]. «Нариси» про бароко та попереднє дослідження літератури ренесансу, реформації та бароко (1942 р.) [275], що були продовженням вже згаданої «Історії української літератури» М. Гнатишака, підготували ґрунт, на якому вже остаточно сформувалась теоретична схема Д. Чижевського, яку І. Чернов вважав «генетично залежною» від схеми Ю. Кшижановського [271, с. 125]. Але це твердження, зіперте лише на хронологічний критерій, не виглядає безсумнівним. Тут коректнішим було би говорити про «генетичну залежність» обох схем від концепції Г. Вельфліна. Звичайно, Д. Чижевський знав сміливу на той час концепцію Ю. Кшижановського, але не студії польського вченого, а чеха Вашиці вважав такими, що радикальніше змінюють погляди на поезію бароко, аніж всі інші слов'янські праці на цю тему [283, с. 33]. А в примітках до «Нарисів» Д. Чижевський праці Ю. Кшижановського називає цікавими, але дещо сумнівними [283, с. 34]. Варто враховувати і те, що подібні висловлювання можуть виникати і під впливом суб'єктивно-особистісних чинників.

Отже, «теорія «хвиль»у викінченому вигляді з'явилася у невеликій програмній праці Д. Чижевського «Культурно-історичні епохи»(Австбург, 1948). До речі, того ж 1948 р. вийшло друком дослідження Е. Р. Курціуса «Європейська література і

латинське середньовіччя», де в основу покладена ідея про стале чергування класицистичних і антикласицистичних тенденцій в розвитку західноєвропейських літератур. У «Культурно-історичних епохах» вже була подана синусоїда, яку вперше накреслив Ю. Кшижановський. Там раннє середньовіччя, ренесанс, класицизм, реалізм, неокласицизм були на додатних періодах хвиль, а пізнє середньовіччя, бароко, романтизм, неоромантизм (символізм) відповідно – на від’ємних [278, с. 354] тощо. Але про те, що Д. Чижевський уперше в цій студії представив сформованою свою концепцію широкому науковому загалу і, очевидно, очікував закидів щодо обґрунтованості його бачення культурного розвитку, свідчать часто повторювані пасажі на зразок: «питання, чи є наведена схема достатньою, ще не вирішене. В кожному разі конкретне дослідження мусить ще з’ясувати «питання» її повноти [278, с. 355]. Отож, учений розумів складність накладання будь-якої схеми на конкретний історико-літературний матеріал. Можливо, це пояснює і той скепсис щодо концепції Ю. Кшижановського, помічений у Д. Чижевського всього на шість років раніше.

Він, як і польський дослідник, аналізує літературні явища в іманентних рамках, хоча вважав, що «література не містить у собі свого власного метатексту» і тому не здатна самовизначитись. Він міститься поза нею, в філософії, психології, соціології, мовознавстві [257, с. 11]. Ця ідея була близька колу журналу Яна Мукаржовського «Слово і словесність», прихильність до наукової програми котрого декларує Д. Чижевський [275, с. 3], який «не дихав поза контекстом», прекрасно орієнтувався з західноєвропейській гуманітаристиці, про що свідчать згадані імена і певні наукові реалії та категорії в його текстах [158, с. 208]. Український учений літературно-мистецький стиль розглядає як епохальний [278, с. 348]. Соціокультурних екскурсів у працях вченого мало, вони не трактуються як самоціль і не підносяться «до статусу первопричини» [179, с. 312]. Такий підхід до вивчення стилю дослідник продемонстрував у працях: «Поза межами краси (до естетики барокової літератури), «Сімнадцяте сторіччя в духовній історії України» та в «Історії української літератури від початків до доби реалізму».

Д. Чижевський розумів умовність і недосконалість будь-якої схеми, тим більше коли йдеться про історію літератури. Г. Грабович вважає, що свої теоретичні застереження щодо розуміння неповноти та гіпотетичності схеми культурного розвитку Д. Чижевський нехтує на практиці в «Історії української літератури від початків до доби романтизму...»[52, с. 533]. А створення образу української літератури як послідовного двофазового чергування стилів М. Павлишиним навпаки зараховується Д. Чижевському до чеснот [179, с. 309]. Праця Д. Чижевського не претендувала на всеохопність, вона, як зазначає І. Фізер, була одним із можливих варіантів історії української літератури, про що свідчить неозначений артикль в англomовному варіанті назви – *A History of Ukrainian Literaturo* (1975) [257, с. 16].

Так як кожна типологія є «умовною і приблизною» [31, с. 134], а систематизуючі таксономічні моделі універсальні лише на суто теоретичному, абстрактно-логічному рівні, то теорія «культурних хвиль» найбільше наражається на небезпеку в кожній окремо взятій національній літературі при окресленні меж стильових періодів та визначенні поетико-стильових домінант у творчості непересічних постатей літературного процесу тощо. Та подібні перешкоди чатують кожного, хто наслідиться спробувати «усхематизувати дійсність»[278, с. 354-355]. Певна річ, що синусоїда Д. Чижевського не могла вмістити всю різноманітність мистецьких явищ, чого й не прагнув знаний учений. Він лише дав ключ до відкриття нових перспектив у вивченні літературно-мистецьких процесів і закономірностей розвитку письменства в цілому. Теорія культурного розвитку Д. Чижевського не постала раптово, а окреслювалася протягом двох десятиліть, від перших згадок про естетичний дуалізм до чітко сформульованої концепції вже в «Історії української літератури. Від початків до доби реалізму».

Запропонований Д. Чижевським підхід, наприклад, використав його сучасник Юрій Лавріненко для з'ясування ролі та значення барокового культурного спадку для літератури модернізму. Знаний критик, розуміючи, що питання стилю є багатогранним і неоднозначним, схильний розглядати літературний стиль як епохальний, стверджуючи наступне: «кожна людина, група людей, нація, людство – даного історичного відтинку часу, який ми чомусь виділяємо в окрему цілість, як

епоху – мають свою індивідуальність, свій дух, свою неухильну доконечність і долю»[125, с. 493]. Дослідник також наголошує, що літературу Бароко відживлювали в добу модернізму митці та науковці, зокрема Д. Чижевський, есе якого «Сімнадцяте сторіччя в духовній історії України» Ю. Лавріненко вважає кращим текстом «про наше бароко»[125, с. 496].

Отож, теорія «культурних хвиль» Д. Чижевського, яка почала формуватися з кінця 1930-их років, від 1948 року постає як цілість і завершеність, як певний методологічний інструментарій.

Вплив ідей Д. Чижевського, вченого зі світовим ім'ям, визнаного славіста та одного із досить цитованих у західних джерелах авторів був досить великим поза межами України. Його ідеї продукували апеляції та полеміку не тільки в українській діаспорі, але й навіть в радянському літературознавстві, що в умовах «закритого суспільства» мала, звісно, непаритетний характер. Праці відомого співвітчизника не тільки були вилучені з наукового обігу в Україні, та ще й піддавалися жорстокій і непристойно-вульгарній критиці. Познайомиться ж бодай частково з доробком Д. Чижевського українські науковці могли лише в бібліотеках Москви. Відмінний статус колонії й метрополії ставив учених в Україні та Росії в нерівні умови. Отож, бо, в Росії ідеї відомого зарубіжного славіста інтерпретуються із вищим відсотком інформативності у працях О. Морозова, Д. Лихачова, І. Чернова. До речі, останній, тартуський науковець, виділяв у 1970-ті рр. Д. Чижевського як одного з найавторитетніших дослідників російського і слов'янського бароко (що було абсолютно справедливим) поряд з іменами Д. Лихачова, А. Робінсона, І. Голенищева-Кутузова, А. Панченка та інших. Із праць цих учених можна було реконструювати концепції Д. Чижевського, які подавалися часто під прикриттям критики позицій західного літературознавця.

Найбільше зацікавлення російських науковців викликала протягом кількох десятиліть саме теорія «культурних хвиль». Якщо О. Морозов та І. Чернов обрали її за об'єкт аналізу, то *Дмитро Лихачов* став послідовником ідеї Ю. Кшижановського-Д. Чижевського, хоча це й наполегливо заперечував, відмежовуючись від схеми Д. Чижевського критикою його положень [133, с. 58-60].

Стаття 1958 року «До питання про зародження літературних напрямів у російській літературі»[134] - це початок формування концепції зміни літературних стилів Д. Лихачова, де подано «чітку схему зміни літературних напрямів у слов'янських літературах»[134, с. 3-4; 131] Д. Чижевського, якій робиться закид щодо формалізму й бідності, неможливості застосування до історії російської літератури та подається авторський погляд на цю проблему. Викінчене формулювання концепція Д. Лихачова мала вже в статті «Бароко та його російський варіант XVII ст.» 1969 р. Тартуський дослідник І. Чернов візію Д. Лихачова вважає типологічно спорідненою з концепціями Ю. Кшижановського, Д. Чижевського, Е. Р. Курціуса, відмінність якої полягає в тому, що російський учений спирається не на формальний аналіз, а на порівняльно-історичне вивчення літератури [271, с. 125]. Г. Грабович як схему Д. Лихачова, що «виконана у вигляді кривої», так і Д. Чижевського, котра зображена «зигзагом», називає «довільною схемою, позбавленою аналітичної цінності»[52, с. 538].

Зі сказаного випливає, що ні у І. Чернова, ні у Г. Грабовича не виникає сумнівів в однотипності теорій Д. Лихачова та Д. Чижевського. Російський дослідник О. Морозов, цитуючи слова Д. Чижевського про те, що його схема може виявитися небезпечною при необережному застосуванні та ігноруванні конкретних фактів, зауважує, що ця небезпека не злякала Д.С. Лихачова, котрий запропонував свою теорію, де стилі розподіляються за двома типами, первинним і вторинним [156, с. 49-50]. Сучасний російський теоретик літератури В. Халізов у енциклопедичній статті «Теорія літератури», говорячи про «локальні теорії» XX ст., називає концепцію Д. Чижевського і Д. Лихачова про ритмічне чергування первинних і вторинних художніх стилів [264, стб. 1070]. Тобто, на перше місце ставиться прізвище українського вченого, а назви культурних типів ідуть за Д. Лихачовим. Зміна стилів бачиться Д. Лихачовим не як «просте коливання маятника», а подібне до коливання з нерівномірною амплітудою: повільно від простого до складного стилю й різко – від складного до простого [132, с. 210]. Причини ж зміни пар стилів за Д. Лихачовим у тому, що дійсність не вибирає стиль серед тих, що існують, а створює новий і перетворює старий. Первинний – це стиль

створений (класичний), а вторинний – перетворений (романтичний). Це кореспондує із твердженням І. Чернова про два протилежних типи естетичних теорій стосовно норми, природа якої, на думку вченого, ще не повністю була з'ясована і наприкінці ХХ ст. [271, с. 43]. Перший тип - це естетична система, яка свідомо твориться як така, що встановлює приписи і формує норму, прикладом якої може бути естетична декларативна доктрина класицизму. Системи іншого типу, зокрема, барокові поетики, не дають чітких правил оформлення художнього матеріалу, оскільки орієнтовані на невиконання правил. Хоча семіотичний механізм обох систем однаковий, але уявлення про нормативність різне – нормативним залишається виконання або невиконання правил, при тому, що правило залишається правилом [271, с. 43].

Д. Лихачов, на відміну від Д. Чижевського чи Ю. Кшижановського, більше орієнтується в своїх естетичних уподобаннях саме на той естетичний тип, який норму «встановлює», й услід за Гегелем віддає явну перевагу «класицистичним» художнім формам як найвищим досягненням еволюційного розвитку мистецтв, називаючи їх первинними. Російський медієвіст справедливо вказував на те, що первинні стилі, як правило, пов'язані з єдиною ідеологічною доктриною і тяжіють до простоти і ясності, що впливає зі зменшення ролі умовності в мистецтві цього типу. Вторинні ж стилі тяжіють навпаки до умовності, декоративності, до постійних пошуків формальних засобів вираження. Для них характерний значно менший зв'язок з ідеологією, але більше захоплення ірраціональними вченнями [271, с. 126]. Російський учений також постійно наголошує на комунікативних можливостях стилів кожної із груп.

Розташування стилів за типами у Д. Лихачова повністю збігається з двома опозиційними рядами в працях його попередників, хоча його концепція орієнтована на побудову типологічної схеми, залежної від ідеологічних чинників, які на думку автора, зумовлювали й розвиток мистецьких стилів. Отож, Д. Лихачов, доповнював концепції прихильників іманентних законів розвитку мистецтва, спільним для яких було виділення бароко як самостійного типу культури [271, с. 126].

Методологія знакової праці німецького історика літератури *Е. Р. Курціуса* «Європейська література і латинське середньовіччя» [122] близька як до досліджень слов'янських учених, зокрема Ю. Кшижановського й Д. Чижевського, так і до праць Г. Вельфліна [271, с. 62-88]. Е. Р. Курціус послуговується «передусім формальним чинником літератури» [122, с. 431], визнає лише філологічний метод, завданням якого він називає очищення, відновлення та інтерпретацію текстів [122, с. 431]. Учений закликає працювати в літературознавстві так, щоб були результати, «які піддаються верифікації» тобто, послуговуватися тільки текстами [122, с. 10]. Цим він нагадує діяльність Володимира Перетца та його семінарію, завдяки скрупульозному філологічному аналізу якого (сходінка до освоєння формально-структуральної методології), були віднайдені, видані та проінтерпретовані давньоукраїнські тексти.

У концепції Е. Р. Курціуса присутні циклічність і дуалістичність розвитку літератури, але вже з іншими пріоритетами і акцентами. Якщо Ю. Кшижановський і Д. Чижевський зберегли Вельфлінівську мистецтвознавчу типологію для стильової структуризації літературного матеріалу (ренесансно-класицистичний і бароково-романтичний типи культури), то Е. Р. Курціус ще в передмові до праці декларує дослідження повторюваних або постійних «феноменів літературної біології»: протиставлення «старого» і «нового»; антикласичних течій, «які нині визначають як «бароко» і для яких він пропонує назву «маньєризм» [122, с. 10], розглядаючи його як константу європейського літературного процесу.

Е. Р. Курціусу не імпонує розвиток сучасного літературознавства (середина ХХ ст.) спрямованого до міждисциплінарних студій [122, с. 21], також вироблення методології дослідження проблем (етичних, метафізичних, психологічних тощо), пов'язаних з інтерпретацією тексту. Найбільший спротив викликає в науковця перенесення концепції Г. Вельфліна на історію літератури. Е. Р. Курціус не бачить літературу в системі мистецтв; услід за Лессінгом він вважає її автономною структурою, носієм мислення, зі своїми формами руху. Все минуле для літератури є сучасним, або принаймні може ним стати, бо кожен новий переклад чи переспів осучаснює літературний твір. Важливим моментом, вважає дослідник, є притаманна

літературі «позачасова присутність», що означає взаємодію літератури минулого та сучасного, чого не відбувається в мистецтві [122, с. 24-25]. Е. Р. Курціус відкидає художньо-історичні «основні поняття» швейцарського мистецтвознавця, особливо «уявлення про «відкриту» і «закриту» форми» [122, с. 23].

Е. Р. Курціус визнає, але з деякою іронією, суперечку між «старими» і «новими» сутностями, які постають у формі класики й романтизму [122, с. 296]. Учений вважає, що класичне мистецтво в найвищому сенсі трапляється тільки в короткі періоди розквіту, а вже мистецька «манера», що з'являється у різних формах, зводить класику нанівець [122, с. 300]. Дослідник використав поняття маньєризм (ні бароко ні романтизм його не задовольняли своїми багатими історичними асоціаціями) з метою заповнення термінологічної прогалини. Він пропонує зняти з цього терміну мистецько-історичний зміст і розширити його так, щоб воно стало константою європейської літератури, спільним знаменником для всіх літературних тенденцій, що протиставляються класиці, чи то «докласичні, чи після класичні, чи сучасні з якоюсь із класик» [122, с. 300]. Полярність класики і маньєризму як поняттєвий апарат, згідно з концепцією Е. Р. Курціуса, придатніша і може висвітлити ті контексти, котрі залишаються поза увагою [122, с. 300]. У самій класиці вчений розрізняє «ідеальну» та «нормальну» класику, тобто окремі вершини, які височіють над розлогим плоскогір'ям [122, с. 301]. Під останніми він уявляє всіх авторів і всі епохи, які пишуть коректно, ясно, майстерно, не репрезентуючи найвищих людських та мистецьких вартостей [122, с. 301], головне, щоб був витриманий ідеал спокійної краси. Е.Р. Курціус, аналізуючи деякі стилістичні фігури доводить, що ті, хто сповідують антикласичне мистецтво перетворюють цікаві знахідки на манеру [122, с. 302]. Німецький медієвіст окреслює основні риси поетики маньєризму (бароко і типологічно споріднених стилів), але як прихильник класики, додає суб'єктивні характеристики. Зокрема, він вважає, що маньєристом керує бажання висловитися про речі з відхиленнями від норми. Замість природного маньєризм надає перевагу штучному й примхливому, прагне приголомшити, здивувати, засліпити; він може виявляти себе як у формі, так і в змісті, а в «періоди розквіту – і в тому, і в тому» [122, с. 311]. Віртуозність

маньєристів сягає найвищого тріумфу, за спостереженням автора, коли поєднує граматичну забаву з метричною, внаслідок чого народжується такий поетичний жанр як «фігурні вірші» [122, с. 312], до речі, надзвичайно популярний в українському бароко. Е. Р. Курціус, виділяючи деякі формальні риси маньєризму, визнає, що зробив це дуже лаконічно, щоб «уникнути роздмухування дріб'язку й подати все в узагальненому, зрозумілому вигляді» [122, с. 321]. Дослідник переконаний, що звести маньєризм до стрункої системи безперспективно, бо сказати про щось природно існує лише один спосіб, «то неприродньо – їх тисячі» [122, с. 311]. Мабуть, німецький учений має рацію в тому, що бароко дійсно немає чіткої і викінченої системи художніх законів і правил, що тільки демонструє відкритість його структури.

Потреба відміни терміну бароко, яке асоціюється з найяскравіше виявленими рисами, притаманними антикласичному, потрібна була Е. Р. Курціусу для того, щоб довести первинність класики, на відміну від маньєризму (перехідної стадії), що означав кризу класичного, раціонально-об'єктивного бачення світу і утвердження нової барокової суб'єктивної картини світу. Термін «маньєризм» не є повноцінним порівняно з класикою. Тобто, очевидно для німецького історика літератури головне було зробити акцент на «кризі» класики, ніж на розквіті бароко, кризовість світовідчуття якого є засадничою.

Вже стало хрестоматійним визначення, запропоноване сучасним знавцем Середньовіччя У. Еко [295, с. 227], постмодернізму як сучасної назви маньєризму, що є метаісторичною категорією.

Циклічні теорії розвитку національних літератур дослідників, у працях яких не можна не помітити «емфатичного захоплення літературою бароко» [166, с. 42ант], Ю. Кшижановського, Д. Чижевського, а також прихильників класики Е. Р. Курціуса та Д. Лихачова, зумовлені різними філософськими системами, естетичними смаками, методологічними засадами видаються варіантами ідеї дуалістичної природи духовного буття, що його підвалинами є діонісійський дисонанс і аполлонівська просвітлююча сила, котрі існують поряд, найчастіше у великій

незлагоді одне з одним, збуджуючись навзаєм до все нових, плідних народжень [166, с. 43].

1.3. Зміни епох в історіософських працях Віктора Петрова та учених кола неокласиків

Сучасник вище згаданих дослідників, філософ і етнограф, літературознавець і письменник, історик і археолог, В. Петров дуже високо поцінував внесок Д. Чижевського в процес осмислення доби бароко, її реабілітації від народницької негачії, в запровадженні нових підходів до вивчення української літератури XVII-XVIII ст. і культури в цілому, що він засвідчить у праці «Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття (1920 – 1945)». Бароко висувається В. Петровим як аргумент проти «позаісторичної» народницької концепції в літературознавстві. Залучення барокових текстів до наукового вжитку В. Петров називав початком процесу переоцінки цінностей [198, с. 807], розширенням реєстру українських письменників, бо «старші історики української літератури та культури міряли ідеологічний зміст барокової літератури масштабами свого власного часу. Тому то цю літературу й засуджували як далеку від життя, чужу інтересам народу» [198, с. 807]. Розуміючи, що поняття епохи - це центр методології Д. Чижевського [198, с. 808], В. Петрову імponує погляд на стиль бароко як епохальний. Плідним вважає В. Петров і циклічну й антитетичну теорію розвитку стилів Д. Чижевського, вбачаючи в цьому вихід на простір загальносвітової проблематики [198, с. 809,]. До речі, дослідник переконаний, що антитетичний принцип у зміні епох розкритий Д. Чижевським найвиразніше [198, с. 809]. В. Петрову імponували доробки його сучасників: як митців, зокрема, Г. Нарбута, творчість якого була «яскравим фактом цього нового барокового відродження» [198, с. 806], так і вчених-гуманітаріїв, оскільки він сам як «безкомпромісний» борець із народницькими поглядами» [29, с. 59], працював заради того, щоб українська література виходила за межі регіоналістичної замкненості, сходила з суто етнографічно-фольклорної площини та

переборювала усно-поетичну традицію та орієнтувалася на досягнення світових вершин письменства [29, с. 59].

Головною методологічною засадою археологічної спадщини В. Петрова називають також епоху, хоча зміст епохи як філософської категорії в «етногенетичних розвідках» науковець не розкриває [100, с. 17]. У цьому питанні допомагають історіософські праці вченого, де він наголошує, що жодне явище не існує відірвано від іншого, що треба починати мислити в аспекті епох [196, с. 930], кожна з яких має свої складові, тобто комплекс суспільних, соціальних, господарських, ідеологічних, мистецьких чинників [196, с. 931]. Запровадження поняття епохи, на думку В. Петрова, є першим кроком до змін в історичній свідомості [197, с. 816].

Із цього приводу Ю. Шерех згадував, що вченого скрізь цікавила проблема епохи і надепохального, що історизм В. Петров уважав «пережитком», а «ідею часу», такою, що потребує усунення з історії [197, с. 816], бо сьогоднішня людина не різниться нічим від печерної, вона змінює світ навколо себе, але не себе [288, с. 116]. В. Петров як гуманітарій упевнений у тому, що «тепер годилося б не говорити ні про розвиток, ні про поступ, і розглядати історію не як безперервний потік буття, а як чергування перервностей, отже, відповідно до того, як зміну епох, що в своїй особистості заступають одна одну» [197, с. 816]. Учений стверджує, що «функція людини за однієї доби одна, а за іншої – інша. У зміні діб утрачає вагу сталість особи», яка не має власної біографії, бо її біографія належить «відділкам епох, які круто відрізняються один від одного». Причиною ж цього всього є те, що над усім панує епоха [196, с. 915]. В історіософській концепції В. Петрова важливою є ідея антитетичності та змінності епох, яку не можна сприймати однозначно, бо «кожна доба, протиставлена іншій, кожен етап доби, протиставлений попередньому, несуть на собі завжди ознаки тотожності з попередньою добою, з попереднім етапом, бо кожне не-А, в його протиставленні А, є формулою ствердження А, негативним визнанням А». Так твердить учений-гуманітарій у праці «Проблема епохи» [199, с. 1000].

В. Петров належав до кола молодих вчених і митців 1910-1920-их рр., орієнтованих на зміну культурного коду, яка йшла в напрямку пізнання української культури XVII-XVIII ст. Своїми працями В. Петров і його колеги долучилися до процесу «відживлення» культури бароко в добу модернізму [125, с. 496]. Цьому сприяли як загальноєвропейськи й естетичний рух, спрямований на творення нового мистецтва, відмінного від реалістичного, альтернативного йому, так і специфічно українські процеси, що супроводжували коливання культурного маятника в бік ірраціонального. Однією з таких особливостей можна вважати літературну та наукову інтерпретацію барокового тексту.

Але з чого розвинувся цей інтерес у молодих інтелектуалів? У цьому питанні привідкриває завісу автобіографічний твір В. Петрова-Домонтовича «Болотяна Лукроза», в якому автор зазначає, що 1910-ті роки пройшли під знаком захоплення мистецтвом бароко, переважно «великомісною» архітектурою, архітектурою як абстрагованою формою [61, с. 292-293], крізь призму якої сприймалася вся культура бароко. У різних наукових і художніх текстах В. Петров говорить про те, що «відродження барокка почалося в мистецтвознавстві і мистецтві» [198, с. 806]. У романі «Доктор Серафікус» натрапляємо на роздуми представниці саме тієї нової генерації: «Захоплення бароко входило як обов'язковий складовий елемент у світогляд Вер та її приятелів. Весняна прогулянка в теплий березневий день оберталась в паломницьку мандрівку до барокових пам'яток Києва XVII-XVIII віків» [62, с. 73].

Знаходимо в творі й підтвердження того, що вплив теорії швейцарського мистецтвознавця Г. Вельфліна на українських інтелектуалів був доволі значним, бо саме від Вельфлінівської праці «Ренесанс і бароко Дослідження про сутність і походження стилю бароко в Італії» 1888 р. (В. Домонтович згадує про російський переклад 1913 р.), як стверджує вчений і письменник [61, с. 293], приходило розуміння бароко як стилю епохи. В. Петров називає академіка *Ф. Шмита* першим, хто підніс ідею «циклів» чи «епох» в українському мистецтвознавстві, хто розглядав мистецькі явища в іманентних рамках, а виголошену останнім 1919 р. в Київському Науковому Товаристві лекцію, де розкривалася ідея циклічності епох, такою, що

вплинула на формування літературознавців, котрі «як письменники були об'єднані в гурток «неокласиків» [198, с. 808]. Також ці ідеї були розгорнуті в праці «Мистецтво: основні проблеми теорії та історії», виданій 1925 року вже в Ленінграді, куди Ф. Шміт переїхав наприкінці 1924 р. У своїй мистецькій типології вчений визначає шість стилів, розміщених по колу, яке ділиться по горизонталі, де вгорі розташовані об'єктивні стилі: натуралізм (композиція), реалізм (рух), ілюзійнізм (простір). Нижня ж частина цього кола – це суб'єктивні стилі: ідеалізм (форма), ірреалізм (ритм), імпресіонізм (світло) [293, с. 261]. Поділ цього замкнутого кола по вертикалі дає ще одну класифікацію: з одного боку розташовуються стилі з уявленнями загальними (ідеалізм, натуралізм), а з іншого – одиничними (ілюзійнізм, імпресіонізм), полюсами якої є реалізм та ірреалізм. Рух по колу відбувається за зменшенням загальних уявлень саме від ірреалізму (1) до імпресіонізму (6), розташовуючи інші стилі так: ідеалізм (2), натуралізм (3), реалізм (4), ілюзійнізм (5). [293, с. 72]. Отже, імпресіонізм повинен привести до ірреалізму, з якого і почнеться нове коло [293, с. 73].

Ф. Шміт говорить про замкнене коло, де кожен стиль змінює свого попередника не тільки як заперечення, але як і доповнення та уточнення [293, с. 73]. Свою класифікацію вчений вважав, звичайно, не абсолютною, засновуючи на принципі динамічного руху, де кожна наступна стадія є щодо попередньої одночасно і вищою і нижчою, і майбутнім, і минулим. Замкненість типологічного кола, на думку вченого, дає можливість не випустити з поля зору будь-який мистецький твір [293, с. 262]. Циклічна концепція Ф. Шміта є близькою до позицій Г. Вельфліна, але має і свої ще не досліджені горизонти.

Отож, саме ідея епохи стала однією зі складових у «системі поглядів» [198, с. 808] науковців і літераторів кола неокласиків. Саме в його межах, як говорить В. Петров, був з'ясований безпосередній зв'язок поняття «епоха» з поняттям «історичного антитетизму», функції негачії, «прямого заперечення як принципу, що визначає основи формування історичних світоглядів, які історично приходять один на заміну одного» [198, с. 808]. Свої думки Федір Шміт сформулював незалежно й одночасно з О. Шпенглером, автором епохальної праці «Занепад Європи» [186,

с. 113; 198, с. 808], однієї з підвалин модерністичного світогляду. Пізніше в 1940-их роках ідеї дискретності розвитку і культурних циклів О. Шпенглера були переосмислені в історіософських теоріях В. Петрова [186, с. 113]. До речі, автора популярного філософського бестселера В. Петров у листі до М. Могилянського характеризує як мислителя, що «вхопив певні риси, властиві нашій добі, але в цілому його праця є плід прикрого дилетантизму, і ми наважилися б сказати, що Шпенглер швидше скопромінтував плідні ідеї нашої доби – ідею епохи й ідею чергування епох, сприйнятих як суцільність – ніж вніс в них ясність» [29, с. 35].

Над природою суспільних змін у контексті діалектики, кризовості й історичної дискретності та зміни епох В. Петров розмірковує ще [29, с. 36] зі студентських років, тобто з кінця 1910-х. На його зацікавлення питаннями зміни епох, на думку В. Брюховецького, могла опосередковано вплинути концепція його батька Платона Петрова, автора фундаментальної праці «Нариси з історії церковно-громадського життя в епоху Петра Великого». У дослідженні було, бодай пунктирно, означено «проблему криз і шляхи зміни епох хоча б на прикладі трансформації середньовічних ідеологічних цінностей при початках Відродження» [29, с. 35].

Ідеї В. Петрова та інших інтелектуалів початку ХХ ст. формувалися також у середовищі так званого «київського філософського кола» [29, с. 33], до якого зараховують Л. Шестова, О. Гілярова, Д. Чижевського, М. Бердяєва. Концепція останнього про прихід «нового середньовіччя» є суголосною з поглядами В. Петрова [29, с. 41]. Також спільним для наукового світогляду багатьох його сучасників було їхнє гегельянство, зокрема, використання положень діалектики німецького філософа [29, с. 33; 257, с.5], що позначилося на формуванні їхнього наукового світогляду. Отож, у повітрі «носилися» [198, с. 808] ідеї, які за кілька років з'являться уже переосмислені й оформлені як наукові праці та філософські трактати.

Інтерес В. Петрова до означених проблем цілком вписується в контекст філософсько-естетичної та історичної думки першої половини ХХ ст. Його «Історіософічні етюди», які були надруковані в збірнику Мистецького Українського Руху (МУРУ) 1947 року, сприймаються в українській гуманітарній свідомості як

певний місток між інтелектуальними спорудами формалістів і структуралістів. Уявлення про циклічний і стадіальний розвиток літературних форм поступово змінювався поняттям епістемологічного руху, розробленого у працях французьких семіотиків і структуралістів [78, с. 26], зокрема М. Фуко, який введенням поняття «епістема» наголошував на певній регулярності розвитку різних форм знання у певний конкретний момент часу [72, с.145]. Твердження про те, що мистецьку форму найкраще розглядати як епістеміологічну метафору, належить сучасному філософу У. Еко [69, с.417].

У першій частині «Історіософічних етюдів» на прикладі Середньовіччя і Ренесансу (Нового часу) В. Петров стверджує, що ідеологія кожної нової епохи вибудовується з негачії попередньої [196, с.921], з її заперечення, а «при зміні двох епох світогляд нової епохи витворюється...в боротьбі проти світогляду попередньої» [196, с.921]. Натомість структуру нової ідеології «визначала структура ідеології попередньої доби [196, с.918], а «нова ідея витворюється з ідей попередньої доби, обернених у свою протилежність» [196, с.921]. Проте, стверджує В. Петров, жодна теза не обертається зразу ж на свою антитезу – цей процес відбувається поетапно [196, с.921]. Вчений акцентує увагу на тому, що «від епохи до епохи ми переходимо через заперечення [199, с.993], і коли відбувається цей перехід від однієї доби до іншої, заперечення, скероване проти однієї якоїсь ланки в системі епохи, позначається й на інших складових, на цілому комплексі. При цьому в концепції В. Петрова існують надепохальні категорії, як, наприклад, етнічні, бо «буття етносу звичайно ширше за межі хронологічної тривалості доби» [196, с.931].

І. Фізер у статті «Український Фуко чи французький Петров? Разюча схожість двох історіософів», як уже зрозуміло з назви, порівнює погляди В. Петрова та М. Фуко на зміни історичних епох, які вони обоє вважали часовими відтинками, закритими в собі відповідно ідеологією чи епістемологічним кодом [258, с. 43]. М. Фуко розрізняє чотири епохи «епістемологічної послідовності»: перша – з пізнього середньовіччя до кінця XVI ст.; друга – з XVII по кінець XVIII ст., третя з 1795 р. до початку XX ст., остання, четверта – нині триває. В. Петров визначає три епохи від Середніх віків до XX ст.: Середньовіччя, Новий час та Наш час. Як

історик і філософ В. Петров більше уваги приділяє «не мистецьким напрямам, а напрямам доктрин» [198, с. 928]. У його наукових працях яскравіший завжди історіософський план. Учений не виділяє окремо післяренесансні культурні епохи (бароко, романтизм, реалізм), хоча досить часто апелює до літератури романтизму і преромантизму. В. Петров духовно пов'язує Наш час із ірраціоналізмом романтики, говорячи, що його покоління виросло з неї. Або, учений, окреслюючи раціоналізм як течію Нового часу, говорить про зародження модерної філософії, як специфічно раціоналістичної [195, с.851], що витворювалася «в період барока й абсолютної монархії» (єдиний випадок згадки про бароко). В. Петров не переносив свою концепцію на естетичну площину, не будував типологічних схем, як це зробив Д. Чижевський, він задав лише напрям руху. Але В. Петров підтримував концепцію Д. Чижевського, аналізуючи «зміну епох за принципом заперечення – від середньовіччя до ренесансу та від ренесансу через реформацію до барокко» [198, с.809]. Саме зміні культурно-стильових епох присвячена праця В. Петрова «Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття».

Якщо ми маємо дві опозиційні епохи та третю - Наш час (І пол. XX ст.), що тяжіє до Середньовіччя, то чи не є концепція В. Петрова тією ж циклічною теорією? Середньовіччя і Ренесанс як два протилежні культурно-історичні типи можуть видозмінюватися, а Наш час – це доба модернізму, яку в близькій перспективі важко описати, хоча можна побачити й домінуючі риси, що тяжіють до ірраціональності. Індивідуальні, що переходять в колективні, ухили в ірраціональність, на думку Ю. Шереха, приходять хвилями і хвилями відходять. Домонтович, свідчить його сучасник, називає такі хвилі епохами [289, с. 88], кожна з яких «приносить свої моди не лише в пошитті одязі й черевиків, а й у способах мислення й поведінки» [289, с. 88]. Ця думка Ю. Шереха підсилює переконання в тому, що ірраціональність є тим чинником, який формує відповідний тип культурної епохи (бароко, романтизм, модернізм), більш успішний на українському просторі. Згадаймо, що ані ренесанс, ані класицизм як стилі раціонального типу не мали популярності на українському ґрунті, а яскравіші представники реалізму цікаві якраз своїм «ухилом» у бік ірраціональності.

У праці В. Петрова «Історіософічні етюди», що підписана справжнім прізвищем автора, та в студіях, які вийшли під псевдонімом В. Бер - «Наш час, як він є», «Засади історії», «Проблема епохи», «Засади естетики», «Сучасний образ світу. Криза класичної фізики», «Християнство і сучасність» С. Павличко визначає три головні аспекти: дискретність часу і закритість, особність епох, зв'язок між ними за принципом заперечення і відмова від ідеї безперервного руху [184, с. 326]. Концепція В. Петрова базується на розгляді трьох епох, фактично двох основних, третя є похідною від Середньовіччя. Говорячи про замкнутість епох, він все ж підводить до думки про чергування епох з різним типом світобачення: теологізм як доктрина Середньовіччя; доктрина Ренесансу, а на наступному етапі – Нового часу в протилежність середньовічному теологізму постав новочасний гуманізм [196, с.918], уламки якого людина ще хоче зібрати до купи і збудувати з них ще якусь будівлю, хоча вже «людство голосує проти Нового часу» [201, с. 1658].

Ідеї В. Петрова видаються часом суперечливими і не повністю сформованими, його історіософські праці, як зауважує С. Павличко, відобразили «не завершену систему поглядів, а концепцію в процесі становлення»[185, с. 326]. Ю. Шерех припускав, що В. Петров-Домонтович «бився над подвійним розумінням епохи як історичної тривалості і як періодичної моди», не дійшовши термінологічної ясності в цьому розрізненні [289, с.89]. Хоча тексти, в яких автор постійно уточнював, доповнював, розкривав сказане ним раніше, дають можливість простежити за напрямом філософської думки середини ХХ ст. та доповнити парадигму культурних хвиль.

Таким чином, історіософська концепція В. Петрова утверджує дуалізм, циклічність, нелінійність як основу змін культурно-історичних епох. Його ідеї здаються більш універсальними та глобальними, але попри блискучі і влучні моменти залишилися ще не прописаними до найменших деталей. Попри це вчений мав свою наукову мову, в якій багато підтексту, прихованого змісту, в його працях «деякі ідеї формулювалися прямо і чітко, інші – виявлялися в певній системі натяків, аналогій, що давали втаємничений код, ключ до розуміння всього комплексу авторових ідей.»[186, с.112-113].

Цікавими видаються деякі спостереження і висновки дослідника стосовно історії німецької літератури («проблема Готфріда Келлера» чи німецького регіоналізму), періоди духовного піднесення й занепаду якої в світовому контексті не залежать від політичних, адміністративних, ідеологічних чинників, бо їхній вплив на мистецькі процеси ніколи не буває вирішальним. Етапи підйомів і спадів у розвитку національних літератур більше коригується з іманентними мистецькими законами. Підсумовуючи, можна сказати, що злети будь-якої національної літератури відбуваються під час «панування» стилю певного типу, естетична програма якого краще узгоджується з національною специфікою. Так, німецька передромантична і романтична література є фактом світового письменства, на відміну від реалістичної, яка залишилася маргінальним явищем для світу. Іншими словами, кожна національна література має свої «зіркові» етапи, непов'язані з політичним, соціально-економічним розвитком країни. Отже, використовуючи категорії В. Петрова, можна сказати, що культура кожної нації розвивається плідніше на тій чи іншій лінії буття. Дослідження історичних реалій з позицій соціального прогресу-регресу не приводить до вичерпного висновку, а частіше навіть заводить у глухий кут, що й констатує вчений. Історичні епохи В. Петров розташовує на висхідній чи низхідній лінії буття. Так, Середньовіччя – низхідна лінія, Новий час – висхідна; Середньовіччя говорило про регрес, Новий час про поступ. «Наш час» знову, на думку вченого, виявляє інтерес до регресивно-низхідної лінії буття людства [196, с.925], тобто, тяжіє до Середньовіччя. Тут знову відчувається натяк на дуалізм концепції В. Петрова.

Лейтмотивними, визначальними для більшості статей В. Бера (Петрова), можна назвати такі мотиви: криза технічної епохи, деградація механістичного поступу, розчарування п'ятсотлітнім процесом технічного розвитку, криза новочасного гуманізму як найголовніша ознака філософії XX ст. [186, с.114]. Таким чином, головною ознакою сучасної епохи В. Петров назвав кризу в широкому контексті філософії і природничих наук [186, с.115]. Він констатував у праці «Сучасні духовні течії Європи», що «ми живемо в руїнах. Руїнах міст і ідеологій» [200, с.863], зауважуючи, що досі історики ігнорували функцію катастрофи. Вони

шукали часової безперервності замість зважити, що історія є не лише безперервна, але й перервна [197, с. 815]. Як у науковій студії [196, с. 914], так і в романі «Без ґрунту» з'являється ангел, що згортає дописаний сувій неба, відомий з фресок Кирилівської церкви, символ апокаліптичності середньовічного світогляду та постапокаліптичної реальності.

Але ці самі думки відчитуються і в художніх текстах В. Домонтовича, бо літературознавець, етнограф, мовознавець, фольклорист, археолог, антрополог, філософ Віктор Петров-Бер не міг утриматися від спокуси передати свої погляди В. Домонтовичеві – авторові інтелектуальної прози – та його персонажам [48, с. 70]. За переконанням письменника, людина зреклася релігійних переживань, слова святий і святість для неї втратили свій благовісний сенс, ситість цінується нею вище за духовне очищення посту [63, с. 253]. Людство потребує воскресіння [64, с. 260], йому необхідно відчувати велич «єдиного Творця землі й неба» [64, с. 253]. В. Петров, як і М. Бердяєв у передчутті «нового середньовіччя» за 20 років перед цим, говорить про те, що «маси прагнуть не а-релігійної, а знов, як і колись, ще за Середньовіччя, релігійної держави, не безрелігійних і позацерковних основ суспільного ладу, а організації суспільства на релігійних засадах, не поза Церквою, а з Церквою й через Церкву» [201, с. 1658].

Роздумам про духовну кризу сучасної доби, що постала як результат ренесансного проголошення людини творцем всього сущого, присвячений нарис В. Петрова «Мої великодні». Отож, 1947 р., паралельно з «Історіософічними етюдами» опозиція Середньовіччя-Ренесанс з'явилася на сторінках художніх і есеїстичних текстів ученого й письменника. Мислитель надзвичайно тонко відчував свою добу та зумів передати головні її ознаки як в наукових, так і художніх текстах.

В. Петров в «Історіософічних етюдах» не згадує епохи Бароко, хоча вводить мистецтвознавчі характеристики, реалії середньовічної культури, Ренесансу та Бароко у свої художні тексти, зокрема, роман «Без ґрунту» (1948 р.). Тут В. Домонтович розвиває думки про опозиційність та епохальність мислення повоєнної людини, інтелектуала, який звик мислити, «розмежовуючи світи і протиставляючи епохи» [60, с. 246]. Але ідея «творення нового світу в його

непримиренній протилежності всьому, що було досі»[60, с.246], на думку автора, вже стала в 50-их роках XX ст. майже хрестоматійною, а на початку століття – подібні погляди були здобутком окремих осіб [60, с.246], таких як Степан Линник - модерніста в європейському значенні цього слова [186, с.122], хоча й не названого так у романі. Озброївшись романною характеристикою Линника, С. Павличко виділила риси, що переконливо свідчать про модерність мислення героя В. Домонтовича [186, с.122]. Линника приваблювало у середньовічному мистецтві абсолютність істини та ієрархічність художніх образів, які він переосмислював і втілював у Нашому часі, протиставляючи ренесансним засадам. У мистецтві Середньовіччя для нього важили не стиль і не форма, а принцип централізованого призначення мистця й мистецтва [60, с.251]. Середньовіччя мислилося ним не як мета, а скоріше напрям руху; мистецтво прийдешнього він не бачив копіюванням давнього, художник прагнув творити нове, з негачії всього того, «чим досі жило мистецтво протягом останніх п'ятисот років»[60, с.252], тобто Нового часу. На картинах Линника ренесансне світло поглинається пільмою, яку художник зобразив, щоб показати, «як поступово без світла речі гублять свій кольор і свою фарбу»[60, с.253]. Своє мистецтво Линник «звів на ступінь теоретичної проблеми»[60, с.255], а найзначніші етапи історії української духовності Середньовіччя X-XI ст. та бароко підводив до опозиції у зв'язку з поглядами і творчими манерами сучасників. Опозиційність цих епох впливає з історико-літературних і естетичних засад. Д. Чижевський розрізняв Середньовіччя XI ст., називаючи його епохою монументалізму, та Середньовіччя XII-XIII ст., яке визначив як добу орнаменталізму [276, с. 29]. Пізнє Середньовіччя, яке можна продовжити до XV ст., тяжіє до барокових світоглядних і формальних характеристик, вступаючи з бароко в парадигматичні відношення. Линник не сприймав творчості художників орієнтованих на барокове мистецтво, апологетами якого у романі були Ростислав Михайлович і Юрій Нарбут, творчу манера останнього Линник називає стилізаторством. Це мотивується тим, що митець виходить із стильової даності, а не заданості, котру Линник трактує як те чого немає, що буде, що повинно бути, що треба створити. До речі, в історіософічних етюдах В. Петрова, саме для

Середньовіччя характерна гносеологічна даність, а для Ренесансу – заданість [196, с. 918].

Нарбут і Линник в романі «Без ґрунту» виступають репрезентантами різних стильових манер, але об'єднує їх, за визначенням автора, те, що вони перемогли «як в собі особисто, так і в своїй творчості народницькі традиції пейзажного етнографізму, спертого на почуття, на сентиментально чуле ставлення до українського народу й природи»[60, с.241]. Отож, вони обоє причетні до становлення мистецького модернізму, в межах якого розвивалися різні стильові течії, в тому числі й орієнтовані на класицистичну естетику. В. Петров-Домонтович як митець, причетний до українського літературного неокласицизму, мабуть, хотів підкреслити істинну модерність саме цього напрямку. Якщо для героя В. Домонтовича художник Юрій (Георгій) Нарбут – опонент, то для В. Петрова-літературознавця митець, творчість якого була «яскравим фактом»[198, с. 806] відродження бароко в українській культурі. А причетність до «культу бароко», за переконанням В. Петрова, означала звільнення «від ланцюгів народницьких літературних і літературознавчих схем»[198, с. 807].

В. Домонтович ідеї, роздуми, гіпотези вплітав у тканину своїх художніх текстів, сторінки яких часто повторюють майже дослівно наукові концепції В. Петрова-В.Бера. Доробок В. Петрова, його критичні статті з історії літератури, праці з філософії, антропології, археології, інтелектуальну прозу – Соломія Павличко називає унікальним в історії української культури дискурсом [185, с. 323], оригінальність якого полягає не в певних ідеях, а в «послідовності і цілісності всієї інтелектуальної парадигми» [185, с. 323]. Мислитель ніколи не боявся реферування, прямого і відвертого [29, с. 53], безпрецедентних взаємоповторів між науковими та художніми текстами, між різними науковими працями. Хоча вставні блискучі інтелектуальні начерки інколи видаються пришитими «до канви оповіді білими нитками» [187, с. 11], зазначала С. Павличко, вбачаючи цінність прози «одного з творців нового роману» [187, с. 11] в карколомних інтелектуальних провокаціях [187, с. 16], що тривають і зараз, заманюючи в свої лабіринти нових дослідників. Інколи, читаючи і Петрова, і В. Домонтовича, ніби потрапляєш у пастку сприйняття

його творів як простого переказу-перецитування праць інших авторів, зауважує Брюховецький. Але такі враження можуть бути до вибухового «параграфа» незгоди з концепціями інших, коли «в усьому блиску виявляється власна концептуальна побудова, заради увиразнення якої він і переказував чуже» [29, с. 53].

Але реальний вплив творчої діяльності Віктора Петрова на розвиток модерних наукових концепцій середини ХХ ст. у тих галузях, в яких він працював (а це біля п'ятнадцяти) і де не «почувався дилетантом», [29, с. 20], був мінімальний, бо в 1940-і, надзвичайно плідні для вченого роки, він, друкуючись у еміграційних малотиражних виданнях, був позбавлений аудиторії, яка б «переймалася науковими ідеями професора Петрова» [29, с. 20]. До цього спричинилися, звичайно, складні та дуже суперечливі обставини життя (зокрема і загадкова і неоднозначна розвідницька діяльність під час Другої світової війни та повоєнне п'ятиріччя), та «мало не містична задзеркальна таємниця», що ховала його від читача не одне десятиліття [29, с. 21]. Лише на зламі ХХ-ХХІ ст. наукова спільнота навіть не без певного подиву виявила, що В. Петров не просто був сучасником Ж.-П. Сартра, Х. Ортеги-і-Гасета, А. Тойнбі, О. Шпенглера, «а деякі загальнодискутовані тоді ідеї формулював і раніше, і часом, переконливіше» [29, с.20].

В аспекті «нарбутівських» зв'язків, і з погляду її бароковості [198, с.807]. В. Петров пропонував оцінити літературно-критичну спадщину метра неокласиків *Миколи Зерова*. Публічно М. Зеров заперечує ідею циклічності, зауважуючи, що «ці теоретичні міркування й історичні прогнози лежать в обсягу віри» [198, с.809]. Але В. Петров не дуже повірив цим словам колеги по цеху неокласиків, стверджуючи, що М. Зеров у статті «Перед судом методолога», відповідаючи Степану Гаєвському, ухилився від того, «щоб розкрити повністю суть поглядів» [198, с.809].

М. Зеров, як і всі неокласики, перебував у контексті зацікавлення українським бароко. Він хоч і був студентом класичного відділення, але свою дипломну роботу присвятив козацьким літописам ХVIII ст., продемонстрував «внутрішню послідовність» прагнення поєднати класичний філологізм із українським традиціоналізмом, «студії античності з'єднати з замилюванням в українському бароко»[61, с. 272]. 1924 року вийшов друком його історичний нарис «Нове

українське письменство», де вже М. Зеров виправдовується щодо недостатнього використання соціологічного методу, який, як зазначає В. Панченко, уже тоді «накидався літературознавству в директивний спосіб як «єдиноправильний» [189, с. 321]. Інтелектуал змушений зауважити, що він від нього не відмовляється, а, зокрема, весь час має на увазі пункт «розглядання літературних з'явищ в їх історично-соціальній обстанові» [189, с. 321], ні на хвилину не спускаючи з ока «класового, групового обличчя українського письменника і українського читача». Як зазначав В. Панченко, М. Зерову було важливо з перших сторінок «заспокоїти» «потенційних опонентів, штатних і добровільних, запевнивши їх, що з «методом» усе гаразд» [189, с. 321], і тут же перейти до акцентування проблеми русифікації українських еліт у другій половині XVIII ст., що поглибилось протягом XIX ст. уже на законодавчо-процесуальному рівні [125, с. 18]. Загалом же у цій праці М. Зеров залишався в межах культурно-історичного методу, для якого характерним був аналіз твору «в системі історико-культурних зв'язків» [189, с. 321], на які впливають раса (національний характер), середовище й історичні обставини» [189, с. 321]. Цей метод багато в чому підготував появу соціологічного підходу до мистецтва.

А от щодо періодизації соціологічного типу учений не міг погодитися, мотивуючи це тим, що поки вона «не має стійкої опори в спеціальних дослідках та статтях» [189, с. 321]. Він не став прив'язувати історію літератури до соціально-економічних, політичних чинників, назвавши головним критерієм періодизації – критерій стилю [189, с. 323]. Історію ж українського письменства XIX-XX ст. неокласик уявляв як картину «послідовного панування п'яти літературних течій – класичної, сентиментальної, романтичної, реалістичної та новоромантичної» [80, с. 15], звичайно, розуміючи національну специфіку кожного стилю, коли «одні з'являються у нас із запізненням і переходять, не викристалізувавшись, інші, навпаки – виявляються сильно і різко, тримаються довго і потім якийсь час переживають себе в застиглих, скам'янілих формах» [80, с. 15]. М. Зеров, як наголошує В. Панченко, показував зміну художніх стилів, що ідуть «хвилями». У літературі першої половини XX ст. авторитетний критик спостерігає також дуалістичне змагання, «діархію, двоєвластя» між неореалізмом і неоромантизмом

[80, с. 17], відносячи до першого футуризм, прозу Хвильового, а до протилежного – символізм Тичини, поезію Загула, Савченка, Михайличенка [80, с. 17]. М. Зеров у серії статей «Ad fontes» закликає тих, хто називає себе пролетарськими письменниками, вивчати набутки європейської культури, в яких живе «її душа (фаустівська за визначенням О. Шпенглера) [81, с. 569]. Метафору Шпенглера про занепад Європи, український інтелектуал так буквально, як українські революційні критики, не сприймає. Він захищає М. Хвильового від нападів у солідаризації з «фашистським мислителем Шпенглером, що висунув брехливе твердження про те, що деякі тези мистецтва – арифметична аксіома для всіх часів, націй і класів» [81, с. 572]. Тобто, з непрямих джерел апологети революційної темноти зауважили саме момент повторюваності певних стильових констант у культурному процесі. Високо освічений М. Зеров розтлумачує положення О. Шпенглера, наголошуючи, що «він завжди розглядав історію людської культури як зміну своєрідних, замкнених у собі, сказавши високим словом іншого мислителя, «культурно-історичних типів». Український інтелектуал формулює три головні завдання для сучасних пролетарських письменників: засвоєння досвіду всесвітнього письменства, переоцінка нашого літературного надбання, підвищення вимог до початківців, мистецька вибагливість [81, с. 580]. Зрозуміло, що М. Зеров був широко обізнаний із вагомими західноєвропейськими естетичними концепціями та мистецькими напрямками того часу, зокрема, із теорією культурних хвиль, яка саме в його концепції широко не розвинулася.

Прикметно, що *Микола Хвильовий*, якого ті ж пролетарські критики називали жертвою розтління неокласиків [81, с. 580], використовує досить поверхово циклічно-дуалістичну схему. Так у листі 1925 року до свого авторитетного колеги М. Зерова, деякі фрагменти якого пізніше будуть розгорнуті у памфлеті «Думки проти течії», письменник конспективно розкриває свою теорію, зіперту на ідею про чергування двох типів художньої творчості. М. Хвильовий перший тип виводить з античності, другий – із християнського Середньовіччя. Перший, говорить автор, «характеризується культом земної – здорової й радісної – краси, тяжінням до землі, другий характеризується християнським дуалізмом, подвоєністю, тяжінням у небо»

[268, с. 865]. Зараз, на думку письменника, культурний розвиток закінчився перемогою Середньовіччя, чому свідченням є декаданс [268, с. 866]. Про співзвучність цієї епохи з Середньовіччям говорив і М. Бердяєв, і В. Петров. М. Хвильовий, як прихильник класицистичної моделі, закликає звернутися до античності, щоби відродити «дух радості і культу земної краси» [268, с. 866] з метою утвердження «євразійського ренесансу». Модернізм, більшість напрямів і течій якого відносять саме до середньовічного чи барокового типу, видається М. Хвильовому не реакційною течією, як це подавали С. Єфремов і Дорошкевич, а «революційним явищем в історії літератури, а відціля – й в історії народу» [268, с. 875]. Хвильовий намагається обілити модернізм, не дати «народникам» його поховати. Методологія М. Хвильового видається таким формалізмом соціологічного радянського розливу. Але це знову переконує, що теорія хвилеподібного розвитку культури була актуальною майже всю першу половину XX ст., як в Європі, так і в Україні.

Над питаннями теорії літературних стилів, їхньої зміни застановляється ще один інтелектуал покоління М. Зерова, його колега і однодумець *Олександр Білецький*, блискучий інтелектуал, знавець європейської культурної спадщини, зокрема і античності, автор праць із історії давньої української літератури. Для нього, як зазначав І. Дзюба, характерне «естетичне переживання фактів давньої літератури, відчуття художньої атмосфери, художніх уявлень і смаків давноминулої епохи» [59]. Як учасник потужних культурних процесів 1920-х, позначених пошуком нових шляхів розвитку, він намагався популяризувати світову та українську літературну спадщину. Але на початку наступного десятиліття вчений дуже чітко зрозумів необхідність співіснування з «ідеологічним диктатом режиму» [59] (на відміну від багатьох, зокрема М. Зерова, з яким мав дружні та професійні контакти, зумів пройти лезом ножа), з потребою наступати на горло власної пісні. О. Білецький розмірковує у праці «До побудови теорії літературних стилів» (1931) про проблеми творення термінології, про відсутність термінів на позначення стилів, про виправданість упроваджених термінів, бо «ім'я під яким не криється ніякої певної реальності, для науки все ж непотрібніша за анонімну реальність» [21,

с. 497]. Не погоджується знавець європейської культури із тим, що деякі «теоретики» будують свої висновки на досить короткому проміжку часу, як правило від XIX ст. Ця репліка вченого була реакцією на книжку російського літературознавця П. Сакуліна, автора праці «Теорія літературних стилів» 1927 р. Позиція цього вченого суголосна багато в чому з поглядами прихильників теорії «хвиль». Український учений теж ніби погоджується з тим, що зміна літературних стилів відбувається хвилями, які йдуть, змішуючись і набігаючи одна на одну [21, с. 498]. Майже дослівно це твердження міститься в праці О. Білецького «Літературні стилі XVII-XVIII століть» [22, с. 407], де аналізуються характерні риси антитетичних стилів класицизму й сентименталізму. Близьке науковцю й розуміння стилю як стилю епохи, яке він називає стилем «громадсько-побутового й громадського психологічного життя даного соціального організму в дану добу, тобто основних тенденцій і ліній громадсько-побутової або громадсько-психологічної дійсності (за Фріче).

Не погоджується О. Білецький із твердженнями російського колеги про те, що найвизначніший письменник є найяскравішим виразником літературної школи, яка формується за стилем. Хоча, як зауважує дослідник, творчість одного письменника, як і літературного об'єднання чи школи, може розвиватися на різних стилістичних хвилях. Д. Чижевський також наголошував, що творчість найяскравіших письменників якраз найменше вкладається в типологічні схеми. О. Білецький вважає історію літератури, побудовану як історії письменників непродуктивною і застарілою.

Постання нового стилю О. Білецький вважає не повним наслідуванням типологічного попередника. Так він зокрема говорить про класицизм, який не є «рабським» копіюванням античних письменників [22, с. 398], бо наслідуючи манеру стародавніх авторів, нова поезія повинна залишатися самостійною [22, с. 398]. Науковець замислюється над питанням визначення стилю, виокремлення його домінанти, яка, на його думку, лежить у тематиці та ейдології [21, с. 500].. Не заперечує О. Білецький і дихотомічну типологію П. Сакуліна, побудовану на знайомій опозиції, «реалізму-ірреалізму», залежній від авторського світогляду [21,

с. 502]. Хоча в ірреалізмі Білецький відмовляє письменству новіших часів (вже оглядаючись на ідеологічні віяння часу), обмежуючи його «праісторією» літератури, говорячи, що подальший розвиток літературних стилів піде під знаком різного розуміння реалізму. Тобто, якщо відштовхуватися від проблеми характерів – отримаємо класицизм, а якщо митці зосередяться на деталях, які впливають на емоції – буде мистецтво відтінків, яке зветься імпресіонізмом [21, с. 503]. Та наприкінці О. Білецький все ж говорить про розум і емоцію, які по чергово беруть гору над свідомістю письменників, висуваючи нові проблеми та видозмінюючи хитку, але таку, що захоплюється думкою, єдність, названу стилем [21, с. 504]. Заслугою їхнього покоління майбутній академік вважає те, що вони вперше дуже чітко окреслили проблему стилю.

1.4. Типологія культури Ю. Лотмана та вчених тартусько-московської семіотичної школи

Акцент на дуальності і циклічності культурного розвитку можна простежити в наукових підходах пізнішого часу, зокрема представників тартусько-московської семіотичної школи, для яких культура є найголовнішим об'єктом досліджень [141, с. 11]. Науковий доробок членів цієї спільноти, беззаперечним авторитетом якої вважається Юрій Лотман, має чітко виражену специфіку – підкреслену текстоцентричність [141, с. 14]. Але центральною ідеєю першого етапу семіотичних досліджень (середина 1960-х рр.) було обґрунтування самостійності «мови» мистецтва, тобто мова розумілася в широкому семіотичному сенсі, а не як об'єкт лінгвістичного вивчення. А вже трохи пізніше, в кінці 1960 – на поч. 1970-х рр. ключовим словом у значенні семіотичного терміну стає слово «текст». Семіотика культури як на текст дивиться й на саму культуру, бо текст – це культурна функція. Тобто, текст є тим первнем культури, який її організовує, стає її моделлю. Саме поняття тексту, як вважає І. Чернов, і допомогло зрозуміти той факт, що культура не є чимось статичним, цільним [272]. Культура складається із текстів, які постійно протидіють і зіштовхуються, якщо навіть перебувають у різних пластах культури. Культура як «система колективної пам'яті і колективної свідомості» [139, с. 88]

постійно діалогізує із зовнішнім простором, який структурує «під себе». Але такий діалог екзистенційно важливий для культури, говорить М. Лотман, бо в процесі комунікації вона розвиває свою ідентичність [141, с. 19], а чим різноманітніші зв'язки, тим багатша вона сама. Також діалог надзвичайно важливий для внутрішньокультурних процесів, бо «самій суті культури шкідливий монологізм» [140, с. 116].

Підтримка ж культурної самоідентичності забезпечується постійною інтерпретацією культурного коду, який є комплексом інформації, необхідної для існування певної культури, що є в найрізноманітніших текстах цієї культури [141, с. 20]. Основними функціями культури, за Ю. Лотманом, є мнемонічна (культура як колективна пам'ять; текст, який складається з багатьох текстів), комунікативна (передача текстів різними каналами зв'язку) та креативна (створення нових текстів) [141, с. 20]. М. Лотман, підсумовуючи наукову позицію батька, яка відрізняється від концепції Ч. С. Пірса і Ф. де Соссюра, стверджує, що новий текст завжди діалогічно пов'язаний зі старим, зберігає пам'ять про нього. Як знак не може існувати без інших, так і тексту потрібні ще інші тексти, а культурі – інші культури. Знаки утворюють тексти, тексти – культуру, а культури – семіосферу. За уявленням Ю. Лотмана, якщо простір культури створюється всіма текстами, що існують, існували та існуватимуть в цій культурі, то семіосфера – це культура всіх культур і середовище, яке забезпечує їхню появу й існування [141, с. 20].

Завдання типології культури Ю. Лотман визначає як опис головних типів культурних кодів, на основі яких складаються «мови» окремих культур, їхні порівняльні характеристики, визначення культурних універсалій, а потім побудова єдиної системи типологічних характеристик, основних культурних кодів і універсальних ознак загальної структури «культури людства» [137, с. 57]. Теоретик висуває припущення, що загальна кількість основних типів культурних кодів буде невеликою, а різноманітність історично даних культур буде виникати за рахунок складних комбінацій відносно простих і мало чисельних типів [137, с. 57]. Кожний тип культури – це складна ієрархія кодів, де код епохи – це не єдиний, але основний шифр. Додаткові коди можуть доповнювати головний або відрізнятися від нього

структурно, але повинні бути сумісні з ним [137, с. 59], бо тип кодування історико-культурної інформації виявляється зв'язаним із глибинними формами суспільної самосвідомості, організації колективу і самоорганізації особистості [137].

Однією з можливих класифікацій культури вчений називав членування її за типами ставлення до проблеми знаку. Виходячи з діахронічного та синхронного систематизування культурного розвитку Ю. Лотман виділяє два типи культурно-історичних структур: «середньовічний» та «просвітницький», які в певний час виконували роль кодової домінанти. З позицій семіотики Ю. Лотман теж порівнює два протилежні культурні типи. Так, середньовічний тип відрізняється знаковістю, тобто виходить із того, що «все» є значимим [137, с. 59]. Для цього типу характерне, за Ю. Лотманом, бажання інтерпретувати текст за допомогою алегорії та символу, а істину стверджувати тлумаченням тексту [137, с. 60]. У середньовічній культурі з'ясовується співвідношення матеріального (вираження) та ідеального (змісту) в знакові. Ю. Лотман, ідучи за класифікацією Ч.С. Пірса, говорить про іконічний тип знаку в Середньовіччі, такий, що ґрунтується на подібності між знаком і об'єктом. Недарма в системі середньовічної культури, а пізніше барокової та романтичної, часто виникає образ дзеркала.

Просвітництво з його головною опозицією «природне»— «неприродне» негативно ставилося до принципу знаковості, констатує Ю. Лотман [137, с. 61]. Цінними вважаються безпосередні реалії такі як людина в її антропологічній суті, фізичне щастя, праця, їжа, життя як біологічний процес. Знаки перетворюються на символи неправди, а найвищим критерієм цінності постає звільнення від знаковості. Якщо для середньовічної людини система значень відбивала божественний порядок, то в добу Просвітництва відчуття релятивності знаку глибоко проникає в структуру культурного коду. Ю. Лотман визначає одну з головних рис структури культурного коду Просвітництва, який протиставляючи природне соціальному, вводив поняття норми і її порушення у численних випадкових реалізаціях. Також зазначається, що культура Середньовіччя «мала свою мову, але не мала мовлення» [137, с. 63], у Просвітницькому культурному коді ці поняття різко протиставляються. Підсумовуючи, вчений наголошує на тому, що опозиція Середньовіччя-

Просвітництво більше важитиме в наступних культурних кодах. При цьому попереджається про те, що означена опозиція хоч і не вичерпує набору культурних кодів, все ж дає можливість показати історію культури як певну парадигму.

У праці «До семіотичної типології російської культури XVIII століття» [138] акцентується увага на опозиції бароко-класицизм як двох основних семіотичних кодів в історії російської культури XVIII ст. Дослідник зазначає, що бароковий текст не прижився на російському ґрунті, сприймався як нерегульований та такий, що асоціювався з Європою як певним антиподом Росії. Вишуканість і зовнішня невідповідність бароко відмінялася системою класицизму, що більше відповідала російській ментальності. Ю. Лотман зауважує, що мова з погляду класицизму, це механізм, який трансформує невідповідність усього, навіть життя, в чітку систему [138, с. 84]. При цьому акт творчості уявляється як перетворення світу неправильного на світ правильний [138, с. 84].

У праці «Роль дуальних моделей в динаміці російської культури (до кінця XVIII століття)» Ю. Лотман специфічною рисою російської культури до XVIII ст. називає принципову полярність, що виражається в дуалістичній природі її структури [139, с. 89]. Дослідження історії російської культури окресленого періоду переконали вченого в тому, що в ній можна простежити чіткий поділ на два етапи, які динамічно змінюються, причому кожний орієнтований на рішучий відрив від попереднього [139, с. 88]. Дослідник приходить до висновку, що регулярність таких повторів не дозволяє просто так відмахнутися від них як від пустих збігів [139, с. 89]. Ю. Лотман можливість поступального розвитку при такому послідовно-циклічному «запереченні заперечень» бачить таким чином, що на кожному новому етапі, який постає внаслідок зміни історичних обставин, зокрема, зовнішніх культурних впливів, здобувається нова перспектива культурного розвитку, котра актуалізує той чи інший семантичний параметр. Отже, одні й ті ж поняття можуть мати інший зміст в залежності від вихідної точки розвитку [139, с. 90]. При цьому дослідник бачить єдність національної культури (в даному випадку - російської), бо саме в змінах виявляється незмінне [139, с. 90]. Він переконує в тому, що зв'язок із минулим об'єктивно найбільше відчувається тоді, коли суб'єктивно панує

орієнтація на повний з ним розрив, і навпаки, орієнтація на минуле пов'язувалася з викресленням із пам'яті реальної традиції і зверненням до химерних конструктів минулого [140, с. 116]. З цього можна зробити висновок, що кожна національна культура, яка розвивається у форматі «заперечення-заперечень», все ж є оригінальним і цілісним текстом, здатним до внутрішнього і зовнішнього діалогу.

Ю. Лотман висловлює глибокі міркування щодо існування, розвитку, збереження культури. Сутність культури така, що минуле в ній «не йде в минуле», воно фіксується в пам'яті культури, а потім отримує постійне, хоча й потенційне буття. Культурна пам'ять, за Ю. Лотманом, це не комора з текстами, а механізм породження. Культура, поєднана з минулим пам'яттю, породжує не тільки своє майбутнє, але й своє минуле [140, с. 116]. Жива культура, як твердить учений, ніколи не буде продовженням минулого – вона народить неминуче нові системи і тексти, але вона не може не містити в собі пам'яті про минуле. Таким чином, співвідношення потенційно присутніх в кожній культурі образів її минулого і майбутнього і ступінь їхнього взаємовпливу і формує сутнісну типологічну характеристику, яку слід враховувати при зіставленні різних культур [140, с. 116].

Ці теоретичні розмірковування Ю. Лотмана продовжив інший представник тартуського семіотичного осередку Ігор Чернов, праця якого «Із лекцій з теоретичного літературознавства. І. Бароко: Література. Літературознавство» [271], присвячена бароко як одній з категорій літературознавства, як макрооб'єкту, як певній культурній цілості [271, с. 8], як типу літературної культури (131). Останній термін стає робочим у дослідженні І. Чернова для покриття сукупності всіх проявів літературного бароко як власне літератури, так і соціальних контекстів, взаємозв'язків із іншими мистецтвами, іншими сферами культури [271, с. 131], що дозволяє вводити літературу в ширші контексти і у разі потреби реконструювати втрачені елементи за іншим матеріалом [271, с. 131]. Автор упевнений, що поняття «літературної культури» дозволить йому описати російське літературне бароко за допомогою типологічних ознак, а також дозволить виокремити специфіку східнослов'янського бароко [271, с. 131]. Таким чином, ця теоретично сконцентрована робота надзвичайно корисна для систематизації барокознавчого

матеріалу, класифікації типологічних ознак барокового стилю та типології культури та є частиною теоретичної бази нашого дослідження. Вона була опублікована в 1976 році, коли на радянських теренах активно почав осмислюватися спадок «ідеологічно неправильного» бароко та вивчатися напрацювання закордонних колег, зокрема й діаспорних. Отож, праця тартуського літературознавця була запланована як початок постанови теоретичної історії літератури, яка б дала теоретичне пояснення кожного явища письменства та закономірностей історико-літературного процесу [271, с. 8]. І. Чернов декларує, що спиратиметься в роботі на історію російської літератури зі своїм специфічним варіантом бароко, котре не постало як самостійне художньо-культурне явище, як наприклад в Іспанії, Італії чи Польщі [271, с. 8]. Він звертатиметься також до текстів білоруської та української літератур, письменства західнослов'янського ареалу, та епізодично – західноєвропейських творів. Але попри ці заяви власне історико-літературного матеріалу в роботі небагато, а дослідник, попереджуючи звинувачення в недостатньому розгляді саме літературних текстів, що нібито загрожує недоведеністю тверджень, пропонує аналіз художніх текстів подивитися в інших його працях. Хоча при цьому сам визнає, що безпосередній аналіз текстів виносився свідомо за дужки, аби не шкодити цілісному опису типу культури та стилю. І. Чернов вважає, що принципи, які він висуває, дозволить читачеві самому накласти їх на тексти і верифікувати [271, с. 10].

Цінність цієї праці також визначається тим, що в ній аналізуються типологічні концепції бароко кінця XIX-XX ст., а точніше три типи концепцій, які вчений називає парадигмами. Дослідник аналізує їх як певні еталони для подальшого вивчення, вважаючи, що вони є найбільш оригінальними і розробленими, такими, що доповнюють одна одну та розглядають бароко з точки зору організації твору, синтактики (парадигма Г. Вельфліна), семантики (парадигма П. Сорокіна) і прагматики (парадигма А. Гаузера) [271, с. 49]. Інші ж студії з погляду методологічних підходів, на думку І. Чернова, можуть загалом або в окремих аспектах «зводитися» до цих трьох типів, методологічна чистота, цільність і оригінальність яких забезпечила їм місце в літературознавстві, бо безпосередньо на

їхній основі, або під їхнім впливом були створені власне літературознавчі схеми класифікації історико-літературного матеріалу.

Таким чином, із дослідження І. Чернова випливає думка про складний і діалектичний характер усіх трьох підходів до аналізу феномена бароко, між якими є подібності та певні збіги. У кожній із парадигм є свої сильні та слабкі моменти, своя історія в науці, свої послідовники і критики. Ці парадигмальні концепції, що розглядаються свідомо І. Черновим трохи схематично, як ідеальні типи, розкривають поле теоретичної інтерпретації феномену бароко. Вони взаємно доповнюють одна одну, оскільки пов'язані з різними сферами вивчення бароко (в термінах семіотики – з синтактикою, семантикою і прагматикою) [271, с. 96]. До речі, академік Д. Наливайко вважав створення загальної парадигми бароко «здобутком науки XX століття» [161, с. 12].

І. Чернов як представник семіотичної школи, не зосереджуючись на національних особливостях бароко, намагався систематизувати і узагальнити весь досвід вивчення бароко (формальна, соціологічна, соціо-культурна парадигми) та виділити основні типологічні ознаки стилю, виражені зокрема й через бінарні опозиції.

Отже, йдеться насамперед про кризовість світовідчуття епохи бароко та похідних від неї, що виявляється в багатьох моментах духовного життя індивіда та соціуму, зокрема культивуванні мотивів «Vanitas» (марнота марнот) та «Memento mori» (пам'ятай про смерть). Характерна для мистецтва епохи Бароко і типу культури *театралізацію* є свідченням поглиблення рефлексії над собою [271, с. 141]. Видовищні свята, побут і речі, що стають змістом художнього твору засвідчують *входження естетичного в неестетичну сферу* [271, с. 142]. Естетична реальність бароко, як зазначає дослідник, розширюється до всього типу культури, захоплюючи всі сфери духовно-матеріального буття, мистецтво ж спускається на всі рівні життя, мотивуючи *зацікавлення речами і побутом* [271, с. 154]. Це якраз свідчить про *епохальність стилю*, а зміна кордонів естетичного/неестетичного є найяскравішою рисою зміни статусу мистецтва [271, с. 149]. Традиційна жанрова система характеризується динамічністю та умовністю [271, с. 144].

Бароковий твір будується як відкритий текст, що програмує різноманітні інтерпретації залежно від «здібностей і підготовленості читача» [271, с. 153]. І. Чернов підкреслює, що єдність барокового тексту досягається не тільки анафоричними повторами, але переважно – механізмом цитації ([271, с. 153]. В епоху Бароко виробляється уявлення про *важливість інтерпретації тексту* [271, с. 448], до якої схиляє читача вже не аматор, а професійний письменник [271, с. 151], що підштовхує до думки про можливість множинного прочитання художнього твору [271, с. 153]. Це пов'язано з тим, що для ментальності всієї культури визначальним стають не факти, а їхня інтерпретація. Це програмує перенесення інтересу з *поетики* (що зображати) на *риторику* (як зображати), що породжує інтерес до мистецтва тлумачення і розуміння тексту - герменевтики [271, с. 151].

Дослідник акцентує увагу на *переорієнтації з настанови на повідомлення на настанову на код; з пізнання життя на самопізнання мистецтва*, на заміні єдиного «геометричного» погляду на життя *множинним*, «стереометричним»; а також на опозиції *національного/інтернаціонального* [271, с. 140-141], *вербального / візуального*, *онтологічного / аксіологічного*, *елітарного / демократичного (квазідемократичного); закритої / відкритої форми*.

Отже, типологічні риси «барокових» стилів, виділені І. Черновим, можна розширювати, тлумачити, нарощувати прикладами і застосовувати в історико-літературному дослідженні.

1.5. Типологічні підходи до вивчення літератури у працях сучасних українських дослідників

У сучасному літературознавстві на позиції типологічного вивчення мистецьких явищ найпослідовніше стояв Д. Наливайко. У знаковій для української гуманітаристики праці 1981 р. «Мистецтво: напрямки, течії, стилі» дослідник, наголошуючи у вступі на історико-типологічному підході і полемізуючи з положеннями Г. Вельфліна і Д. Чижевського, виступає проти «парних розбивок» та інших класифікацій напрямків (чи стилів епохи), заснованих на певних моментах

повторюваності, що приводить до ігнорування історизму, і перетворення художнього процесу в постійне чергування формалізованих модифікацій двох основних типів [160, с. 20]. Прихильність до історизму помітна і в сучасних дослідженнях Д. Наливайка, одного із перших adeptів в Україні методології «нового історизму». Але попри це вчений у згаданій монографії знайомить читача з позиціями різних теоретиків щодо типології мистецьких явищ і пропонує певні положення теоретичної та історичної типології. Так, говорячи про необхідність запровадження поняття «тип творчості», яке є ширшим за літературний напрям, Д. Наливайко полемізує з Л. Тимофєєвим щодо доцільності виділення двох типів творчості (романтичного і реалістичного) як суто теоретичних категорій, відірваних від конкретного історичного розвитку [160, с. 31-32]. Але пізніше все ж говорить, що характерною особливістю європейського культурно-історичного розвитку є взаємодія протягом багатьох століть двох типів художньої творчості, перший із яких був створений античністю, інший - середньовіччям [160, с. 35]. Перш ніж підійти до розкриття епохальних стилів, учений аналізує специфіку кожного типу [160, с. 35-53].

Мабуть, певна суперечливість окремих положень відомої праці Д. Наливайка була викликана ідеологічними чинниками, які дуже часто спонукали авторів до якихось поступок, як правило у вступних розділах, з метою уможливлення викладу своєї концепції далі. Тим паче, що це дослідження було у біографії Д. Наливайка певним компромісом із радянсько-ідеологічним апаратом після того, як йому не дали можливості захистити докторську дисертацію про рецепцію України в Європі в XVII-XVIII ст.

Зацікавлення типологією літературних стилів у науковця простежується протягом всієї діяльності. Хоча найяскравіше наукові позиції українського вченого-енциклопедиста, звичайно, розкрилися вже у 1990-х роках після зняття ідеологічних рамок. Однією з таких праць стала студія 1998 року «Українські неокласици і класицизм», де автор, як і його відомі попередники, говорить про класицизм як тип художнього мислення, що сформувався на ґрунті грецької класики, превалував в античному світі й одним з найзначніших і найстійкіших у Європі нового часу [163,

с. 4]. Д. Наливайко розмірковує про класицизм у широкому значенні слова, про класицизм, що не раз завмирав і актуалізувався в європейській художній культурі, реалізуючись в різночасових і досить розмаїтих класицистичних напрямках, течіях і тенденціях [163, с. 4], у яких оприявнюються спільні фундаментальні стильові інтенції античної класики, пов'язані зі сферою раціонального, чіткістю структурної організації, духовною дисципліною і волею до подолання безформності та хаотичності [163, с. 5]. Д. Наливайко бачить український неокласицизм як найбільш специфічне явище серед неокласичних течій кінця XIX-першої половини XX ст. [163, с. 6], слабо інтегроване модернізмом, силове поле якого, на думку вченого, теж було порівняно слабим, а тому існував глибший зв'язок із традиційною класичною літературою [163, с. 6]. Студії українських неокласиків, які не відроджували, а послідовно і програмово вводили класичну традицію і класичні структури в рідну літературу, автор називає поетами культури [163, с. 9], для котрих остання є джерелом, ґрунтом і матеріалом їхньої творчості. Отже, Д. Наливайко вписує доробок українських неокласиків у класичну традицію, як у діахронному, так і синхронному зрізі [163, с. 10].

Д. Наливайко є автором ґрунтовних праць з типології стилів як класицистичних, так і романтичних (барокових), що є не зовсім типовим явищем саме для цієї наукової царини, де дослідники дуже часто приходять до типологічних досліджень саме завдяки захопленню культурою певного типу. Зупинимось на вступному розділі «Українське бароко: типологія і специфіка» Д. Наливайка до двотомника «Українське бароко», виданого за ініціативи і під керівництвом ученого, де підсумовується досвід типології бароко у XX ст. і ще раз наголошується на специфіці українського варіанту «першого спільного «великого стилю» всього континенту [161, с. 13], який хоч і був наднаціональним, мав здатність адаптовуватися до національних і регіональних умов і культурних традицій [161, с. 15]. Дослідник, як і його попередники, зокрема Д. Чижевський, говорить про культуру українського бароко як єдність, котра включає різні види духовно-творчої діяльності етносу [161, с. 11]. Учений визначаючи стиль як універсальну категорію художньої творчості, що поширюється на всі її рівні: світосприйняття, ідеї,

семантику, поетику, солідаризується з твердженнями знаних попередників про те, що бароковий художній стиль корелює зі світосприйманням та мисленням епохи, стилем її життя [161, с. 10]. Тобто, йдеться про бароко як стиль епохи та про бароко як культурну епоху [161, с. 10]. Як і Д. Чижевський, Д. Наливайко називає Бароко «однією з найвизначніших епох нашої національної культури» [161, с. 13].

Категорично не заперечуючи тези українських учених початку ХХ ст., зокрема В. Перетца, про запозичення стилю бароко з польської літератури і перенесення його майже в готовому вигляді на український ґрунт, науковець пропонує інший погляд на цю проблему. Д. Наливайко бачить спорідненість українського бароко з давньоруським риторичним стилем, що спирається на фольклорні та писемні джерела [161, с. 14]. Простежується надзвичайно цікавий зв'язок між давньоруським риторичним стилем та візантійською літературою, а через неї з пізньоантичною традицією, в якій відомі дослідники, починаючи з Е. Р. Курціуса та А. Гаузера, схильні вбачати спільне підґрунтя європейських маньєристично-барокових явищ XVI-XVII ст. [161, с. 14-15]. Д. Наливайко бачить глибоку дискурсивну вписаність українського бароко як духовного феномену в контекст візантійсько-слов'янської культури, що, було розкрито у монографії Л. Ушкалова «Світ українського бароко», хоча останній і не ставив спеціально такого завдання [161, с. 15].

Український учений, солідаризуючись із В. Жирмунським [76, с. 359], нагадує суть розуміння впливу і рецепції в сучасній компаративістиці та зазначає, що вплив – це освоєння досвіду інших літератур, потужний імпульс для літератури-позичальниці, яка відбирає тексти відповідно до свого горизонту сподівань, своїх інтенцій і потреб, після чого адаптує, переосмислює та переінтерпретує відібране і надає йому іншого змісту, семантики і функціональності [161, с. 15]. До речі, це ж саме можна сказати і про механізм стильової комунікації. Отож, як вважає дослідник, специфіка українського бароко полягає у його прямому і безпосередньому зв'язку із середньовічною культурою східноєвропейського варіанту [161, с. 17]. Зазначається Д. Наливайком і те, що ренесанс для українського бароко не був «базовим» субстратом, його елементи й тенденції входили в культуру разом із розвитком бароко [161, с. 17].

Отже, як впливає зі слів науковця, українське бароко перебувало в континуумі середньовічної культури, яка не була «поборена» ренесансом, а мирно «перетекла» в барокову. А це є ще однією особливістю українського бароко, яке на рівні художньої мови тяжіє до мови європейського бароко. Підкреслюється Д. Наливайком також неабияке значення для країн православно-слов'янського регіону культури українського бароко, котре «відповідало» за поширення європейських естетичних ідей на всю спільноту *Slavia Orthodoxa* [161, с. 18]. Отож, доробок засновника сучасної української школи компаративістики довів можливість поєднання в одному дослідженні кількох компаративістичних підходів, зокрема генетичного і типологічного [31, с. 120-121], став ще однією ланкою у більш як столітній історії типологічного вивчення стилів.

Сучасний дослідник середньовічної і ранньомодерної літератури *архієпископ Ігор Ісіченко* виділяючи в українській літературі епохи Середньовіччя (раннє, зріле й пізнє), Ренесансу (в українському літературознавстві є ще дискусійним питанням) і Бароко (раннє, зріле й пізнє), наголошує на тому, що в основу періодизації він кладе «зміну стилів і трансформацію системи жанрів» [88, с. 574]. При цьому він усвідомлює, що межі між епохами не можуть бути «чітко делімітованими чи то хронологічно, чи персоналістично», але це допомагає виявити стильову домінанту текстів і «пов'язати їх із контекстом літературної епохи в цілому» [88, с. 575].

Хоча *архієпископ Ігор Ісіченко* не є апологетом циклічного розвитку письменства, його підхід близький до позицій Дмитра Чижевського, концепції якого наприкінці 1980-х через майже півстоліття дійшли до України та відкрили нові перспективи для українських літературознавців. Одним із перших, хто почав знайомити українських гуманітаріїв із доробком Д. Чижевського, якраз і був *архієпископ Ігор Ісіченко*, якого Н. Пилип'юк називає його послідовником [202, с. 14], науковцем, чиї дослідження «продовжують проект відомого славіста» [202, с. 11].

Рецепція засадничих положень Д. Чижевського з'явилася вже у ранніх студіях *архієпископа Ігоря Ісіченка*, якому імпонували думки знаного вченого про те, що

«головним рушієм розвитку літератури є іманентні закони художньої творчості, а сенс літературного тексту варто шукати в межах поетичної структури, поза ідеологічною проекцією на дійсність» [89, с. 45]. Він вважав, що саме такий підхід забезпечить неупереджений аналіз літератури бароко, яка у часи панування ідеологічного моноліту вважалася відірваною від проблем і потреб сучасності. Прийнятним для дослідника є погляд Д. Чижевського на Бароко як стиль епохи, що корелює з концепцією «культурних хвиль» [87]. Хоча у його працях, незважаючи на потужний вплив наукової харизми Д. Чижевського, окрім формального аналізу тексту, робиться акцент на «суспільному аспекті історії, на взаємній залежності культурних, соціальних і політичних чинників» [202, с. 14-15] і, звичайно, етнорелігійних.

Логіку стильових змін крізь призму циклічно-дуалістичних теорій простежують інші українські літературознавці. Так, концепція авторської свідомості *М. Кодака* відштовхується від твердження про існування двох типів людських «світовідношень» [97, с. 7], здатних відновлюватися в часі. М. Кодак називає два типи систем авторської свідомості: гомогенізуючий (приводить все до однорідності) і гетерогонізуючий (шукає відмінності навіть у близьких явищах) [97, с. 7], які частково корелюються з типологією романтичних і реалістичних типів творчості у питанні формування двох стильових рядів, типів словесно-образного мислення, починаючи з романтизму (давніших періодів науковець не аналізував). Так, авторська свідомість гомогенізуючого типу програмує типологічний ряд: романтизм – неоромантизм – експресіонізм, а гетерогонізуючого – реалізм – неореалізм – імпресіонізм [97, с. 10-11]. Автор цього дослідження цілком слушно зазначає, що численні літературно-мистецькі явища кінця XIX – першої половини XX ст. по-різному надаються до типізації. Так, неоромантизм і неореалізм типогенезно більш прозорі за імпресіонізм та експресіонізм [97, с. 28], поетика яких достатньо ускладнена впливом різних художніх систем тощо.

Історію культури *Стефанія Андрусів* уявляє як невпинне послідовне хитання між двома полюсами світосприймання – реалістичним та нереалістичним, між історико-культурними епохами, в основі яких лежать різні картини світу [5, с. 115].

Ці два протилежних начала дослідниця визначає, ідучи за Ф. Ніцше, як аполлонівське та діонісійське, зіставляючи модернізм із постмодернізмом то як дихотомію, то як явища одного ряду. С. Андрусів вважала, що сучасний постмодернізм, який має ознаки протилежних стильових типів, це лише початковий етап формування нової культурної доби чи стилю [5, с. 115], а тому однозначно віднести його до реалістичного чи нереалістичного типу досить важко. Вона зазначала, що постмодернізм опонує модернізмові, хоча часто його й продовжує [6, с. 142]. Ці коливання були характерні й для визнаних теоретиків постмодернізму, таких як І. Хасан.

За останні півстоліття з'явилося чимало наукових розвідок присвячених «типологічній проекції бароко» [78, с. 37] на розвиток наступних художніх парадигм, де розглядалися як загальнотеоретичні питання стильової диференціації, так і особливості поетики певного літературного чи авторського стилю в контексті цієї проблеми.

Осмислення типології бароко дуже часто відбувалося у працях, присвячених М. Гоголю як постаті, з яким пов'язана естетична альтернатива українському реалізмові, «домашньовжитковості» [2, с. 341], а також письменника, «визначальні риси творчого профілю» якого закорінені в «стихію барокового світу» [152, с. 147]. Гоголівська тема поряд із П. Кулішем і М. Вовчком, прийшла на зміну «сковородинській», що була наскрізною темою української інтелігенції в першій половині 20-их років» [61, с. 290]. Український літературознавець *Павло Михед* послідовно і всебічно розглядає гоголівське бароко, що кваліфікується ним як визначне явище в українсько-російському «бароковому діалозі» [78, с. 39], який відбувався, зокрема, у добу романтизму, що є підтвердженням поширеної думки про те, що всі дихотомічні теорії стилів відзначають типологічну близькість романтизму й бароко [152, с. 137]. Головними складовими цього процесу П. Михед називає, по-перше, українське походження та національну ідентичність частини російських письменників [151, с. 202], по-друге, актуалізацію історичного знання, інтерес до української історії XVII-XVIII ст., що відповідно зобов'язувало представників російської наукової та творчої інтелігенції вивчати і, звичайно, інтерпретувати

великий масив фольклорних, документальних і літературних текстів доби бароко [151, с. 204-205]. Також на рецепцію українського бароко впливала естетика низового бароко, що було своєрідним «симбіозом народної естетики й високого бароко» [152, с. 140]

Центральною постаттю українсько-російського діалогу доби романтизму П. Михед називає М. Гоголя, творчість якого окреслює всі важливі напрямки рецепції українського літературного бароко російським письменством початку XIX ст. [152, с. 147]. Зв'язок між творчістю М. Гоголя і українським бароко, на думку науковця, виявляється на різних рівнях: образному, жанровому, стильовому. При цьому своє завдання дослідник бачить у тому, щоб дослідити цей процес на рівні «глибинних структур» [151, с. 209], «коли художні рефлексії стають набутком інтелектуальної сфери, формують спосіб мислення або впливають на нього» [151, с. 209]. Саме такий погляд на стильову комунікацію і дозволяє виявити «бароковий ген» в системі художнього мислення (198) не тільки російської, а й української літератури, для якої характерне «тривале переживання бароко», що стало способом консервації й збереження національної ідентичності [151, с. 198] та залишало глибокий слід у генотипі української культури [152, с. 138]

Барокові традиції в літературі українського романтизму, форми функціонування барокових мотивів і образів у романтичній літературі та риси, що відживлюють бароковість на різних структурних рівнях тексту (фабула, сюжет, простір, час, семантика) досліджувала *Ольга Новик*, зокрема, у монографії «Неповторність повтореного. Барокові традиції в літературі українського романтизму» (2011 р.) [169]. Авторка виявила типологічні збіги української барокової та романтичної літератури.

Володимир Моренець, досліджуючи поетику польського поета К. І. Галчинського, розкриваючи її широкі культурно-історичні горизонти, літературні контексти різних епох, говорить про художній діалог між епохами через століття, який заломлюється в художній свідомості кожного митця. Аналіз творчості «майстра Ільдефонса» якраз і доводить слова Д. Чижевського про «збій» будь-якої схеми літературного розвитку на доробку непересічних митців [155].

Виявленню впливів поетики бароко на українську літературу перших десятиліть ХХ ст. присвячено праці академіка *Миколи Сулими*. У студіях «Вертеп у стильових шуканнях української літератури на зламних етапах її розвитку»; «Українська шкільна або ж барокова драма XVII-XVIII століття і драма перших років революції») [234; 236] вчений відкриває майже невідомі історико-літературні факти (драми Л. Старицької-Черняхівської «Вертеп та «Милість Божа») та інтерпретує тексти драм початку ХХ століття, орієнтованих на вертепну драматургічну форму. Дослідник зупиняється на творі П. Куліша «Іродова морока», п'єсах Л. Курбаса «Різдвяний вертеп», «Джеммі Хіггінс», «Жовтневий огляд», «Патетичній сонаті» М. Куліша, «Вертепі» В. Шевчука та інші. Він також звернув увагу на елементи поетики бароко в українській поезії 20-их років [235], вказав на паралелі української барокової літератури з поетичним авангардом 1920-их років. Вчений залучав до свого дослідження й інші мистецькі явища того часу, зокрема, музику та живопис. Ця праця М. Сулими, що містила майже «конспективний перелік збігів і паралелей» [235, с. 27] між українською літературою доби бароко й письменством перших десятиліть ХХ століття, свідчила про перспективність такого аспекту вивчення вітчизняної культури.

Типологічним збігам бароко і футуризму присвячена студія Дмитра Горбачова «Бароко і футуризм» [49], в якій він на світоглядному та поетикальному рівні доводить, що український і російський футуризм був прямим нащадком козацького бароко [49, с. 221]. Підкреслюючи роль українського романтизму в передачі барокових традицій авангардним течіям, Д. Горбачов підходить до вже відомої антитези «діонісійського-аполлонічного» [49, с. 237], яка виражається антитетичністю між двома світами: раціональним (суспільним) і стихійним (природним) [49, с. 237], де бароко і типологічно подібні стилі, звичайно, належать до другої стихії. До неї ж відносить учений і авангардизм, який переважно ставиться дослідниками в ряд раціоналістичних стильових напрямів. Д. Горбачов переконаний, що раціоналізм авангарду не є антибароковим, бо основою конструктивізму є несподіванка й невнормованість [49, с. 232]. Аналізуючи світоглядні та формальні риси, що зближують бароко і авангардні течії, відомий

український культуролог підводить читача до справедливого висновку про те, що розуміння барокового спадку у футуризмі «оприявнює нові грані також сучасного авангардного мистецтва»[49, с. 246].

Як крок «у напрямку до узагальнення поетичної карти від авангарду до постмодернізму» в контексті типології бароко можна вважати працю *Ірини Заярної* [14, с. 88]. Авторка книги «Бароко і російська поезія XX століття: типологія і спадкоємність художніх форм», перш ніж перейти до розгляду типологічних паралелей поетичних художніх систем XX ст. авангарду, постмодернізму та бароко, дає лаконічні, але влучні характеристики працям із вивчення бароко, індивідуальних авторських стилів в контексті рефлексії великого стилю XVII-XVIII ст. наступними літературними течіями і напрямками, а також аналізує роль бароко в циклічних теоріях еволюції культурних типів (Г. Вельфлін, Ф. Ніцше, Х.Ортега-і-Гасет, О. Шпенглер, Е. Курціус, М. Фуко, Д. Чижевський, Д. Лихачов, Ю. Лотман, І. Смирнов та ін.), намагається систематизувати за методологічними домінантами теорії «циклічного чергування стилів»[14, с. 89] історико-типологічні дослідження. У ході такого ретельного розгляду дослідниця визначає методологічну основу своєї розвідки, яка спирається на досвід історико-типологічних, порівняльно-історичних, структуралістських і семіотичних аналізів. І. Заярна виділяє в творчості російських митців XX ст. найбільш експлуатовані ними, як і українськими письменниками, найяскравіші барокові мотиви (*vanitas, memento mori*), художні принципи (мистецький синтез, драматургічна триярусна побудова), образи-символи (дзеркало, колесо, змій, мильна бульбашка, хрест, годинник), топоси (дорога, серце), концепти (мандрівництво, театр), риторичні фігури та категорії (гострого розуму), опозиції (життя/смерть) та інше. Дослідниця підкреслює, що подібність барокових методів художнього освоєння світу до запропонованих російським авангардним рухом і постмодерністським пошуком, перш за все, зумовлена наскрізною буттєвою кризою означених періодів [78, с. 364], бо саме кризовість світовідчуття є чи не найголовнішою рисою барокового типологічного ряду.

Одним із невирішених літературознавчих питань цього кола залишається термінологічна невизначеність поняття необароко. Авторка аналізованої монографії

говорить про відсутність чітких та різнопланових критеріїв визначення необарокової течії [78, с. 44], що, в-основному, окреслюються формальними ознаками, не враховуючи філософської та духовної проблематики явища. Натомість дослідниця пропонує виводити необароко не з модернізму, який може бути лише посередником, а з історичного бароко. Саме цими моментами імponує пасаж щодо необароко в літературі кінця ХХ ст. При цьому якимось не зовсім обґрунтованим виявляється введення «без попереджень» терміну необароко в дослідженні І. Заярної щодо поезії 1970-1990-их років. При термінологічній невизначеності терміну, якого не фіксують сучасні енциклопедії, варто було би викласти своє методологічне бачення означеної проблеми. Взагалі-то часові параметри необароко задаються науковцями довільно, зокрема, Ю. Лавріненко вперше застосував термін необароко в 1959 р. до української літератури першої половини ХХ ст. (П. Тичина, М. Бажан, Ю. Яновський, М. Хвильовий, М. Куліш) [125, с. 496], виділяючи його в окрему стильову течію модернізму. Це ще один доказ того, що бароко поверталось в українську та інші слов'янські культури на ірраціоналістських стильових хвилях переважно на початку та в останніх десятиліттях ХХ ст., тобто на зламах століть. Звичайно, знакові явища могли з'являтися і набагато раніше, щоби просемафорити вже більш масовому процесу.

Головним висновком праці І. Заярної, на нашу думку, є твердження про те, що континуальність функціонування барокових художніх, жанрово-стильових форм, риторичних засобів свідчить про те, що віддалені в часі але типологічно подібні культурні пласти органічно включені в сучасну художню ситуацію, розчинені в її генетичній пам'яті [78, с. 375].

Спостереження щодо семіотичної мотивації перегуку художніх систем бароко й футуризму (ширше – авангардизму) актуалізував російський учений І. Смирнов, до думок якого зверталися й українські дослідники. З'ясуванню механізмів взаємодії віддалених у часі художніх систем [78, с. 33], зокрема, бароко й футуризму, він присвятив свої дослідження 1970-1980-их років. Природа футуризму, на думку вченого, унеможливлювала свідоме оживлення традицій бароко [217, с. 336], але, очевидно, несвідомі паралелі між бароко й футуризмом вже були помічені самими

літераторами початку XX ст. [217, с. 336]. І. Смирнов не надавав бароко ознак позачасової естетичної категорії [217, с. 337], залишаючись прихильником еволюційно-історичного погляду на стильовий розвиток. Але при цьому з'являється твердження про те, що міжстильові перегуки певних культурних періодів виявляються у всьому мистецькому ансамблі [217, с. 337], в різних сферах буття свідомо чи несвідомо. Вчений стверджує, що зв'язок літератури XX ст. з епохою бароко відбувався в європейських країнах за законами національних культурних традицій [217, с. 335]. Не виняток тут і Україна.

Висновки до 1 розділу.

Кінець XIX – XX ст. – це час формування дискурсу про бароко на західноєвропейських і слов'янських теренах, коли найвідоміші постаті, явища, художні моделі та принципи поетики бароко ввійшли в багатоплановий простір культури XX ст. Упорядкувати уявлення про механізми змін культурних епох, одночасно дискретних і відкритих до комунікації, допомагають дуалістично-циклічні теорії, що передбачають існування двох типів художнього мислення, які періодично змінюють один одного. Йдеться про два опозиційні стильові типи, що чергуються: класицистичний (ренесансний, реалістичний) і бароковий (середньовічний, романтичний).

Зародження епохоцентричних концепцій спостерігаємо в естетико-філософських працях німецького мислителя зламу XVIII-XIX Г.В.Ф. Гегеля, погляди якого знайшли розвиток (інколи через заперечення) в естетичних програмах пізнішого часу, зокрема зламу XIX-XX ст. Ідеться про дуалістичні концепції, виражені дихотоміями «аполлонівського й діонісійського» Ф. Ніцше та «аполлонівського й фаустівського» О. Шпенглера, що вплинули на формування «барокоцентричного» підходу швейцарського мистецтвознавця Г. Вельфліна, орієнтованого на чергування двох типів художнього мислення. Саме в межах іманентної чи формальної парадигми Г. Вельфліна формувалося уявлення про бароко як стилю епохи. Його ідеї знайшли відгук у «теорії хвиль» Д. Чижевського, Ю. Кшижановського, Е. Р. Курціуса, Д. Лихачова, Ю. Лотмана. Ці епохоцентричні

концепції виникали переважно як результат рефлексії над долею бароко, як спроба визначення його місця в історичній типології мистецтва.

Історіософська концепція В. Петрова зосереджується на питаннях циклічності та дискретності епох, що, як і теософська концепція М. Бердяєва про «нове середньовіччя», виникли в означених часових рамках і в тому ж культурно-філософському дискурсі. Типологічному вивченню мистецьких явищ загалом і барокових зокрема присвячені дослідження сучасних літературознавців: С. Андрусів, Д. Горбачова, І. Заярної, архієпископа Ігоря Ісіченка, М. Кодака, П. Михеда, В. Моренця, Д. Наливайка, О. Новик, М. Сулими, що підтверджує дуалістично-циклічні концепції розвитку літератури.

Циклічні теорії розвитку національних літератур більшості згаданих дослідників, у працях яких не можна не помітити «емфатичного захоплення літературою бароко»[257, с. 10], зумовлені різними філософськими системами, естетичними смаками, методологічними засадами, видаються варіантами ідеї дуалістичної природи духовного буття, що його підвалинами є діонісійський дисонанс і аполлонівська просвітлююча сила, котрі біжать поряд, найчастіше у великій незгоді одне з одним, збуджуючись навзаєм до все нових, плідних народжень [166, с. 43].

РОЗДІЛ 2.

РЕЦЕПЦІЯ БАРОКОВОЇ ДРАМИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ XX СТ.

Інтерпретація буття за допомогою метафори «світ-театр» набула значного поширення в естетиці Бароко. Митцям XVII- XVIII ст. світ уявлявся як театр, де акторами і глядачами були всі смертні люди, а режисером - сам Бог. Свою концепцію світу в театральних термінах викладав не один мислитель означеної доби. Релігійна індивідуальна та колективна свідомість (як і підсвідомість), живилася перш за все враженнями від участі в літургійному обряді, що протягом церковного року залучав кожного до моделювання християнського мікро- та макрокосму.

Театр увійшов у всі духовні сфери доби Бароко як тема чи метафора [220, с. 55], загострюючи ілюзорність світу та стаючи «постійною емблемою марності людських сподівань» [220, с. 57]. Із театральною метафорою пов'язаний мотив Vanitas (від лат. «vanitas, vanitatum, et omnia vanitas», що перекладається як «марнота марнот і все марнота»), який є актуалізацією в бароковому просторі лейтмотиву найсуперечливішої книги Старого Заповіту (приблизно III ст. до н.е.) авторства проповідника Кохелета (грецькою – Еклезіаста).

Українська барокова думка, як зазначає Б. Криса, вихопила з цієї книги її наскрізний мотив «марнота марнот – усе марнота» і надала Книзі Еклезіаста значення «інтертекстуальної лектури» [108, с. 164]. Звичайно, не всі думки, образи, інтенції з Книги Еклезіаста були використані митцями українського бароко, бо кожна національна література певної доби зосереджується на тому, що відповідає 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» [109, с. 183].

Процес літературної адаптації положень цієї найпесимістичнішої Книги, з таким гострим відчуттям безвиході, за словами о. Олександра Меня, відбувається і в подальших культурних епохах [148]. Мотив *Vanitas* найширше використовувався митцями тих стильових течій, де екзистенційне тло розгортання літератури було «правдиво діонісійським» [250, с. 73]. У процес трансформації цього мотиву вносять корективи філософсько-естетичні, стильові, мистецькі, релігійні й соціально-історичні передумови та чинники.

Для людей XVII-XVIII ст. екзистенційні переживання, пов'язані з рефлексіями щодо таємничості й незбагненності світу, вічності й космізму, плинності та невідвортної кінечності людського життя на фоні суспільних катаклізмів, необхідні були для «внутрішньої музики їхньої душі» [294, с. 391], а замилювання в таємницях буття було потребою, позою, роллю аж до перегравання, що пов'язане з глибоко ігровим змістом творчого пориву епохи Бароко [45, с. 206].

Барокове театральне дійство як культурний феномен та естетико-філософський концепт найчастіше відтворювалося в творах пізнішого часу на різних текстових рівнях: формальному, тематичному, сюжетному, ідейному, естетичному тощо. Хоча, як вважав В. Беньямін, центр барокових драм міститься саме у формі [15, с. 120-121], а форма трагедії є найбагатшою за всі інші «спроби бароко» [15, с. 121]. У цьому контексті надзвичайно слушними є зауваження Ю. Лотмана, що різні види мистецтв відповідають різним етапам «розвитку духу» і домінують в ту чи іншу культурну добу, стаючи навіть їхніми символами [136, с. 72]. Кожне мистецтво, продовжує дослідник, стає самостійним лише тоді, коли виробляє власну мову, яка відповідатиме його специфічному способу художнього моделювання світу [136, с. 72]. Лише після того як мова певного мистецтва досягла семіотичної самостійності, вона починає впливати на інші мистецькі системи [136, с. 72]. Отож, вважаємо, що художньою мовою, яка мала вплив на мистецтва своєї доби, а особливо на майбутні культурні епохи «нереалістичного» типу була саме театральна стилістика, бо Бароко, як зазначав С. Кримський, культивувало театральність [107, с. 41], зокрема, коли скульптура театралізується, стаючи схожою на пантоміму, а сакральні сюжети з української ікони XVIII ст. «набувають рис театральної дії».

У системі барокового світотворення важливим чинником був шкільний театр, який на культурній мапі доби XVII-XVIII ст. можна уявити, за висловом Л. Софронів, як фокус перетину, взаємодії різноспрямованих історико-культурних меж [222, с. 35]. Для нього обряд був «основою, матеріалом і засобом художнього втілення» [222, с. 169]. На думку дослідниці, якби український театр, що отримав свій розвиток від зіткнення культурних моделей православного й римського слов'янства, не відчув живильних зв'язків із обрядом, то загинув би, щойно виконавши свою дидактичну та естетичну функцію [222, с. 154, 158]. Але, перебуваючи в освітньо-релігійній системі, він залежав від церковно-обрядового календаря, зокрема різдвяного циклу, де елементи театральності були сильнішими, ніж в інших епізодах священної історії.

Одним із головних надбань барокового театру стало «опускання» обряду в народне середовище» [222, с. 177], де він у містериальній оболонці зустрівся з фольклором, в результаті чого виник вертеп. Це одна з найпоширеніших версій його появи. Хоча, звичайно, явище це набагато складніше, таке, що потребує міждисциплінарних досліджень, про що ще на початку XX ст. говорив В. Перетц [193, с. 482]. Дослідник вертепу Й. Федас, обґрунтовуючи належність вертепу як факту етнографічної дійсності до фольклору, визнає, що вона не така вже й очевидна. Літературознавці та мистецтвознавці дивляться на вертеп як на явище, що може переосмислюватися і відтворюватися в пізніших часах [255, с. 34].

Різдвяне лялькове дійство в XIX і особливо в XX столітті увійде в український культурний простір як засіб модернізації форми і змісту, як можливість збереження національних релігійно-обрядових традицій та барокових стильових домінант, як потужний ідеологічний засіб. Вертеп, породжений шкільною драматургією, релігійним обрядом і фольклором, був однією з ланок у міжстильовій комунікації та відбивав бароковий світогляд і сприяв його збереженню у культурній пам'яті нації. Звернення до вертепної форми простежуємо в мистецтві романтизму, модернізму, а також у добу відходу від реалістичної поетики наприкінці XX ст.

Таким чином, вертеп розташовувався на перетині народної та «вченої» культур, у ньому поєдналися сакральне і профанне. Вертеп є синтезом мистецтв, а

також характеризується монтажністю, мозаїчністю, стереотипністю, динамізмом, колективністю, варіативністю, інклюзивністю, тобто введення у систему життєдіяльності етносу тощо [255, с. 35].

Отож, спробуємо простежити трансформацію елементів шкільної та вертепної драми в українській літературі XX ст.

2.1. Елементи театральної барокової поетики в українській літературі зламу XIX-XX ст. Панас Мирний «Спокуса»

Утвердження модерністських стильових та світоглядних домінант не було однозначним та механічним. У цьому переконує п'єса «Спокуса» (1901) Панаса Мирного, що жанрово означена як містерія у чотирьох «справах» [149]. Вона відтворює улюблений мотив українського шкільного театру – гріхопадіння та визволення праотців Адама і Єви й усього людства від пекельного гріха надією Нового Завіту. Тема гріха та його спокутування є найбільш експлуатованою в літературі різних жанрово-стильових систем. Українська різдвяна шкільна драма побудована на контрасті світла, тобто відповідника богоугодної доброчесності, та темряви, відповідника диявольських дій [126, с.44]. Опозиція світла й темряви – одна з головних у мистецтві бароко, що відзначається яскраво вираженою контрастністю. Тому-то локуси раю й пекла як абсолютно антонімічні присутні і в різдвяній, і у великодній українській шкільній драмі.

У «Спокусі» Панаса Мирного дія відбувається в раю та в «царстві лукавих», яке в бароковому театрі не було зв'язаним із землею, закритим від глядача, що дізнавався про події в пеклі із реплік героїв. У барокових постановках вхід до пекла був добре зачинений і охоронявся вартовими. У п'єсі ж Панаса Мирного саме рай – «закрита зона», а в пеклі його господарі, нічим і ніким не обмежені, вільно пересуваються, побоюючись тільки рушити до раю, де в любові, мирі, гармонії перебуває все живе. Це буття Адама і Єви в Едемі до гріхопадіння «парадоксально» подібне, за визначенням С. Аверінцева, до новозавітної різдвяної експозиції [1, с.74].

П'єса Панаса Мирного була створена як на основі біблійних оповідей, так і на матеріалі українських космогонічних легенд [126, с. 75]. Уявлення про темряву в «Спокусі», на думку М. Ласло-Куцюк, відповідають не християнській догмі, а народним повір'ям [126, с. 15]. В українських легендах, як і в «Спокусі» (на відміну від шкільної драми), твердить дослідниця, існує «прямий» зв'язок між горами й проваллям, де водиться нечиста сила [126, с. 7], з'являється київська Лиса гора з її лихою славою, на якій збираються відьми (цей топонім як демонічне місце зустрічається також у записі вертепу Миколи Маркевича [248, с. 433]).

На формальному рівні бароковий художній простір, який є моделлю християнського космосу з обов'язковим триярусним поділом сцени (небо-земля-пекло), відсутній у «Спокусі». Справа не в тому, що у п'єсі немає «землі» (вертепна форма переважно двоярусна), а в тому, що автор і не передбачає такої організації твору, не акцентує уваги на художньому просторі. Таке позбавлення простору «художньої значущості» [222, с. 194] характерне для реалістичного театру ХІХ ст. Простір містерії Панаса Мирного, хоч і був поділений на вертикальні яруси, не був структуротворним, як у шкільних п'єсах ХVІІ-ХVІІІ ст. Композиційну організацію твору Панаса Мирного єднає зі шкільними драмами мотив яблука, навколо якого будувалася дія у давніх виставах, але іншим є знак тексту шкільної драми, основним засобом вираження художньої мови котрої був символ [222, с. 12], а реалістичного – переважно метонімія. Зближує п'єсу з бароковими творами ще й те, що час і місце дії в ній не марковані, як у шкільній драмі, де дія відбувається постійно і скрізь (симультанність).

На світоглядному рівні твір Панаса Мирного вирішує дилему розум/почуття, що набрала своєї гостроти на межі століть, на перехресті стильових напрямів. Український письменник-реаліст у цьому випадку залишається вірним позитивістській програмі, даючи пораду:

«А ти душі своїй не сповірайся,
А більше розуму питай... Цей побратима,
Хоч і холодний з себе, як та крига,
Зате дошукується правди всюди...
А почуття – сліпе, нічого знать не хоче, –

Хиляється, мов п'яне, на всі боки,
Що із його в житті за поводитар» [149, с. 285].

Дискутуючи з Євою, мешканець темного провалля (навіть трохи симпатичний) Сатанайл продовжує розпочату раніше думку про шкоду емоцій та віри, стверджуючи, що нема того, в чому б не помилялась віра, а правий завжди в усьому розум [149, с.305]. Але тим не менше п'єса закінчується новозаповітним епізодом – народженням людської надії на спасіння: вигнанцям із раю саме любов і віра дають наснагу прямувати далі, спокутуючи свої гріхи.

П'єсу Панаса Мирного дослідник української драматургії С. Хороб [270, с. 95] вважає недостатньо поцінованою в літературознавстві, бо до її аналізу застосовувався методологічно неправильний підхід, «коли тема, проблема, система образів, створених автором в ідеалістичному дусі, ніяк не могли вкластися у канонізовані рамки «критичного реалізму». На наше переконання, цінність твору знакового українського реаліста полягає саме в його філософсько-естетичній та творчій межовості. Це є симптомом вичерпаності позитивістських філософсько-естетичних ідеалів на зламі століть. Панас Мирний – уособлення реалістичного типу письма – ніби сповіщає про прихід нового стилю, альтернативного до реалістичного, заснованого на переосмисленні бароково-романтичної традиції.

2.2. Принципи вертепу та барокового театру в п'єсах Людмили Старицької-Черняхівської

Вертепу як явищу усної традиції чужа хронікальність, відверта злободенність, йому не характерна установка на відтворення життя (в цьому контексті можна говорити лише про винятки). Вертеп, як справедливо зазначав Й. Федас, тяжіє до творчого переосмислення матеріалу, він творить свою реальність у межах різдвяного сюжету [255, с. 34]. Але інтерпретація вертепу в культурі пізніших епох часто зосереджувалася саме на проблемах сьогодення, коли зміст і форма лялькового дійства ставали основою для творення побутових чи соціально-політичних рефлексій.

Так, зокрема, зріз суспільних подій у Російській імперії після революції 1905 р. крізь призму українського буття представляє Л. Старицька-Черняхівська у п'єсі «Вертеп», що в 1907 році була опублікована в газеті «Рада» під псевдонімом Старенька Муха. Письменниця схарактеризувала її як «старинну містерію на нові теми», хоча, як показує наше сьогодення, теми то якраз і не нові, бо п'ята колона, проплачена і «вездесуща», була і є, а думка про те, що немає волі, не буде й автономії – хіба не лейтмотив нашої історії XX ст.? У ремарці Л. Старицька-Черняхівська зазначає, що персонажами її вертепу будуть все ті ж старі знайомі: «Ирод, відомий слуга Августів, пастирі, три царіє со дари, вшелякі людіє подліі, сатана і всі приспільники його» [224, с.64]. Декларується також поділ сцени на дві частини, де вгорі відбуваються високі події, а у нижньому поверсі – «подліі». Складні суспільні процеси початку століття, як то «рожденіє Думи от єдиного Столипіна», котру прославляють пастирі в «demi-сезонних костюмах», а «три царіє» несуть їй «ложь, злобу і навет» відбиваються у п'єсі-агітці, де діють під маскою вертепних героїв державні діячі (Ирод – старий вельможа в окулярах, який відчуває свій «останній час»), суспільні інститути, соціальні стани (Сатана в походній формі) партії, газети («Новое время», «Кієвлянін», «Московскіє ведомости»), настрої, фобії (істинно русскіє люді, «непевні люде» з ініціалами на грудях И.Р.Л.) тощо. Формально ця п'єса має атрибути вертепної драми: пролог, епілог, вживання «бідних» барокових ремарок, введення до розвитку дії хору, мовна еkleктика (цікаво, що в мові представників російського табору зберігаються на письмі букви ъ, ѣ), головне ж, що декларується і означається вертикальна просторова організація, де гармидер нижнього поверху підкреслює, робить рельєфнішими тут страсті високої політики (горішні сфери, міський майдан, узимище, двері якого відчиняються).

Сьогодні досить зрозумілими стають деякі українські реалії початку XX ст., як, наприклад, проплачені акції, на які виходять «иноць і з ним 339 приснодів» [224, с. 74], котрі дуже завзято хапають асигнації, що роздає рука з віконця і які дуже скоро будуть віднесені до кабака. Дуже знайомою є ситуація, коли три царі несуть дарунки «ложь, злобу і навет» [224, с. 66]. Цікавою деталлю в творі є те, що Сатана плаче від

москаля: «О, скверний, пакосний москалю, завдав ти нам і в пеклі жалю. Усе відбив від нас. Ой, мі! Все роблять москалі самі!» [224, с. 75].

Отож, «Вертеп» Л. Старицької-Черняхівської є певною ілюстрацією, критикою, переосмисленням процесів демократизації в Російській імперії, а форма вертепу була використана для зображення бурхливих політичних подій 1907 року. Тут спостерігається вільне поводження з давнім текстом на рівні змісту, де сьогочасне витісняє вічне. Тому, мабуть, цей текст і невідомий зараз широкому читацькому загалу. Але при цьому креативні можливості вертепу використані тут досить вправно, а українські проблеми схоплені дуже чітко.

Політичним чинникам, а саме піднесенню національного духу в 1918 – 1919 рр., що було дуже подібним до помірною відродження українського духу за часів царювання Петра II та гетьманства Данила Апостола, можна завдячувати появі іншої п'єси Л. Старицької-Черняхівської – «Милость Божа» [225] «з використанням вертепних принципів організації сценічного простору» (М. Сулима) [234, с.149]. Хоча у цьому творі йдеться про взорування на поетику шкільної драми. Дата написання твору – 1919 р. (дванадцять років відділяє «Вертеп» від «Милості Божої») демонструє тривалий інтерес Л. Старицької-Черняхівської до барокового тексту, трансформація котрого в п'єсі ХХ ст. відбувалася з чітким розумінням специфіки української барокової драми. Для письменниці, як справедливо зазначає Т. Сverbілова, взагалі характерне «тонке відчуття прийомів стилізації» [213, с. 78]. Осмисленню спадку епохи Бароко Л. Старицькою-Черняхівською, мабуть, сприяли ще й родинні зв'язки письменниці - дочки драматурга й українського культурного діяча Михайла Старицького та своячки дослідника історії української драми Івана Стешенка, який у культурній спадщині попередніх епох намагався простежити становлення української стихії [231].

Побудована п'єса за поширеним прийомом «театру в театрі», а в основу покладена історична п'єса XVIII століття «Милость Божія», представлена в Конгрегаційній залі Києво-Могилянського колегіуму 1728 року, що прославляла звільнення України від «обид лядських» Богданом Хмельницьким, образ якого для тодішнього глядача асоціювався з постаттю гетьмана Данила Апостола. «Милость

Божія» XVIII ст. присутня повністю в п'єсі XX ст.: студенти Києво-Могилянського колегіуму виставляють «Милість Божю», авторство котрої за однією з гіпотез приписується Феофану Трофимовичу, професору поетики і риторики цього ж навчального закладу, персонажеві твору Л. Старицької-Черняхівської.

Ця п'єса, на відміну від «Вертепу», орієнтована як по вертикалі, так і по горизонталі, яка на шкільній сцені була «пропрацьована» не менше за вертикаль [222, с. 230]. Художній простір п'єси має триплощинну структуру, центр якої – сцена, а бічні частини – лаштунки й глядацький зал. Присутній також і поділ на вертикальні яруси під час вистави, де в глибині сцени з'являється майданчик, оббитий червоним сукном – рай, із якого сходить Смотріння Боже. Але на відміну від шкільної драми, персонажі котрої мали закріплені місця на сцені (як по вертикалі, так і горизонталі), а їхнє переміщення символізувало певну якісну зміну чи перетворення персонажів, герої п'єси Л. Старицької-Черняхівської переміщуються по всіх трьох частинах: студенти готують виставу за лаштунками, грають п'єсу на сцені, виходять разом із гостями на трапезу, спілкуються після вистави у залі, ніби підтверджуючи думку про подібність і неперервність складної та драматичної історії України. Твір стилізовано ще й лінгвістично під говірку XVIII століття, для якої характерний синтез простонародної, церковнослов'янської, польської, російської мов та латини.

Дуже цікавим є добір інтермедій до п'єси «Милість Божа», взятих Л. Старицькою-Черняхівською із джерел XVIII століття. Це засвідчує її прагнення до ґрунтовного розуміння мистецтва бароко. Зокрема, інтермедії про батька й сина та про українця-селянина, якого визволяє з клітки козак, повторюють третю й п'яту інтермедії до драми Митрофана Довгалевського «Властотворний образ» (інтермедія друга до «Вертепу» Л. Старицької-Черняхівської нагадує відому інтермедію про пиворізів до вже згаданої драми барокового письменника), а інтермедія про жида й чорта є варіантом однієї з сюжетних ліній вистави нижнього ярусу вертепного дійства. Всі інтермедійні вставки до п'єси дуже вигідно, в гумористичному ключі підкреслювали наскрізну ідею національної свободи і національної ідентифікації. Перефразовуючи Ю. Смолича, вертепна драма, набираючи нового змісту, нового

сюжету, легко ставала засобом пропаганди різних філософських, мистецьких, соціально-політичних проблем [234, с.150].

Звернення письменниці до різдвяного лялькового дійства та шкільної драми засвідчило початок процесу актуалізації барокового тексту письменниками ХХ ст., що дорівнювало процесам оновлення мистецтва, якому вже було затісно в рамках реалістичної поетики.

2.3. Шкільний театр XVII-XVIII ст. і вертеп у творчості Леся Курбаса.

Контекст доби

Кульмінаційною точкою взаємодії епохи Бароко з культурою першої половини ХХ століття можна вважати експресіоністський театр Леся Курбаса. Він як людина Заходу, «причетна до культури німецькомовних країн» [291, с. 51], визнаючи експресіонізм «єдиним мистецтвом нашого віку» [115, с. 41], що не боїться експерименту, з'явився у потрібний час на потрібному місці.

Розглядаючи в контексті українського модернізму літературний експресіонізм, який не утвердився як самостійне стильове явище, не випадає обходити увагою експресіоністичний театр Леся Курбаса, театр, що формував «модерну українську інтелігенцію» [291, с. 49]. Все вказує на те, що Л. Курбас, для якого рідною була німецька інтелектуально-мистецька стихія, «включно з тогочасним німецьким експресіонізмом» [291, с. 49], послідовно витворював український варіант цього стилю. Посередництво Л. Курбаса в знайомстві українських мистецьких кіл із новим художнім методом відбувалося як через вплив його непересічної мистецько-синтезованої індивідуальності (індивідуальні контакти), так і через його теоретично-публіцистичну, перекладацьку, театротворчу діяльність.

На початку ХХ ст. українські театральні критики заговорили про чергову кризу театру. Микола Вороний у 1913-14 рр., визначаючи причини занепаду театру, наголошує на низькому рівні літературно-драматичної продукції та на занепаді театрального мистецтва, що «вироджується в дешевий рід втіхи» [42, с. 336].

Подібні проблеми постали перед Європою на пару десятиліть раніше. У колишній Російській імперії «ера новаторів», що взяла свій початок від реалістично-психологічного театру К Станіславського, тріумфувала авангардним мистецтвом 1910-30-х рр. У всьому світі знані імена Є. Вахтангова, В. Меєрхольда, О. Таїрова, чого не можна сказати про «колоніального майстра» Леся Курбаса – одного з найпослідовніших новаторів режисерського театру в тодішньому СРСР, якому хотілося плакати посеред московської вулиці від того, що визнаний метр В. Меєрхольд «нічому навчити не може, не може дати нічого глибшого» [115, с. 45].

Перекоаний український модерніст, апологет нового мистецтва, «високого і живого, якому по силі рівного досі ще не бувало» [111, с. 341], Л. Курбас сміливо і радісно сприйняв нову, антипозитивістську естетику, яка формувалася на запереченні раціонального, «нормованого реалізму», показуючи, що не все «по силах розуму» [111, с. 340]. Л. Курбас, розуміючи ситуацію перебування на переломі двох «епохових великих стилів», був певен, що культура розвивається завдяки протиставленню «серця і розуму», і коли «одному з них показується не посилі розв'язати велику таїну, яку творить і живить наша фантазія, у всяких обставинах і у всякому ладові, - то вона дає дорогу другому елементу, щоб знов у свій час зайняти його місце» [111, с. 340]. На це виразно вказує, на його думку, постійне чергування «позитивно-реалістичних напрямків з містично-романтичними» [111, с. 340], до яких можна віднести бароко й експресіонізм, що їх В. Бенямін називає періодами не стільки мистецького вправління, скільки «невід'ємного «прагнення» мистецтва» [15, с. 126]. Це явище спостерігається, на його думку, в періоди «занепаду» в мистецтві. За спостереженнями мислителя, занепад – це зникнення «важливої продукції в письменстві» [15, с. 126], етап, коли доступною для «прагнення» є лише форма.

У своїй праці «Театр акцентованого впливу» (1925) Л. Курбас порівнює класику і романтику як змінні мистецькі типи, а сучасні мистецькі процеси бачить конструкціями неправильної форми, цілком новими побудовами, «які справді діаметрально протилежні класиці» [117, с. 62]. До романтики автор відносить власне

романтику «бурі й натиску, німецьких експресіоністів і всі «аналогічні покровні періоди» [117, с. 62], «бурхливі, хаотичні, різкі і яскраві, тому такі заманливі, що вони всі односторонні, але односторонні на певній, на крайньо-протилежній позиції до мистецтва класичного» [117, с. 62]. Ніби перегукуючись із Р. Вагнером і Ф. Ніцше, Л. Курбас говорить про пошук людиною себе, своєї цільності «хоч би в своїй дисгармонійності» [119, с. 208], що було прикметно для модерністської доби. Також він зауважує, що особливою ознакою сучасності є мистецтво «надто протилежне класиці» [117, с. 62], мистецтво, що сягає форм старого театру, які є одного походження «із тим мистецтвом, яке ми зараз маємо» [117, с. 62]. Але при цьому він говорить не про панування романтичного світогляду, а про розрив із класикою. Таким чином, митець бачить те нове мистецтво певним синтезом, якоюсь третьою категорією, яку називає театром акцентованого впливу. Хоча й зауважує, що мистецтво «надто протилежне класиці [...] не є особливою якоюсь прикметою саме тільки нашого часу» [117, с. 62], воно є ознакою мистецтва «на моменті стику двох епох, коли життя ще не утвердилося у час романтичного і класичного мистецтва» [117, с. 63]. Таким чином, можна стверджувати, що Л. Курбас як теоретик театру перебував у силовому полі саме дуалістично-циклічних теорій зламу XIX-XX ст.

Отож, борець із «деспотичним раціоналізмом» [115, с. 37] і реалізмом, «найбільше плоскою мистецькою школою» [111, с. 341], розмірковує про те, що добре б було, якби актори могли відтворювати «стиль акторів старовинних епох, на основі свого захоплення і відчуження старої культури [119, с. 204-205]. При цьому переосмислення старовини має відбуватися в контексті оригінальної режисерської концепції [121, с. 119], в яку вписувалася і експлуатація принципів барокової поетики, зокрема вертепу, який, на думку В. Ревуцького, «реформувався з інтермедій барокового театру, що виставлялися в Києво-Могилянській академії» [204, с. 28]. Вертеп, який «вийшов із самих народних мас і є виявленням його душі...» чи, як вважав театрознавець і колега Курбаса Олександр Кисиль, – майже релігійним обрядом [92, с. 509], приваблював формою примітиву, як «етапу на шляху досягнення форми сучасної» [121, с. 124]. Говорячи про нове мистецтво, мистецтво

експерименту, Курбас у своїх щоденникових записах пише про важливість і форми і змісту: «Мистецтво без форми – труп; без змісту воно – технічна організація речей. Зміст і сюжет – не все одно. Без змісту мистецтва не може бути, без сюжету – так. На переконання Курбаса, мистецтво – це зміст, форма, матеріал, творчість, сприймання [115, с. 39].

Орієнтація на бароковий сценічний простір як модель християнського космосу, виразно простежується в маріонетковому «Різдвяному вертепі» (1918), екзистенційному «Джиммі Хіггінсі» (1923), агітпропівському «Жовтневому огляді» (1927), гротесковій необароковій «Диктатурі» (1930), філософсько-апокаліптичній «Маклені Грасі» (1933). «Патетична соната» М. Куліша не ставилася українським режисером (постановку здійснив Московський камерний театр Таїрова), але триярусна просторова організація її вказує на вплив мистецької програми Л. Курбаса, з котрим драматург дуже плідно співпрацював і під чийм впливом формувався як митець нової доби. 1919 року (уже після «Різдвяного вертепу») у праці «На грані. Про «Молодий театр» Л. Курбас, говорячи про оновлення театральної форми, серед специфічних завдань, що потребували вирішення, окрім просценіюму і куліс називає проблему «тривимірності декорацій у дусі сучасному» [121, с. 24]. У театрі Л. Курбаса, як і в шкільному театрі, у створенні декорацій і художнього простору велике значення мала машинерія [222, с. 197], тобто, технічні конструкції та машини, які сегментували простір, переміщали акторів, змінювали плани та рівні, на яких могли одночасно могли відбуватися події. Це відбивало барокову ідею всезагальної мінливості [222, с. 195].

Сценічні конструкції, спроектовані видатними театральними художниками доби А. Петрицьким у Молодому театрі та В. Меллером у «Березолі», у постановках новатора Л. Курбаса, як і В. Мейєрхольда, підкреслено видимі, на них акцентується увага. Сценічний простір, як зазначає Н. Єрмакова [73, с. 160], з одного боку, емоційно допомагав акторам, а з другого – «досить жорстко регламентував їхні рухи», не дозволяючи збити ритм вистави, який виконував структуротворчі функції в експресіоністичному театрі. Л. Курбас був обізнаний із ритмічною системою Дельсарта - Жак Далькроза, що передбачала гармонію в синтезі слова, звуку, руху.

Великі формотворчі повноваження надавалися ритмові і в українському бароковому театрі, що й дозволяло виставі зі статичним сюжетом і нерозвиненістю перевтілення бути динамічною [222, с. 274]. Отож, на ритм вистави впливала побудова сцени, її механізація. Майже всі Курбасові вистави містять елементи машинерії, засвідчуючи художню програму митця, хоча, звичайно, це більше стосується репертуару «Березоля» і співпраці режисера-новатора і художника-конструктивіста В. Меллера у «Газі», «Джиммі Хіггінсі», «Диктатурі», «Народженні велетня» тощо.

«Різдвяний вертеп» (1918), принципом постановки якого режисер проголошував ляльковий театр [116], був початком режисерської кар'єри митця та засвідчував як пієтет до народних традицій, культури минулих епох, так і прорив до нових естетико-теоретичних і художніх обріїв. У ньому Л. Курбас відтворив історію народження Ісуса Христа за одним із варіантів сокиренського вертепу, де лялька Запорожця переважала всіх своїм розміром і «була найактивнішою в дії» «супроти гнобителів» [204, с. 28]. Вертепу присвячувалася і Курбасова студія 1918 року, в якій висвітлювалося режисерське бачення постановки «Різдвяного вертепу» [116], де він намагався поєднати «живого актора з маскою і театральною лялькою» [14,9].

«Різдвяний вертеп», як і «Милість Божа» Л. Черняхівської-Старицької, з'явився в часи актуалізації процесів національної самоідентифікації та державотворення. Не треба забувати, наголошував В. Ревуцький, що поява цієї вистави припала на часи панування українського уряду, була відповідна сучасності, і якщо вона потім не втрималася в репертуарі, то це було поза межами її морального успіху» [204, с. 28]. А Курбас в теоретичному пролозі до п'єси говорить: «кому не байдуже минуле нашого народу, той охоче прогляне цю виставу». Але в цій маленькій студії окрім двох абзаців про те, що «український вертеп є надзвичайно цікава сторінка з історії нашої драми і театру», «яскрава картина нашого минулого» [116], читаємо про принципи постановки цієї експериментальної вистави, орієнтованої на умовність і «відхід від життя», на формальний експеримент і гру.

До речі, наприкінці 1917 р. рада «Молодого театру» оголосила у пресі конкурс на написання «сучасного українського вертепу», в якому в світлі гумору, сатири і поезії було б відображене сучасне політичне і культурне життя. Але, одержати

такий твір театрові не вдалося, і тоді Курбас узявся за постановку вертепного дійства за фольклорними джерелами «у стилі свого часу» [119, с. 210]. Тобто, Курбас почав реалізовувати свої теоретичні настанови про те, що «п'єси, лібретта чи сценарії мусять бути написані знову людьми театру, людьми, які відчують світ у його, театрі, засобах» [119, с. 210]. Сучасники зазначають, що український режисер часто наголошував, що в історії світового театру найбільший успіх мали вистави, коли драматург і режисер поєднувалися в одній особі [119, с. 210]. Зауважимо, що в Україні викладачі теорії драми XVII-XVIII ст. ілюстрували навчальний матеріал власною п'єсою, потім розігравали її разом зі спудеями на сцені [236, с. 157]. А сам Л. Курбас був у своєму театрі актором і сценографом, режисером і сценаристом.

Відбір драматичних текстів, їхній переклад та адаптація до української сцени – першочергове завдання, що його ставив Лесь Курбас перед самим собою. Перекладацтво було «основним способом модернізувати українську культуру» [184, с. 320], оскільки воно інтегрувало її в сучасний загальноєвропейський контекст. До перекладу драматичних творів він звернувся через брак нового репертуару. Лесь Курбас був водночас перекладачем, сценаристом і режисером під час постановок п'єс «Молодість» М. Гальбе (1917 р.), «Йола» Ю. Жулавського (1918р.), «Кандіда» Б. Шоу (1918 р.), «Горе Брехунові» Ф. Грільпарцера (1918р.), «Останній лист» В. Сарду (1919р.) (не поставлено), «Макбет» В. Шекспіра (1920р. - редактований переклад П. Куліша(!)), «Газ» Г. Кайзера (1923р.), «Джиммі Хіггінс» за Е. Сінклером (1923р.), «Золоте черево» Ф. Кроммелінка (1926р.); «Войцек» Г. Бюхнера (1927р. - не поставлено). Це давало йому більші можливості для віднайдення тієї нової форми, що за переконанням Курбаса, було «життєвим завданням» [121, с. 124] для «Молодого театру», а пізніше й для «Березоля».

Використання примітиву, зокрема вертепу, новатор театру називав одним із важливих етапів досягнення форми [121, с. 124]. Д. Антонович зазначав, що чималі ресурси вертепу як феномену містериальної культури Л. Курбас доводитиме своєю творчістю ще не раз [73, с. 84], хоча деякими сучасниками (С. Бондарчук) [26, с.294] та критиками (Ю. Бойко-Блохін) цей експеримент вважався невдалим, таким, що не давав перспектив для розвитку театру [23, с.325]. Курбас наполягав на ролі режисера

як вихователя актора-«маріонетки», що здатний виконувати будь-яке сценічне завдання. Крайнім проявом цього процесу була теорія «надмаріонетки» Г. Крега. Ще німецький романтик Г. Кляйст говорив про перевагу ляльки над живим актором, бо та не маніриться [150, с. 401], оскільки центр ваги її руху підвладний лялькареві, має антигравітаційну здатність тощо. З цього випливало, що душа, свідомість впливає негативно на природну грацію людини [150, с. 402], яка найяскравіше виявляється у тому людському тілі, котре має або не свою свідомість, або «свідомість вічного», тобто у тілі механічної ляльки чи Бога [150, с. 405]. Виховання універсального актора, «розумного арлекіна» [119, с. 207], що поєднував би інтелект з фізичною досконалістю, «котрий без решти зможе переконати освіченого сучасного глядача» [119, с. 207], було завданням Курбаса-режисера (це найбільше й викликало протест у одного із засновників Молодого театру, С. Бондарчука) [26, с. 296].

Загалом «Різдвяний вертеп», як зазначає Н. Єрмакова, став серйозним випробуванням на творчу зрілість для трупи, частина якої пройшла шлях від несприйняття експерименту, його естетичної та практичної доцільності [73, с. 84] до розуміння того, що робота над творенням вертепних образів «помітно збагатило творчий апарат виконавців новими підходами та прийомами» [73, с. 86]. Репетиційний час залишилися в пам'яті акторів як важке випробування [73, с. 87].

Отож, перед акторами в «Різдвяному вертепі» стояло завдання не бути, не жити, не діяти як людина, а рухатися за «законами ляльки» [116], максимально відійти від самих себе, усвідомити механіку людських рухів. Актори-«маріонетки» (Рахіль, Ірод, янголи, пастухи, царі) заселяли верхній містеріальний поверх та нижній інтермедійний, якому було приділено більше уваги, причому акторам останнього, котрих було чисельно більше, дозволялася «нормальна мова» та імпровізація. Вони виконували ролі типових вертепних ляльок: смерті, чорта, запорожця, селянина, жида, мадьяра, ляха, москаля, сатани. Л. Курбас дивився на інтермедії як на ефективний засіб реагування на «злобу дня» [73, с. 90]. З обох боків чотирикутної сцени-скриньки були прибудовані кліроси із школярських лавок, де розміщувалася бурсацька капела, яка під час дії реагувала на все, що бачила. Це був своєрідний хор вистави, одна із улюблених форм художньої умовності режисера-

новатора. Ці факти свідчать, зауважує М. Сулима, про глибоке проникнення режисера в структуру вертепу [234, с.150] та шкільних вистав XVII – XVIII ст.

На жаль, ми зараз не маємо повноцінного опису вистави, а тому часто помилково «приписувалися» п'єсі епізоди, яких там не було. З'являлися, як зауважує театрознавиця Н. Єрмакова, надто сміливі припущення щодо різних аспектів, які або взагалі не підтверджені, або їхній опис стосувався матеріалу, нереалізованого перед глядачем [73, с. 90], тобто того, що виникав лише під час репетицій. Ідеться, зокрема про інтермедію, в якій містився натяк на політику Скоропадського щодо німців [73, с. 90]. Пам'ятаємо, що у різдвяних і великодніх містеріях, дидактичних мораліте дія переривалася повчально-сміховими інтермедіями, які не знижували загальний пафос вистави та були її органічною частиною. Вони віддзеркалювали в сміховому й фарсовому основний пафос вистави. Творчі можливості інтермедій приваблювали митців пізніших епох. Недарма театрознавиця Ірина Чужинова вважає, що оновлення українського сценічного мистецтва відбувалося у 1920-х по-різному, зокрема і через звернення до архаїчної форми інтермедії, яка зазнала «функціональних та аксіологічних реновацій» [284, с. 158].

У 1925р. Л. Курбас, готуючи першотравневий карнавал, вважав за необхідне створити значну кількість інтермедій і залучити до цього дійства якомога більше людей [113, с. 179]. Завдяки інтермедіям, зазначає І. Чужинова, режисер отримував можливість прямого втручання у текст п'єси, змінюючи, доповнюючи та коментуючи її [284, с. 159], а також напряду комунікуючи з глядачем, допомагаючи йому світоглядно ідентифікуватися «у вирі швидкоплинних політичних подій» [284, с. 160]. Відмінність новочасної інтермедії, як справедливо зауважила І. Чужинова, полягала не в тому, щоб вивершити барокову картину світу, а в тому, щоб «заявити про її дискретність, і водночас запропонувати позицію критичного погляду на дійсність» [284, с. 160], що досягалася розширенням арсеналу виражальних засобів і введенням великої кількості різнотематичних мікросюжетів, які «гальмували основну дію, руйнуючи її цілісність» [284, с. 164]. Звернення до інтермедій як формотворчого елементу та головного терену акторської імпровізації [74, с. 314]

засвідчує становлення саме режисерського театру, коли режисери були ініціаторами і навіть авторами вставних частин [284, с. 159]. Так, зокрема окрім Л. Курбаса можна згадати С. Бондарчука, В. Василька, Я. Бортника, Е. Капліу-Яворовського [284, с. 159], більшість із яких прямо чи опосередковано були причетними до появи вистави за п'єсою Володимира Ярошенка «Менажерія» («Шпана»). «Огляд-ексцентріяда в 3-х діях, 9 показах» була поставлена у Мистецькому об'єднанні «Березіль» 1926 року режисером Я. Бортником містила три інтермедії: «Диспут про шлюб та сім'ю» (йому передують коротенька сценка «Інтермедія «Дуель», що аргументує появу повноцінної інтермедії), «Револьюційно-фокстротна вистава» (пародія про намагання творити новий театр, чи щось «таке інше» [301, с. 260], «Журфікс на міщанському запічку» (інтермедія про міщанство, що ув'язується з п'єсою-пісенькою про НЕП [301, с. 268]), які мали розширювати та увиразнювати ідейно-тематичне поле сатиричної п'єси, присвяченої викриттю шахраїв різного калібру, тобто шпани, на тлі інших політичних, соціальних, мистецьких проблем (НЕП, українізація і спротив їй, творення нового мистецтва, боротьба з міщанством і ворогами нового ладу тощо). Усі ці діячі «безробітні, безпризорні, хребетні й безхребетні» [301, с. 232] представлені на початку п'єси за допомогою образів-масок тварин – мешканців звіринцю чи менажерії, що «наловлено їх у диких джунглях України»: дикого кабана, барсука, ведмеда, мавпи тощо. Відомо, що для цього актори навіть повинні були спостерігати за поведінкою тварин.

Н. Єрмакова говорить про досвід *comedia del'arte*, її технологічні прийоми, до яких часто зверталися митці курбасівської школи, зосереджуючись на імпровізації та акторській масці [74, с. 315]. Вистава була насичена елементами цирку, кіно, мюзік-холу, ексцентрики, пародії тощо і тяжіла до жанру ревію, що структурно є низкою окремих інтермедій-номерів [284, с. 164], яскравим взірцем якого вважається курбасівське «Алло, на хвилі 477» (1929 р.).

Посилення творчого ігрового начала модерністської доби спровокувало зацікавлення побутом і мистецтвом XVII-XVIII століття, яке було віддалене у часі та близьке за типом світовідчуття та світотворення. Ці процеси відбувалися на всьому полі європейської культури.

Наприкінці 1910-х - початку 1920-х рр. політична ситуація ще не перешкоджала суттєво Л. Курбасу в його діяльності, покликаний творити національний модерністський дискурс та утверджувати ідею «театрального» театру, що визнає над собою лише закони художньої правди, «вірністю яким він сподівався краще прислужитися нації» [73, с. 25]. Модерністське звернення до форми барокової драми було викликане естетичними потребами і вподобаннями. Але наближався той час, коли «подальше встановлення деспотичної авторитарної держави призвело до ідеологізації цілого радянського суспільства з тривалими наслідками» [144, с. 79]. Контроль над гуманітарною сферою почався вже 1921-1923 роках, коли «керівництво «Агітпропу» взялося формулювати принципи, покликані нарощувати темпи ідеологічної війни» [144, с. 79]. Перемозі в цій війні мали сприяти і мистецькі процеси, започатковані модерністською добою, зокрема й інтерпретація мистецьких здобутків епохи бароко. У постреволуційну добу поширюється явище «політичного вертепу» з його різновидами (червоні вертепи, райки, балагани) [284, с. 159], з карикатурними масками державних діячів і збірними образами представників різних суспільних прошарків.

1924 року на сторінках газети «Література. Наука. Мистецтво» у номері третьому і четвертому була розпочата дискусія щодо використання вертепу в пропагандистській роботі, де йшлося про наповнення його новим змістом, сюжетом, ідеєю, які зробили б зі старовинного театрального жанру рупор проблем, висунутих революцією. Хоча вертепу як фольклорному явищу, зазначає Й. Федас [255, с. 35], була чужа хронікальність і злободенність, актуалізація, просте відтворення реальності, бо він мав свою дійсність – Різдво Христове. У літературі ж вертеп осучаснювався в XIX і XX ст. у творчості митців переважно нереалістичних стилів. Саме в 1910-20-х рр. дослідники помітили у фольклорному вертепі елементи соціально-політичного сьогодення. Прихильників відродження різдвяного лялькового дійства було багато не тільки в мистецьких колах, а й серед простого люду, селян, як зазначають учасники дискусії О. Ведміцький та Ю. Смолич. Останній навіть зафіксував на Поділлі незаписані вертепні сюжети [218, с. 526]. Зацікавлення населення українською релігійною виставою, її активне реанімування,

мабуть, налякало ідеологів «нової віри», чим і пояснюються їхні заклики до наповнення вертепу новим змістом, сюжетом, ідеєю, котрий постав би як рупор проблем, висунутих революцією.

Так, О. Ведміцький головне бачить у тому, щоб поширювати антирелігійну пропаганду, «одбивати» сучасні політичні події, висміювати хиби життя [35, с. 524]. Але цей же ідеолог запитує: чи потрібно відроджувати те, що вмерло. Продовжує ці думки Ю. Смолич, який закликає до наповнення вертепу новим змістом і новим сюжетом [218, с. 526], вважає, що вертеп легко зробити засобом пропаганди різних проблем, висунутих революцією: «політичних, релігійних, етичних, національних, нових форм сім'ї, ідеї єднання села з містом, індустріалізації й урбанізації ножиць і інших основних ментів комуністичного будівництва» [218, с. 527]. Ю. Смолич, «ідеолог народницької концепції самодіяльного театру» [114, с. 240], за влучним визначенням Л. Курбаса, відзначаючи дешевизну конструкцій вертепу, вважав, що він мусить стати на селі пропагандистом, такою собі «живою газетою, предтечею нового театру й кіно» [218, с. 527].

Тут доречно буде згадати п'єсу «Червоний вертеп. Травневі інтермедії», що вийшла друком 1926 р. у журналі «Сільський театр». Її автором був харківський письменник, «плужанин» Андрій Панів, який у преамбулі називає цілком придатним до організації святкування Першого травня традиційний різдвяний вертеп, народний гумор і святковий патос котрого «відповідають характерові всенародного свята працюючих» [188, с. 16]. Далі зустрічається пасаж про економність і зручність постановки, яка «не вимагає жодних декорацій». У п'єсі діють як традиційні вертепні персонажі: Дід, Баба, Пан, Козак (але червоний), «Голод (в савані з косою, загримована під кістяк)», тобто інваріант Смерті, так і герої свого часу: Куркуль, Отаман, Генерал, Робітник, Селянин, Розруха, «брудна старчиха в дранті, на одній нозі подертій черевик, на другій постол» (як доповнення до образу Голоду), Пані-еміграція, Кооперація тощо. «Розіграти виставу для селянських мас» доручається у творі «відомому вертепщику» Діду, який має зустрітися з молодим Хлопцем Кумедником, чим підкреслюється зв'язок традиційного вертепу з «червоним». Прикметно, що у творі А. Паніва простежується тяжіння до мистецького

синкретизму, коли з'яви персонажів підсилюються музичним номером (наприклад, Отаман діє під «Ще не вмерла...»). Важливу роль у цьому тексті виконує хор та інтермедії, як й у виставах Л. Курбаса.

Матеріал О. Ведміцького, як і Смолича, перегукується й непрямо спирається на інформацію зі статті Л. Курбаса «Вертеп на агітаційній службі» 1923 р. Творець «Різдвяного вертепу», розуміючи, що справжній революційний театр, який лише «народжується зараз по великих культурних центрах» [118, с. 512], до села дійде не так скоро, вважає актуальною спробу студентів Межигірського художньо-керамічного технікуму відродити вертеп для «пропаганди та агітації на селі» [118, с. 512]. О. Ведміцькому услід за Курбасом подобається, що антирелігійна п'єса «Свято у раю», створена на основі старої уніатської колядки, у гостро сатиричній формі бореться з забобонами, релігійною агітацією, висвітлює в «карикатурній формі закордонні події з життя капіталістичних держав» [118, с. 512]. Курбас завдання вертепу, який для нього був ще кілька років тому тією новою омріяною формою, бачить в антирелігійній пропаганді, боротьбі із забобонами, революційній сатирі [118, с. 515], оскільки ляльковий театр «по самій своїй суті найбільш пристосований до виявлення типових, масових, колективних рис [118, с. 514]. Хвилюється театральний новатор і про розповсюдження інформації про вертеп, пропонуючи видавати брошурки з порадами технічного облаштування вертепної скрині та кількома зразковими текстами. Наприкінці статті впізнається Курбас-формошукач кінця 1910-х, який говорить, що «сучасне – за вертеп!» [118, с. 515]. До речі, апологет нового театру вже у 1925 році звинувачуватиме Ю. Смолича, який на лівий театр дивився як на «незрозумілі вибрики зарозумілих експериментаторів» [114, с. 241], в пропагуванні старого побутового театру, що впихається у форму неореалізму, та в рішучому наступі на «молоді паростки пролетарської театральної культури» [114, с. 241].

Ще від створення Молодого театру Курбас переймався тим, що новий українець не має свого театру, де колись буде сказане «незалежне слово нового і самобутнього мистецтва, театру [...], який виховає новий тип актора не реалістично-мелодраматичної техніки» [111, с. 199]. Омріяний вільний театр-творець, репертуар

якого пропонував всесвітні зразки, відхиляючи «завісу будучого», був не до вподоби багатьом категоріям як культурної спільноти, так і політичного естеблїшменту. Не треба забувати, що це вже був час, коли відплив «філософський пароплав» (1922), а «соловецький» був уже не за горами.

Новаторство Курбаса, «революціонера в мистецтві», як його характеризував Д. Антонович [10, с. 219], наражало його на різні проблеми: несприйняття публіки, недовіру акторського колективу, звинувачення в елітарності та відірваності від реального життя, елементарна заздрість як колег, так і критиків тощо. Крім того, на експериментальний театр чекала ще одна небезпека - визнання його владою, надання йому державного статусу, що могло стати причиною втрати оригінальності навіть у демократичній державі (що вже говорити про СРСР 1930-х рр.!). Треба було відчувати момент утримування театру від скочування до банальної агітки, «схематизму й маніхейства» [177, с. 345], працюючи в техніці агітпропу, якому режисер віддавав певну данину. Під дахом «Молодого театру» та «Березолу» ставилися: «Жовтень» (1922), «Рур» (1923), «Жовтневий огляд» (1927), «Народження велетня» (1931), «Товариш Жінщина» (1931).

Театр агітпропу з'явився у момент політичної кризи по російській революції 1917 р. і поширився на мистецьку Німеччину після 1919 р. Як окремий жанр він зник після «стабілізації влади» - сталінізму в СРСР та націонал-соціалізму в Німеччині. Лесь Курбас, як В. Меєрхольд і Б. Брехт, працював з агітпропівською технікою (карнавал, цирк, пантоніма, інтермедія, спортивні забави, тощо), що наближалася у формальних моментах до експресіоністичної поетики. Теоретик театру П. Паві називає бароковий єзуїтський театр попередником агітпропу [177, с. 334]. Зауважимо, що римо-католицький релігійний обряд, переобтяжений постійно зростаючою театральністю, ліг в основу католицького літургійного театру, для якого головне - яскравість видовища. Зустріч двох моделей обрядовості - римської і візантійської - дала поштовх розвитку української шкільної драми [222, с. 158], в якій попри православну стриманість з'являється тяжіння до барокової емоційності, динаміки.

Агітпроп був цікавий Курбасу саме тим, що вписувався якнайкраще у його концепцію театру впливу, який, ставлячи собі поодинокі завдання, обирає за об'єкт впливу окремі сторони психіки глядача та окремі засоби впливу на нього [117, с. 63]. Тексти цього гібридного жанру, театрального та ідеологічного, покликані зворушити політичну свідомість, дуже швидко застарівають і втрачають актуальність, стаючи банальними та смішними [177, с. 345], примітивними та наївними [113, с. 178]. Український режисер-новатор у своїх примітках стосовно підготовки у 1925 р. величезного шоу до Першого травня зазначає, що воно не повинне «збитися на якесь позакласове «увеселение» [113, с. 178], хоча і констатує, що за змістом вистава є агіткою, яка все ж не мусить бути голою агітацією [113, с. 177]. В основу таких вистав, за переконанням Л. Курбаса, повинна бути покладена якась легенда, зокрема про боротьбу між пролетаріатом і капіталом, що буде змінюватися залежно від злободенності [113, с. 178]. Тобто, йдеться про те, щоб такі дійства, не втрачаючи свого утилітарного призначення, не ставали «голим лозунгом» [113, с. 179]. Цьому сприяє якраз максимальне урізноманітнення форми, орієнтоване на різні культурні традиції, зокрема *comedia dell'arte*, елементи якої Лесь Курбас використав у режисерській практиці, засвідчуючи зв'язок з європейськими сценічними традиціями [73, с. 60].

Вперше в історії української сцени, як зазначає Н. Єрмакова, Л. Курбас постановкою 1918 р. комедії «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера «став на шлях опанування технологіями *comedia dell'arte*» [73, с. 60] і апробував ідею «розумного арлекіна» [119, с. 207], який діє «в межах маски», «роботу в якій» Курбас закликає розвивати і далі [111, с. 51]. Захоплення «маскою та перевдяганням» [45, с. 34] як засобами творення умовності було досить поширеним явищем у мистецтві 10-30-х рр. XX ст. Недарма ідеолог європейського модернізму Ф. Ніцше говорив, що все глибоке любить маску, воно ненавидить все точно подібне до оригіналу [167, с. 187].

Отож, 1927 року в «Березолі» до десятої річниці революції Лесь Курбас створює за творами В. Маяковського, П. Тичини, М. Йогансена, М. Семенка та інших [73, с. 344] композицію «Жовтневого огляду», що можна назвати і стилізацією барокової драми [236, с. 157], де таїнство Різдва Христового підміняється звісткою

про Леніна, який літає на вихорі, як на коні [112, с. 452] та дбає про бідних по всьому світу (Китай, Індія, Німеччина), підбиваючи їх на повстання. Прочитуються у тексті алюзії на християнські таїнства, зокрема розламування хліба трьома кулеметниками, яких залишають на смерть; затемнення як остання ремарка до сцен розстрілів кулеметників, після яких має опуститися умовна завіса. Зміст цієї п'єси-агітки можна читати лише з дослідницькою метою, бо вся ця маячня про перемогу революції, про те як «хочеться бути більшовиком», бог якого- біг, а серце – барабан [112, с. 480], може зараз лише нажахати своїм антигуманістичним пафосом, ненавистю до класового ворога:

Темні сили рідіють:

Заженем їх унори.

Розіпнемо на стінах,

Хто коритись не міг [112, с. 446]

Але це «монументальне видовище» [73, с. 344] тривалістю біля чотирьох години, цікаве формальними знахідками, запозиченими із мистецтва минулих епох (хор, декламація, диспут, увертюра, ляльки, маски), та мистецькими реаліями 1920-х – спортивні вправи, цирк, естрада, елементи кінопоетики, зокрема оснащення сцени екраном, на якому прочитується лозунг як головна думка кожної сцени: «Десять років переможної боротьби СРСР - запорука перемоги світового пролетаріату» [112, с. 446], або «Ленін живе в серцях пригноблених усього світу» [112, с. 452] тощо. Цікаво, що Л. Курбас ставив п'єсу «Жовтень» і в 1922 році, текст якої не знайдений [111, с. 487]. Тобто, постановники створили дійство, «щедро насичене всіма можливими засобами театрального впливу» [73, с. 344]. Це було, як говорить Н. Єрмакова, щось схоже на політичний карнавал за участю людей, масок і ляльок [73, с. 345].

Знані літератори М. Куліш, О. Копиленко, Ю. Смолич, С. Бондарчук писали сцени-мініатюри до цього «урочистого грища» [73, с. 345], де драматичні епізоди чергувалися з читанням віршів, співом великого хору [73, с. 345], що надавало їй піднесеності святкового концерту [73, с. 345]. Зауважимо, що хор «як найрозповсюдженіший вид музичного супроводу шкільних драм» [11, с. 161], виконував «функцію допоміжного персонажу [98, с. 252], роз'яснював дію, підсумовував події, демонстрував своє ставлення до проблем тощо. У виставах XVII-

XVIII ст. звучить спів ангелів або просто хор, що атрибутований як «кант», «спів». Таким чином, музика, спів, як і живопис, танці, пантоміма у шкільній драмі мали поліфункціональний характер. Ця тенденція простежується майже у всіх творах XX ст., де використовуються принципи барокової поетики.

Л. Курбас застосовуватиме можливості хору в «Едіпові-царі», де хор, створений за давньогрецьким зразком, був центром вистави, її думкою, душею [273, с. 33]. Пізніше Л. Курбас використає хор в «Джиммі Хіггінсі», «Газі», «Диктатурі» тощо. Та спершу були «Різдвяний вертеп» і тріумфальна вистава «Молодого театру» – «Гайдамаки», де хоровий план, вже відпрацьований в «Едіпові-царі», був «вперше трансформований через суто національну традицію» [123, с. 855]. Єдине в чому можна уточнити цитовану думку, що все-таки вперше означений процес відбувся в «Різдвяному вертепі», а в «Гайдамаках» набрав рис довершеності.

У виставах Л. Курбаса вже чітко простежується тенденція до синтезу мистецтв, що режисер вважав стилем свого часу. Принцип синтезу мистецтв характерний як для культури бароко загалом, так і для театру зокрема. Цей прийом є одним із засобів творення тексту в рамках барокової поетики, де домінує сакральне слово – алегорія, що поступово доповнюється жестом, мімікою, танцем, музикою, співом, які були повноцінними засобами естетичного впливу на глядача [220, с. 80]. Найкращим синтезатором мистецьких явищ музикознавець Л. Корній називає саме шкільну драму [98, с. 251]. Тому тут звучить найперше хор, а також інструментальна музика: гра на цитрі, сопілці, тимпанах, скрипці, цимбалах, у декламаціях згадується лютня, арфа, використовуються танці та пантоміма. Як зазначає Л. Софронова, в епоху Бароко існувало не тільки прагнення до злиття мистецтв, але й бажання до створення єдиної художньої мови, де великого значення набували візуальні види [220, с. 78], хоча слово залишалося найважливішим засобом впливу на глядача [220, с. 80].

Теорія «тотального театру» (Gesamtkunstwer) Р. Вагнера (1850 р.) трактувала сценічну дію як поєднання музики, літератури, живопису, пластики, скульптури тощо. Теоретична та творча спадщина митця була акцептована філософією, мистецтвом першої половини XX ст. Відомо, що Лесь Курбас надзвичайно цікавився музичною творчістю Р. Вагнера.

Л. Курбас не був самотнім на полі оновлення художніх процесів у 1910-1920-их рр., накресленні нового мистецького поступу, орієнтованого на зміну культурного коду, на пізнання української культури XVII-XVIII ст. У цей період існував мистецький гурток, членами якого були Г. Нарбут, М. Семенко, П. Зайцев, М. Зеров, Ф. Ернст, В. Петров, П. Тичина, Л. Курбас та інші. Вони мали досить амбітні плани щодо прокладання нових шляхів розвитку культури, а їхні творчі експерименти дуже часто орієнтувалися на барокову мову. В. Петров-Домонтович так і називає цю громаду зацікавлених митців «бароковим гуртком Нарбута» [61, с.278], а В. Панченко говорить про «ложу Нарбута» [189, с. 207]. Члени цього творчого гурту, окрім спільних стратегічних планів і естетичних програм, особистих стосунків, мали подібні об'єкти наукових досліджень і літературно-мистецьких інтерпретацій, як, наприклад, особа Григорія Сковороди [191; 192] чи мистецтво Бароко, зокрема вертеп, котрий як естетичний чинник посідатиме особливе місце у театрі Л. Курбаса, що отримав, за висловом Д. Антоновича, щеплення вертепною культурою [73, с. 84-85].

2.4. Бароковий вертеп і «Вертеп» Аркадія Любченка

Шляхом художнього переосмислення набутків інших культурних епох пішов і Аркадій Любченко у своєму «Вертепі» (1929), в основі якого був пошук нової естетики, нових форми і змісту. За словами Ю. Шереха цей твір «став синтезою політичного і загальнофілософського світогляду українських двадцятих років» [290, с. 156]. Однією з рис модерністської доби було звернення до барокового художнього світу Бароко. Ю.Тарнавський, не вважаючи досягнення А. Любченка радикальними в галузі форми, визнає вдалим і цікавим вкомпонування поетизованої структури вертепу до тексту свого твору [239, с. 8]. Б. Бойчук же трактує вмонтовування елементів мистецтва минулого або певної традиції (не обов'язково фольклорної) в індивідуальний стиль письменника як ознаку модерності. Дослідник при цьому зазначає, зокрема, що творчість Еліота базується на європейській середньовічній традиції – основі барокової культури – й католицизмі [25, с. 27]. Декларування

солідарності з модерністським шуканнями доби, які ще не всіма були сприйняті, читається в останньому абзаці вступного розділу «Вертепу» – «Слові перед завісою»: «...Серед інших номерів сьогоднішньої програми вашу, завітчану героїню екзотичних танків і своєрідних українських розваг, героїню, що їй віддавалося вами часу та хвали, – сьогодні показано не буде, як не буде вже її показано ніколи. Сьогодні натомість з'явиться інша, можливо, ще мало відома вам, проте визнана вже за великий талант, з'явиться жінка найменням Жінка [143, с.269].

«Слово перед завісою» забезпечує «м'яке» входження читача в цікаву й своєрідну фактуру тексту, творену словом, звуком, кольором. Ця частина, як і всі наступні, демонструє одну з важливих рис поетики А. Любченка – жанровий синкретизм, про що свідчать уже назви розділів повісті «Вертеп»: «Слово перед завісою», «Соло неприкаяної лірики», «Мелодрама», «Mystere profane», «Сеанс індійського гастролера», «Танок міського вечора», «Пантоміма», «Лялькове дійство або повстання крові», «Атлетика» тощо. У пролог до «Вертепу» актуалізується концепт театральної завіси для підкреслення умовності оповіді.

У пролозі, що був структурним елементом барокових творів, завжди викладалися естетичні переконання автора, причини написання твору, пояснювалися сюжетні колізії, мораль, задавалася тональність оповіді чи дії. У «Слові перед завісою», вступному розділі свого програмного твору, А. Любченко заявляє, що абсолютної аналогії з колишнім не може бути, адже багато чого змінилося за останні віки, особливо в сенсі форми, масштабу творчості. Автор упевнений, що «ми, безперечно, можемо собі дозволити, щоб наш удосконалений вертеп, будь він яких завгодно розмірів, легенько, хутенько пересувався на якій завгодно відстані» [143, с. 266]. У пролозі письменник у нарочито примітивному дусі робить і невеликий екскурс в історію різдвяного дійства, що «складалося тільки з містерій та інтерлюдій». Пунктирно окреслений тут і шлях цих жанрів: містерії – духовної драми, котра з тихого віваря потрапила на шумний майдан, набравши згодом комічних та суто побутових рис, і доживає свого віку в глухому закутку Баварії; та інтермедії, що перетворилася просто на «веселуху», відслуживши в ролі хорів та пантоміми.

Це останнє зауваження засвідчує добре знання автором матеріалу з історії творчих інтерпретацій вертепної драми у пізніших епохах. Проте А. Любченко робить і некоректне розмежування між давнім вертепом і теперішнім, протиставляючи дерев'яну ляльку, котра ніби «правила» у виставі XVII-XVIII ст., переважанню почуття, думки, слова у творі XX ст. Саме тут і немає опозиції, бо де, як не в бароковій містерії, слово, символ, алегорія мали таке велике значення. У мистецтві XX століття персоніфікуються ще й почуття, емоції, але це також не створює опозиції між сучасним і минулим. А. Макаров, скажімо, не без підстав вважає, що саме культура бароко зробила з людської душі сцену для п'єси з двома персонажами (якостями душі), що її ми й сьогодні носимо в собі [146, с. 25]. Як і належить за давнім жанровим каноном, у пролозі до «Вертепу» А. Любченка читачеві пояснюється, що його чекає далі у творі: він не побачить ні «жорстокої драми про Іродову смерть», ані грайливої п'єси про Смерть і Багача, а буде втягнутий у гру суперечностей, що «рухають все вперед», хоча наголошується, що це буде «мистецьке дійство, побудоване за давнім місцевим примітивом» [143, с. 265].

Барокова картина світу передбачала існування антонімічних понятійних рядів, таких як початок/кінець, життя/смерть, любов/смерть, світло/тінь, верх/низ тощо [220, с. 13]. У творі А. Любченка яскраво представлені ці ж пари протилежностей, доповнені неоромантичними опозиціями: спокій/неспокій, сірість/яскравість, село/місто, жінка/чоловік, старий/новий, біль/перемога, життя/страх тощо. Автор своїм зауваженням, що «протириччя, не дозволять вам бути байдужими» [143, с. 266], ніби наближає до антитетичності барокового театру.

Програмним узагальненням А. Любченка якнайкраще відповідала умовно-алегорична модель вертепу, зокрема побудова художнього простору барокової драми. Хоч автор у пролозі ніби відмовляється від традиційної триповерхової скриньки, але все ж таки звертається до триярусної, чи як її називає Ю. Шерех «тричастинної коробки» [290, с. 167]. У центрі цієї коробки – земля, тобто сьогодення, що зображене як кімната автора. Із правого вікна цієї кімнати видно цвинтар, який символізує минуле, а з лівого вікна – постає нове місто, що є вже новим сенсом, продовженням і запереченням минулого одночасно.

Ю. Шерех підкреслює загострену умовність декоративного фону «Вертепу» [290, с. 167]. Таким тлом, що чіткіше окреслює дію, постає розділ «Сеанс індійського гастролера», в якому уявна суперечка автора з індійським філософом Сакія-Муні закінчується романтичним гімном повноцінному людському життю з «чудесною рухомою рівновагою», без спокою і зневіри. Недарма виникає у творі популярний у літературі бароко, а особливо романтизму, образ корабля, що символізує шлях до нового болю й нової радості.

У бароковій драмі основна сюжетна дія, як відомо, переривалася інтермедіями. Такими інтермедійними сценками можна назвати «Танок міського вечора», «Пантоміму», «Лялькове дійство або повстання крови», «Атлетику». Так, наприклад, кожний епізод із дівчинкою в «Пантомімі», кожна зроблена нею фігура символізує певну людську якість і певне почуття, і виглядає як окрема історія: «Велика любов», «Велика радість», «Людська тривога», «Людська хитрість», «Людська химерність», «Людська невитривалість», «Діалектика». У центрі кожної замальовки – людина, яка живе, любить, радіє, бунтує, швидко захоплюється чимось, іноді швидко щось і когось забуває, знищує те, що тільки-но було предметом захоплення, тобто постійно змінюється. У цих метаморфозах, на думку автора, і полягає сенс буття. Цей розділ можна також інтерпретувати як сюжет мораліте в містерії, бо чисто містеріальні різдвяні та великодні п'єси рідко з'являлися на сцені, а елементи світських творів наближають містеріальне коло до кола драм-мораліте, героями яких були алегорії, створені за аналогією до людських чеснот і вад.

«Лялькове дійство або повстання крови» має діалогічну форму, яка нагадує популярні в часи бароко драматичні диспути між представниками двох полярних ідейних таборів, суперечка між якими поступово вирішується або на користь когось одного, або опоненти приходять до третього рішення. Цей останній варіант суперечки часто перемагав у жанрі польського барокового театру – суді, в якому два учасники діалогу, що імітували судовий процес, обговорювали якусь тему, висуваючи аргументи «за» і «проти» [220, с. 129]. У «Вертепі» А. Любченка проблеми жінки стають предметом диспуту між двома чоловіками середнього віку,

що прослухали лекцію, яку прочитав «приїжджий заслужений професор естетики й моралі на тему «Наша дійсність і проблема статі». Далі йде надзвичайно актуальний на сьогодні коментар А. Любченка про те, що «сьогоднішнім співучасникам, що й досі погано знають свою мову, треба нагадати, що слово «стать» значить те ж саме, що значить російське «пол». Тих же росіян, що добре знають свою мову, треба застерегти, що тут слово «пол» не має нічого спільного з полом, яким вони ходять у себе в хаті, а визначає воно ту органічну різницю, що ділить людство на жінку й чоловіка» [143, с. 301]. Суперечку між апологетом стриманості та песимістом з одного боку та розважливим оптимістом з іншого окрім моральності і розпусти молоді становить питання особистої та суспільної реалізації жінки, рівності її прав, твердження про те, що «їй, як і нам, властиве геть усе — від геніальності до атавізму. І перш за все, як і нам — повстання крові» [143, с. 314]. Цей диспут в неоромантичному ключі вирішує сама жінка, яка хоче жити, любити, грішити, каятися, страждати і знову любити.

Це є певними відголосками дискусій про шлюб, сім'ю та кохання, що були дуже популярними у 1920-тих роках, підтвердженням чого є п'єса Володимира Ярошенка «Менажерія» («Шпана»), сценічно втілена у Мистецькому об'єднанні «Березіль» 1926 року режисером Я. Бортником. Вона містила три інтермедії, одна з яких називалася «Диспут про шлюб та сім'ю». У диспуті беруть участь зраджена службовиця, яка й сама не знає, хто батько її дітей [301, с. 244]; старий розпусник Пузо, який тепер боїться нарсуду за свої походеньки; анархіст-індивідуаліст, противник всього офіційного і, звичайно, шлюбу; архієпископ Шароварників кличе люд до церкви, де весело; а Мрійновійний, «представник авангарду лівих літераторів нео-естетів», автор од про високе кохання; Вибий Зуб, прихильник тваринних методів задоволення сексуальних бажань тощо. Тобто, переконання представника шпани чи звіринцю Вибий Зуба, про те, що все кохання і шлюб, то «споймав яку і...» [301, с. 246] та життєствердний пасаж про «дві невідомі постаті на весняному, пухнастому килимкові трав []. Ніч. південна ніч» [143, с. 316] ніби постають сторонами однієї медалі, засвідчуючи актуальність проблематики і через століття.

«Вертепна» драма жінки з цвинтаря розпочинається стражданням біля хреста й закінчується воскресінням вже ніби спопелілої її душі. Тут відтворюється основа християнського віровчення – шлях через страждання до воскресіння. Зауважимо, що мотив *Via Dolorosa* – помітний у творчості А. Любченка (згадати хоча б повість із одноіменною назвою).

Барокові мотиви трактування життя і смерті як двох неподільних художньо-філософських категорій присутні у «Вертепі» А. Любченка, де з м'якою іронією та життєвою мудрістю змальовується сцена похорону, в якій окрім горя молоді жінки можна побачити й натовп байдужих цікавих людей, «кожне з яких хоче загодя примоститися як найкраще, кожне з яких хоче бачити все до дрібниць [143, с. 275], чолов'ягу, який тут же просить на могорич, бо не сумнівається, що місто за цей час устигло народити принаймні двох нових [143, с. 276].

У деяких барокових творах смерть має право ще й на моральну оцінку, винесення вироку. У «Вертепі» смерть невідомого героя, що упав із власного риштування, підсумовується словами людини з юрби: «Цікаво, що то була за будівля, коли таке лихе риштування» [143, с. 276]. Ці слова можна потрактувати в бароковому контексті – як констатацію смерті, не гідної християнина.

Композиція твору А. Любченка відповідає принципам імпресіоністичної поетики, постаючи як «струнка система концентричних кілець». Перше з них – «Соло неприкаяної лірики», «Мелодрама», «Найменням – Жінка», де виступають жінка з цвинтаря і автор, друге – «*Mystere profane*», «Сеанс індійського гастролера», в яких головне смислове навантаження несуть умовно-алегоричні образи; третє кільце – інтермедійне, а четверте – «Слово перед завісою» та «Наказ», тобто пролог і епілог. Крім того, в побудові сюжету «Вертепу» використаний принцип дзеркального відбиття, що є характерним для барокової драми: певні її частини, образи співвіднесені з іншими персонажами, настроями, подіями тощо. У такий спосіб на різних композиційних рівнях послідовно стверджувалася головна ідея твору.

Сюжет і образність «Вертепу», як і типово барокової драми, має інтенційний характер [220, с.167], тобто намірам, уявленням, асоціаціям, емоціям, мріям надається більшого значення, ніж дії.

Поетика бароко завжди передбачала неускладнене тлумачення, орієнтоване на побутово-релігійний досвід та усереднені знання глядача або читача. Ця інтерпретація ставала «популярною моральною тезою» [220, с. 24], що мала своє певне місце у структурі твору й спеціальну назву: пролог, епілог, хор, пісня, кант тощо. Мораль як композиційний елемент була притаманна всім жанрам літератури Бароко. У «Вертепі» такою моральною тезою постає останній розділ – «Наказ», в якому в неоромантичному дусі закликається «день у день якнайбільше змагатись, будувати, жити, любити» [143, с. 328].

Таким чином, український вертеп – непересічне явище барокової культури, «Вертеп» Аркадія Любченка – стилізація барокової містерії, а звернення до барокового тексту – одна з рис українського модернізму.

2.5. П'єси письменників Мистецького Українського Руху (МУРу) та принципи барокової поетики

Наявність елементів поетики бароко у модерністському тексті підтверджує і творчість членів Мистецького Українського Руху (МУРу) Ю. Косача та І. Костецького. Останній, зокрема, критикує ідею відродження, а «європейський Ренесанс, який настав після Середніх віків, не здається йому переконливим аргументом чи зразком» [184, с. 255], натомість, він пропонує інший варіант - романтизм, що належить до спільного з бароко типу культури. У модернізмі І. Костецького приваблювали експериментування та формальна (особливо мовна) і змістова незарегламентованість. За спостереженням С. Павличко, Костецький не намагався зрозуміти основу естетики модернізму. Він лише засвоїв висновки – розпад єдиної картини світу, розчарування в прогресі й гуманізмі, релятивізм і втрата логічних зв'язків між предметами, акцент на підсвідомості [185, с. 349-350]. Все це майже декларативно прописано в його драматичних творах. Так, наприклад,

Валентина з «Дійства про велику людину» філософську тезу підтверджує словами: «...нічого не стоїть у зеніті, а, навпаки рухається, устає, лягає спати, харчується, множитья і відвідує оперу» [103, с. 377]. Із С. Павличко полемізує М. Р. Стех, який вважає, що у ранніх творах письменника і в циклі з трьох п'єс ключовим є мотив перетворення «щоденної людської істотки на звитязця, на морального переможця» [229, с. 17]. Дослідник вважає, спираючись на доробок І. Костецького, що криза ідентичності людини ХХ ст. стала для І. Костецького не трагедією «загубленої одиниці» [229, с. 18], а наближенням до божественної натури [229, с. 18]. Підтвердженням цьому може бути праця І. Костецького «Стефан Георге. Особистість, доба, спадщина» (1968-1971 рр.), де аналізуються засадничі моменти філософії Г. Сковороди «першого і єдиного досі істинного навчителя України» [104, с. 438], який постійно вирішував для себе проблему ідентичності, тотожності єства у відмінних та змінних формах, розв'язував питання бачення внутрішнього, схованого [104, с. 450].

Письменник, вважаючи український театр відсталим із погляду тематики і поетики, був захоплений ідеєю кардинальних змін у театральному мистецтві, орієнтуючись на досвід Леся Курбаса, продовженням традицій якого І. Костецький в часи МУРу називав театр-студію Йосипа Гірняка. Своєю теоретичною статтею «Три маски» та трьома п'єсами «Спокуси несвятого Антона»(1946), «Близнята ще зустрінуться»(1946), «Дійство про велику людину»(1948) І. Костецький намагався подолати кризу, яка полягала не в тому, «що немає чого виставляти», а в тому «що не знають як виставляти» [102, с. 191]. П'єсам же самого І. Костецького бракувало художньої цілісності та природності; вони ілюстрували, за визначенням С. Павличко, його концептуальний нігілізм [185, с. 99]. Із цим категорично не погоджується М. Р. Стех, якого вражає як схематизм теорії «нігілізму», так і неправомірність її застосування до творчості І. Костецького[229, с. 12].

Драматичні твори І. Костецького жанрово визначені самим автором відповідно як мораліте, вистава в масках, містерія, звернені до театру масок, що було поширеним явищем у попередні десятиліття. Принципи умовного театру,

мабуть, на думку письменника, могли краще показати абсурдність буття, кризовість світовідчуття повоєнної людини, позбавленої ґрунту.

Усі три п'єси І. Костецького, які ніколи не виставлялися на сцені, побудовані за бароковим драматургічним принципом - «дія плюс інтермедія» [184, с. 316] . Інтермедії, як і годиться, чіткіше окреслюють головну думку твору, додають їй граней. Як, наприклад, діалог дівчини й місяця («Дійство про велику людину») підсумовує мрії та втрати повоєнної людини, абсурдність деяких вчинків тощо. Інтермедії до п'єси «Близнята ще зустрінуться» виглядають як авторські зауваження пролового типу чи як гра з читачем з метою зацікавлення його розвитком дії п'єси, але головне, що вони підкреслюють умовність драми. У творах І. Костецького присутні елементи європейського та українського барокового театру: маскарад, вертеп, хор, пантоміма, перевдягання і особливо популярний у *commedia dell'arte* мотив розлучених близнят, уособлень двох полярних ідей, які мандруючи кожен своїм півколом, колись з'єднаються [102, с. 251]. Експлуатується драматургом і вже широко відома в європейському театрі з 1930-их років кінопоетика (рухомі кадри, маски, музика тощо). Використовується автором принцип театру в театрі та барокова модель В. Шекспіра: «Весь світ – театр, а люди в ньому - актори». Життя для Костецького є грою, а люди акторами, що не мають ні обличчя, ні суті, та навіть деякі свідомо хочуть від неї відмовитися. Вони маски, за якими ховаються голоси буття [184, с. 361]. Герої-маски часто говорять про те, що вони «грають театр» [103, с. 358]; що хтось відвідує їхню дурну виставу [103, с. 377], що вони актори «модерного театру» [184, с. 361]; Петро Тогобічний і Петро Тутешний з'ясовують ідею п'єси, яка розігрується [102, с. 277], спантеличена Тереса просить почергово близнюків скинути маску, хоча це їй мало допомагає у розумінні ситуації вибору. Сковородинівську думку про людську особистість як про певний унікальний духовний комплекс можна знайти в п'єсі «Близнята ще зустрінуться». Полковник говорить Тересі, про те, що світогляд людини не треба запозичувати, бо він – це ціла система зовнішніх атрибутів і внутрішніх порухів (стать, бараболястий ніс, двічі на день голене обличчя, біографія, гріхи тощо [102, с. 195], які лише разом

«прописують» роль кожній людині. Тереса впевнена, що зможе стати іншою людиною, а втрата ідентичності для неї не буде тяжкою.

У п'єсах І. Костецького, як зазначала С. Павличко, час і простір неважливі, адже «де» й «коли» не впливають на суть буття, що залишається, на думку дослідниці, незмінно абсурдною» [184, с. 360]. Саме це є характерним і для барокової драми, християнської за своєю суттю. Час часто то уповільнюється, то конденсується, але простежити за його плином майже неможливо. У «Дійстві про велику людину» помітний горизонтальний поділ на яруси. Вершина скелі, на яку можна потрапити лише після спуску в долину. Чотирьом злочинцям, залишеним колись на скелі, бджоли носили дикий мед. За християнськими уявленнями: тварини служать людям, що позначені ореолом святості. Злочинці чи святі (абсурдистський релятивізм чи християнський високий задум) зі скелі для пересічних людей – ідеал недосяжний ще й тому, що не хочуть повертатися на землю. Вони мають можливість не чути чужої балаканини, а лише свою власну, «відбиту чистою, майстерною Луною» [103, с. 398]. А всі слова є тільки відбитками світу істинного – надзвичайно актуальне твердження для епохи бароко. Кінець і початок дійства сходяться в одному питанні: «хто ми такі?», бо головною проблемою є пошук ідентичності. Відповіді на питання типу «якою вулицею йти далі» та проблеми ірраціональності світу і відчуження в ньому людини є актуалізацією мотиву *Vanitas* і положень філософії екзистенціалізму, поширеної в повоєнній Європі. Максимус захотів вирватися «з обов'язку бігати конем у манежі» [103, с. 387], з тої багаторічної абсурдної одноманітності, коли картопля на базарі по двадцять п'ять, а в умивальні мокра підлога і на ній можна впасти, якщо ступити не з лівої ноги, а рушник висить на другому з шістьох гачків тощо.

Вважається, що в розкритті цих проблем І. Костецький навіть випередив класика театру абсурду Ежена Йонеско, який заговорив на подібні теми у п'єсі «Голомоза співачка» 1950-го року [77, с. 13]. Такі спостереження переконують дослідницю Л. Залеську-Онишкевич у тому, що українські драматурги повоєнної

доби у діаспорі «ішли крок у крок із розвитком пошуків у театрі Заходу» [77, с. 24].

У творах, орієнтованих на абсурдистську поетику, фабула, яку рухає пошук і гра зі словами та сенсами, часто була кільцеподібною [177, с. 1], де кінець і початок дійства замикають коло. Недарма у п'єсі звучать слова «без кінця все можна починати спочатку» [103, с. 396].

Прочитується у містерії І. Костецького найулюбленіший мотив барокової драми – боротьба за людську душу Бога і диявола. Так, Валентина і Звенибудьло, ніби граючи ролі ангела і чорта, вирішують долю Максимуса-президента.

Мотив пошуку себе, своєї ідентичності, моральний релятивізм (щастя – це «можливість здійснювати чи тільки можливість бажати [103, с. 390]», щастя це «тільки чисте сумління») були одним із головних у мистецтві модернізму. У творчості І. Костецького ця проблема набуває особливого звучання, яке, як вважає М. Р. Стех, походить від його ідеї співпартнерства людини з Богом у формуванні всесвіту, що рідко бачиться письменником канонічно християнським [229, с. 15]. Але це все одно не є чисто абсурдистськими чи нігілістичними тенденціями.

Художні експерименти українських письменників, творчість яких була спрямована на вирішення екзистенційних проблем, мали й свої відмінності, зокрема більш оптимістичний тон [77, с. 28], емоційність [229, с. 18] в І. Костецького. Чого, на думку Л. Залеської-Онишкевич, позбавлений, твір Ю. Косача «Дійство про Юрія Переможця». Хоча з цим твердженням можна й пополемізувати.

Отже, ідею модернізації української літератури, інтеграції в мистецьку Європу підтримував і колега І. Костецького по МУРу – Юрій Косач, який намагався звести науково-теоретичний підмурок ідеології пізнього модернізму – екзистенціалізму. Проблеми сучасної людини, яка перебуває постійно у ситуації морального вибору, розв'язує проблему буття-небуття, віри-зневіри постають на історичному тлі у чотирнадцяти п'єсах Ю. Косача, для якого головним було при створенні трагедії зв'язати все ідеєю. Письменник наголошував на умовності своїх «історичних» драм, підкреслював опозиційність творчої програми до позитивістських ідей, які також були досить сильними в середовищі МУРу.

Показовою є п'єса «Дійство про Юрія Переможця»(1947). Ключові моменти твору – прагнення дії у Юрася Хмельницького, загибель від ворожого світу, але тріумф ідеї – можуть визначити «Дійство про Юрія Переможця» як містеріальну за формою і змістом. Головне у трагедії Ю. Косача – «конфлікт героя з душею, себто долею» [101, с. 320]. Для розкриття цього конфлікту автор переселив своїх героїв у XVII ст., добу Великої руїни та розквіту барокового мистецтва – мистецтва ірраціонального, близького для модерністів XX ст. Ю. Косач у «Слові від автора», даючи коментарі до змісту п'єси, продемонстрував знання історії та історіографії, літописання та поезії, філософії та побуту епохи бароко, велике значення якої для історії України добре усвідомлював. Ю. Косач вже вільно оперує терміном «бароко» на означення цілої культурної епохи, що свідчить про те, що «легалізація» бароко, здійснена Д. Чижевським, стала фактом інтелектуального буття українців. Ю. Косач у «Слові від автора» говорить про високий рівень української еліти XVII ст., яка «не лиш дорівнювала духом і побутом тодішній європейській, але й часто її перевищувала» [101, с. 320]. Хоча історичні події для письменника лише тло, він все ж у пролозі ставить на карб тим, хто хоче бачити українське минуле забарвленим у провінційно-народницькі кольори [101, с. 323]. Отже, політична, естетична та інтелектуальна позиція Ю. Косача представляє його як послідовного європеїста, що намагався «сприяти розширенню тематичних і стильових рамок нашого письменства» [4, с. 7].

Трагедія Ю. Косача, назва якої вже наближає до містеріальної стилістики, розгортається за бароковою моделлю триярусного світу: Башта Баторія – Урвище – Небеса. Простір «Дійства про Юрія Переможця» умовний, бо в фокусі автора лише – рух душі героя, що є характерним для барокової драми. Прикметно, що у п'єсі застосовується бароковий принцип вживання контрастних міфологем: замок, фортеця / урвище, цвинтар, що дозволяє чіткіше окреслити становище людини у земному світі.

Дія твору переривається інтермедіями, які у повчально-сміховому ключі формулюють ідею, пафос дійства. Специфічним у драмі Ю. Косача є введення інтермедії в інтермедію, коли герої першої з них – бурсаки розігрують дійство про

святого Юрія Переможця. Тобто, маємо справу з драматургічним принципом театру в театрі та поєднанням високого і низького бароко. Як варіант інтермедії може розглядатися образ блазня, що віддзеркалює у фарсовому – трагічне, яке зветься Долею, Фортуною (колесо Фортуни – один із найулюбленіших барокових символів). Герої «Дійства про Юрія переможця» попарно уособлюють різні людські якості, як і персонажі барокових драм, котрі досить часто діяли парами, що протистояли іншим парам персонажів, а інколи в самій парі відбувався процес поляризації тощо [220, с. 181]. Так у творі Ю. Косача: Раїна і Василь – це святість, Гордон і Сомко – вірність, Юдит і Гальшка – жага помсти і жага кохання, Гальшка і Блазень – Фортуна тощо. Ці персонажі наділені певними атрибутами, хоча, звичайно, в п'єсі Ю. Косача знак героя не значить більше ніж сам герой. Атрибути героїв «Дійства про Юрія Переможця», на відміну від шкільних п'єс, не заважають еволюції образів. Всі групи персонажів п'єси «працюють» на різнопланове розкриття образу головного героя, на торжество ідеї.

Так, у «Дійстві про Юрія Переможця» вирішується вічна проблема добра і зла. Ці філософсько-етичні категорії присутні в світі в однаковій мірі, хоча не пізнавши зла не зрозумієш добра. Пізнання зла повинно закінчитися викриттям і спаленням його. Після цього людина приходить до світла. Герой твору усвідомлює християнську істину про те, що страшніша від фізичної руїна в серці, яку ціною життя подолав Юрась Хмельниченко. Прочитується в «Дійстві» і мотив, характерний для всіх ірраціональних стилів – коливання між вірою і зневірою, відчуттям Богопокинутості та вірою, врешті перемоги віри і любові. Недарма п'єса закінчується дією на небесах, у Божому царстві, звідки «Раїна і Василій – цар-дух понесуть Юрасеву ідею у святий Київ» [101, с. 321]. широко представлений у драмі образ Фортуни, породжений у бароковій поетиці саме ванітативним мотивом [252, с. 67]. Отож, маємо ще одне підтвердження залучення барокового тексту до процесу модернізації української літератури середини XX ст.

2.6. Барокове театральне дійство у романі Олександра Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця»

Мистецтво і література ХХ ст. демонструють різнопланове глибоке проникнення барокового коду в світ інших історико-культурних реалій, однією з яких є явище української химерної прози 1960-1980-х років, знаковими творами якої є роман «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа молодиця» О. Ільченка, діалогія «Лебедина зграя» (1971) та «Зелені млини» (1976) В. Земляка, «Позичений чоловік, або ж Хома невірний і лукавий» Є. Гуцала, «Дім на горі» (1983), «Три листки за вікном» (1987), «Птахи з невидимого острова» (1989) В. Шевчука, «Самотній вовк» (1980) В. Дрозда тощо.

Появу 1958 року новаторського, підкреслено умовного, дуже незвичного для читачів і критиків роману О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця», який дав назву і заклав підмурок нового літературного явища, залишаючись цілих 13 років до публікації у 1971 р. «Лебединої зграї» В. Земляка, «самотнім на тлі тогочасного літературного процесу» [106, с. 17], критики, зокрема В. Брюховецький, порівнювали з вибухом, розглядаючи його «як помітну віху в історії літератури [30, с. 143]. До речі, протягом 1970-80 років, коли особливо жваво точилися дискусії на сторінках періодики, зокрема «Літературної України», часопису «Дніпро» (1981), присвячених осмисленню явища химерної прози, не всіма критиками визнавалася першість «українського химерного роману з народних уст» з огляду на «передчасність» появи. Як зауважував, дослідник цього явища А. Кравченко, «яскравий, самотній роман О. Ільченка зробив свою справу в підготовці ґрунту для появи наступних творів цього плану» [106, с. 18]. Відносно ж великий проміжок часу між появою першого химерного роману, «де найповніше виявилися нові якості химерної прози» [106, с. 20], і виникненням тенденції дослідник пояснює ідеологічними чинниками, зокрема тим, що в радянській критиці у 1958-1960-ті рр. акцентувалася думка про «нежиттєподібні» форми в літературі та мистецтві соціалістичного реалізму. Такі дискусії, зрозуміло, не виникали ні з чого, вони були спричинені виходом у світ творів, «у яких дедалі ширше

використовувалися умовні прийоми» [106, с. 18], названі офіційною критикою найяскравішими проявами формалізму та «ідеологічно невинуватими поступками модернізму» [106, с. 19]. Та саме в цей час роман із порушенням «реалістичних» («нежиттєподібних») норм опинився на гребні неймовірної популярності, його супроводжували вдячні й захоплені читацькі відгуки та схвальні рецензії (М. Рильський, М. Стельмах, В. Мисик та інші) [124], його читали школярі та дорослі, переважно несвідомо відчуючи пульс народної стихії, яка одночасно є героєм оповіді «з народних уст» і творцем міфу про нього. Про роман говорив на П'ятому з'їзді письменників України (1967) О. Гончар, називаючи його «значним досягненням української прози» [106, с. 19].

Читаючи аналізований твір виникає закономірне питання: як цій книжці все ж вдалося побачити світ, «як пропустили крізь решето цензури цитування Біблії, позитивне змалювання церковних служителів, ба навіть більше – нехай дещо комедійні, проте образи Бога і святого Петра?» [128]. Але тут треба не забувати, що «Козацькому роду нема переводу» вийшов у постсталінський період, «на початку надто короткочасної української «відлиги» [164, с. 43], яка вже прокладала дорогу русифікаторсько-репресивній машині, запущеній саме для знищення будь-яких слідів національної окремішності. У 1970-ті роки Олександр Ільченко пережив звинувачення в націоналізмі, озвучені в 1970 році академіком І. Білодідом на сторінках газети «Правда» [128], що в ті часи означало таврування та ізоляцію письменника як на професійному рівні, так і в людському вимірі, коли, як правило, відверталися «друзі» [128]. Очевидно, це і підштовхнуло письменника у 1979 році опублікувати «по мові – передмову» до свого «головного» роману під назвою «Пророчий камінь», де він намагався дуже пафосно довести, що наше майбутнє «в сім'ї вольній, новій», яке «у кожного народу своєрідне, й неповторне» [86, с. 689].

Саме своєрідність і неповторність письменник стверджував у романі, демонструючи українську іншність на ментальному, мовному, релігійному, суспільному, освітньому, мистецькому рівнях. Хоча подавалася ця страва під не дуже вишуканим соусом дружби з «братнім» російським народом, за що пізніше роману закидалося утвердження імперського дискурсу. Хоча певні епізоди роману,

зокрема «Пісні шостої, московської», видаються ніби взятими з праці Миколи Костомарова «Дві руські народності», де політика російської імперії називається «русским миром» без лапок і застережень [105]. Наприклад, факти російської релігійної та конфесійної нетолерантності до іновірців, описані М. Костомаровим, читаємо і в романі О. Ільченка, зокрема, ідеться про привселюдне миття «государем всія Русі» рук у великій золотій помийниці, що завжди стоїть за тронем, після прийому в Гранатовій палаті католицьких послів на знак зневаги до них. До речі, у «Пісні шостій, московській» попри риторику дружби з північним сусідом і «братом», із іронією зображуються неосвіченість і самодурство необмеженої царської влади, що контрастує з облаштуванням суспільного життя за моделлю громади в місті Мирославі, яку очолює запорожець Микола Гармаш і він же єпископ Мельхиседек. Перебування з дипломатичною місією Омелька Глека в Москві «забезпечує» імпліцитне порівняння України та Росії, буття в якій зображено «тюрмою народів», де не дозволяється співати, розповідати казок, голосно говорити, зривати квіти, уважно дивитися на Кремль, світити світло у своїй оселі, ходити вночі своїм містом тощо.

Наше сьогодні в умовах війни допомагає навести нові фокуси для інтерпретації роману, «причетного» до розхитування радянських ідеологічних догм, а не все ж таки навпаки, як це стверджувала О. Юрчук. Проблеми, пов'язані з постколоніальним прочитанням роману О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу», висвітлювалися в нашій праці «Рецепція українського барокового театру в романі Олександра Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа молодиця» [190, с.290], де висловлюється застереження щодо нехтування деякими дослідниками, які не вважають себе «носіями» «колоніального багажу», яких «безпосередньо не зачепив «імперський час», та, які здатні «уникнути поділу елементів культури на «чужі» і «свої», «зайві» і «потрібні» [299, с. 4-5], історичним контекстом, специфікою суспільно-політичної ситуації, важливими фактами біографії письменника тощо. Але це тема іншої розмови.

Письменники, які творили в рамках «химерної» поетики, зверталися до фольклору, до історичного минулого, зокрема доби Козаччини, барокового

мистецтва, намагаючись визначити і переосмислити домінанти національного міфу. Ева Томсон називає націями об'єднання людей зі спільною етнією (етнічні спільноти – попередники сучасних націй) і добре розвиненим міфотвором [246, с. 29]. Щоправда «звернення до фольклору та етнографії як органічно-художнього засобу, а не як самоцілі, не як нагадування «підзабутого» критики, зокрема В. Брюховецький, уперше бачать у діалогії В. Земляка. Хоча тексту О. Ільченка не відмовлялося у зверненні уваги на історично-генетичний зв'язок людини «з набутою віками духовною культурою, що наймогутніше «спресувалася» у фольклорній спадщині народу» [30, с. 143]. Та все ж у аналізованому романі фольклор і національний міф є не лише банальною декорацією чи обрамленням, цікавим і плідним «технічним прийомом» [30, с. 143], вони прагнуть стати «його плоттю» [106, с. 68]. Очевидно, це й забезпечило йому шалену популярність протягом кількох десятиліть.

М. Шкандрій зауважував, що мистецькі твори, зокрема, численні зображення козака Мамаю, що були надзвичайно популярними протягом століть, можна вважати «за закодовану в символічній формі національну ідентичність та прагнення вижити» [292, с. 61]. А появу альтернативних і контркультурних творів, які поширювалися у самвидаві та «могутньої тенденції розвитку химерного роману в прозовій творчості» [292, с. 394] дослідник називав позитивними явищами, які підготували нашу українську версію постмодернізму.

Таким чином, «химерний роман з народних уст» О. Ільченка, вражає не «грубістю характеристичної, примітивністю гумору та вимушеністю старосвітського стилю» [178, с. 110], а подивовує тим, що попри всі ідеологічні пастки в непрості часи радянсько-російської колонізації формує антиколоніальний контрдискурс саме завдяки актуалізації національного коду, національного міфу та творенню авторського міфу [164, с. 45], складовими якого є і Козак Мамай і бароковий театр [190, с. 292]. Письменник, як зауважує В. Нарівська, уникаючи зображення життєвих реалій і творення «певних соціальних типів» [164, с. 46], міфологізував не конкретну історичну подію, а буття народу на тлі епохи Бароко [164, с. 46].

До основних рис, як химерної прози взагалі, так і роману О. Ільченка зокрема, належать умовність, антитетичність, інтертекстуальність, гротесковість, символізм, фантастичність, дуже часто іронічність, мистецький синкретизм, і найголовніше – тяжіння до барокового театралізованого дійства, яке відтворювалося в літературі ХХ ст. на різних текстових рівнях: тематичному, сюжетному, ідейному, та найбільше на формальному, оскільки центр барокових драм міститься саме у формі, як свого часу зазначав В. Беняміна, [15, с. 120-121].

Чим же зараз цікавий роман «Козацькому роду нема переводу...», який уже на початку 1980-их робився важкуватим для прочитання [30, с. 143], можливо, через свою «химерність» і умовність, а може заважали сприйняттю пришиті білими нитками радянські ідеологеми? Сьогодні його дуже цікаво перечитувати, використовуючи техніку уважного читання, не як цілісність, а під певними кутами зору, зокрема, лінгвістичним, фольклорним, мистецтвознавчим, історичним а також постколоніальних студій, теорії іронії, інтертекстуальності та ідеології тощо.

Усій творчості О. Ільченка, зазначав А. Кравченко, «притаманна певна драматичність – загостреність сюжету, динаміка дії, напружені драматизовані діалоги тощо» [106, с. 94], чому, очевидно, сприяло й те, що автор був іще й драматургом, працюючи над п'єсами і кіносценаріями.

У романі, як і в мистецтві бароко загалом, театр постає темою і метафорою, впливаючи на інші мистецтва і наділяючи їх своїми художніми прийомами [220, с. 55]. У XVII- XVIII ст. світ уявлявся театром, де акторами і одночасно глядачами були всі смертні, сценічним майданчиком – Всесвіт, а режисером - сам Господь Бог [220, с. 57], якого автор «іронічної повісті» про давнє «славне і неславне» вважає вартим співчуття за те що той «не мавши й крихти гумору, так необачно сотворив людей і пустив їх на землю», зразу завидівши, що: «люди роблять зовсім не те, чого хотілося би творцеві». Відчуття режисера-сотворителя оповідач порівнює зі станом недосвіченого драматурга «на виставах свого першого творіння, бо всі дійові особи й виконавці завжди і скрізь – у будь-якій драмі чи комедії, чи навіть у звичайному житті – роблять зовсім не те, що їм робити слід» [86, с. 22]. У такому своєрідному пролозі до роману автор, ідучи від сотворення світу, від «солодкого» гріха перших

людей, над яким науково рефлексуватиме лицедій Тиміш Прудивус, сподівається на те, що настане така пора на Україні, коли «не втне Каїн Абля, бо тупа шабля».

У романі як «незвичному химерному дійстві» [30, с. 143] пропонується автором своя художня «гіпотеза» розвитку народного театру, що постала «на основі глибокого знання суміжних джерел» [106, с. 95], і робиться спроба реконструкції барокового театрального дійства, яке демонструвало потужне прагнення до видовищності. Відомо, що театр XVII-XVIII ст., заходячи на території суміжних мистецтв і «схрещуючись» [220, с. 61] з ними, породжував нові мистецькі види, зокрема вертеп, ярмарок, ярмаркову виставу тощо. Багатолюдні театралізовані розваги давали змогу людині побути й актором, і глядачем [222, с. 72], як це сталося із героями роману.

У тексті О. Ільченка широко представлені топоси гри, вистави, комедії, драми, сцени, помосту, майдану, базару-людського моря, «єдиної тоді академії мистецтв» [86, с. 243], непогамовної людської стихії, «ім'я якій – базар» [86, с. 245], ярмарку, на якому все «кублилося клубком розмаїтих пристрастей» [86, с. 211] тощо. Ця ярмарково-майданна стихія, за М. Бахтіним, була єдиним і цілісним світом, де все було просякнуте атмосферою свободи, відвертості та фамільярності [12, с. 170], єдиним неофіційним світовідчуттям [12, с. 171]. М. Бахтін говорив про ярмарок, де побутові та художні жанри тісно перепліталися, не тільки як про соціально-економічне чи торгово-грошове явище, але як про культурно-естетичне, акцентуючи увагу на подібності ярмарку і карнавалу [Новик19, с. 150]. Ідеться навіть не про власне карнавал, а про карнавальну атмосферу святкування як первинної форми людської культури, яку не можна вивести і пояснити практичними умовами суспільної праці чи біологічною (фізіологічною) потребою у відпочинку [12, с. 13].

Образи ярмарку і театру були чи не найпоширенішими для реалізації однієї «з основних тем мистецтва Бароко - теми Vanitas» [220, с. 57]. Мотив марності людських зусиль і сподівань, мінливості та швидкоплинності земного життя ілюструвалися в театрі «як мистецтві метаморфози» миттєвими змінами матеріального, майнового, вікового, соціального стану людини. На таких раптових, неочікуваних перетвореннях, на зміні ролей, даних людям життям [220, с. 57] і

затверджених Головним Режисером, побудовано багато творів барокової літератури та письменства пізніших часів, зокрема й тих, що належать до «химерної» течії другої половини ХХ ст., де у багатьох із них досить переконливо представлена барокова театральна метафора.

Роман «Козацькому роду нема переводу...» орієнтований на барокову картину світу, що нагадує сцену шкільного театру [106, с. 97], де дія розгортається у двох вертикальних площинах: на небі й на землі, що постійно протиставлялися в мистецтві бароко. Пекло ж, яке часто редукувалося у шкільних драмах, у романі може бути окреслене кількома локаціями на горизонталі, зокрема шинком, де владарює «Чужа молодиця», досить приваблива вічна суперниця Козака Мамая – Смерть. У горизонтальному вимірі подана перспектива від сотворення світу до майбутнього, «в прийдешнє від минувшини» [86, с. 692]. Тобто, маємо основний високий регістр тексту із кількох сюжетних ліній, який переривається інтермедіями, відбиваючи певні мотиви, образи, думки першого. Небесний план є швидше локацією для інтермедій. Симпатичні, хоча й комічні образи старенького Бога і апостола Петра, які спостерігають за людьми із закрайку хмар, набір їхнього райського інвентаря (золоті ключі від раю, драбина, за допомогою якої мандрує Петро і піднімаються в рай душі померлих) було запозичено, як зазначав А. Кравченко, із шкільної драми і народної творчості [106, с. 97], зокрема різножанрових літературних зразків, які творили студенти та випускники Академії для заробітку під час вакацій. Згадані атрибути небесного життя відсилають також до однієї з фундаментальних праць східної патристики – «Ліствиці» Іоана Синайського.

На таку виставу про мінливість долі, про людину – іграшку в руках вищих сил, про ролі, які нам роздає творець у п'єсі, що зветься життям, потрапляє і читач «Химерного роману з народних уст» в одному з найсильніших епізодів твору – представлення на ярмарковому майдані під час зелених свят спудеями Київської академії, лицедіями й мартоплясами, перед громадою містечка Мирослава комедії про Климка і Стецька. Ця назва відсилає до історії українського театру, до його початків, про що читачу сигналізує автор у своїх коментарях, згадуючи про «дві

реалістичні кумедні сценки, «зрозумілі простій людині» [86, с. 240], які «випадком не згоріли в пожежах воєн і плюндрувань». Далі згадується, що це інтермедії «якогось Якуба Гаватовича, дотепні й живі образи пана Стецька та наймита Климка» [86, с. 240]. Друга інтермедія «Про Максима, Рицька і Дениса» у коментарях не згадується, хоча її переспів теж присутній на сторінках роману. Як відомо, ці інтермедії були написані до польськокомовної п'єси «Трагедія, або візерунок смерті пресвятого Іоана Хрестителя», виставленої на ярмарку 1619 року в день Іоанна Хрестителя в Кам'янці Струмиловій.

Цінність цих творів, на думку автора «хімерного роману з народних уст», полягає саме в тому, що події там «змальовані мовою тодішнього українського простолюду». Також наш обізнаний оповідач, наголошуючи на поширеності таких сценок, вважає, що ніхто й не стане доводити, «буцім їх, веселих таких та щирих було тільки дві, оті сценки Гаватовича, буцім на Вкраїні й зовсім люди не бачили дотепних вистав, народних своєю мовою й змістом» [86, с. 241].

Отож однією зі специфічних рис роману є «присутність автора – нашого іронічного сучасника, який розповідає про події давноминулі, поєднуючи їх з нашими днями» [106, с. 48]. Окрім іронічно-ліричних відступів наратора, маємо і його наукові коментарі, що підтверджують репутацію письменника як гуманітарія-енциклопедиста [128]. На сторінках роману можна наштовхнутися на дуже велику кількість літературознавчих і мистецтвознавчих, історичних і філософських зауважень чи інформаційних урізок, які, звичайно, притрушені шаром радянської ідеології, умовність якої чітко прочитується і легко струшується.

Авторський коментар щодо розвитку українського театру чи не найрозлогіший у романі. Так, не один раз з'являється твердження про те, що ми не знаємо свого театрального спадку, збереженого «за грубезною запоною безжального часу», «віддалеки навіть поняття не маємо, що то в нас, на Вкраїні, були за видовища о тій неспокійній порі» [86, с. 240]. Але автор, обізнаний із історією драми, з тим, що для розвитку українського театру, зародження якого визначається початком XVII ст., важливими були як п'єси «високого» реєстру, так і інтермедії, що «мали літературний характер» [222, с. 76], відбиваючи і посилюючи зміст драми

з іншого ракурсу, «знизу», часто «за принципом від супротивного» [222, с. 76], ніби з жалем говорить про те, що тепер декому зараз здається, що «нічого й не показували глядачам тодішні українські лицедії, нічого крім шкільної драми» [86, с. 240].

Що ж ставиться шкільній драмі на карб? Найперше – мова, «якою ніхто й ніколи в житті не говорив (крім спудеїв, попів та дяків), мовою книжною, зіпсованою наполегливими заходами церкви, бурси, канцелярії», іронічно додаючи: «бо й тоді канцелярія псувала будь-яку мову аж ніяк не менше, ніж тепер» [86, с. 240]. Отож, п'єси «не по-простому писані», які відзначалися «риторичністю, марнослів'ям незграбного вірша, кволим розвитком дії, чужими простому народові пристрастями і образами» [86, с. 240], вважає оповідач, хоч і дійшли до нас випадково і «всім відомі за підручниками» не промовляли до тодішнього простого глядача, бо було для показу «щось цікавіше та дійовіше» [86, с. 240]. Не вичитавши нічого в «архівних паперах» [86, с. 245] щодо українського народного театру, автор запевняє, що ніхто й не доведе нам, що його не існувало в ті часи, «бо не можна ж заперечувати його імовірне існування в тодішніх українських містах тільки тому, що від віку до віку гинули в пожарах безугавних воєн, повстань, окупацій надбання української архітектури, скарби малярства, літератури, побуту, українського народного духу, а між ними й багатства стародавнього театру України, про який ми так мало знаємо тепер» [86, с. 244-245].

Отож, автор, говорячи про мову барокових драматичних текстів, упевнений, що вона була «не шкільна, не книжна, не мертва мова, а мова людська, зрозуміла на Вкраїні простим і непростим глядачам! Рідна мова! Мова простого люду. Жива й непокручена» [86, с. 243]. Доводячи значення народної мови у XVII ст. оповідач навіть звертається до авторитету попередника «славнозвісного театру комедії дель арте» [86, с. 244], драматурга й актора Беолько (Рудзанте), падуанця, який у першій половині XVI століття відстоював свій падуанський діалект, не бажаючи користуватися флорентійським чи тосканським.

Ці пристрасні пасажі щодо мови барокових драматичних текстів могли бути реакцією на русифікацію та уніфікацію української мови протягом століть, зокрема і

в радянський період (не забуваймо, що в націоналізмі письменника звинуватив академік-мовознавець, ідеолог російсько-української двомовності). Також О. Ільченко був упорядником багатьох збірок приказок, приповідок, знавцем козацьких пісень і звичаїв, але при цьому послідовним і принциповим противником архаїзації мови, її «оканцелярення», а також експериментатором, прихильником введення в літературний вжиток слів розмовного плану [205, с. 23].

Це корелює з тим, що існувала ще проблема тотального несприйняття у ХІХ-ХХ ст. книжної мови, «тяжкої, надutoї та риторичної мови духовних драм», як її бачив І. Франко. Це було запрограмоване тим великим розломом між старою та новою українською мовами, що виникав у свідомості людей і був пов'язаний із «романтичним козакофільством», для якого культура високого бароко було «занадто абстрактною, чужою їхньому пошукові прикладів безкомпромісної боротьби за свободу» [87, с. 60]. А романтичне козакофільство якраз і є стихією роману «Козацькому роду нема переводу...».

Також могла позначитися тенденція уже радянської доби щодо відлучення читача від усього, що здавалося нереалістичним і ненормативним, незрозумілим і важким для сприйняття непідготовленої людини¹, яким і був зміст шкільних драм ХVІІ-ХVІІІ ст. Зараз уже фантастичною видається практика, зазначає архієпископ Ігор Ісіченко, коли «у мистецтві Середньовіччя відшукували риси реалізму, викриття католицизму ототожнювали з утвердженням прогресивних, патріотичних і антифеодальних ідей, Григорія Сковороду оголошували матеріалістом...»² тощо. Деякі позитивні характеристики визначних церковних діячів ХVІІ-ХVІІІ ст., які з'являються на сторінках твору О. Ільченка, що відбиває ідеологічні настанови свого часу, якраз можуть бути ілюстрацією до попереднього твердження. Так, Петро Могила – це автор «Требника», засновник Києво-Могилянської академії, непогамовний борець проти унії [86, с. 451], а письменник, ректор академії, преосвященний Іоаникій Галятовський, давній та вірний прихильник Москви [86, с. 509].

¹ Ісіченко Ігор, архієпископ. Давня українська література в духовному світі сучасної людини *Духовні виміри барокового тексту. Літературознавчі дослідження*. Харків : Акта, 2016. С.559.

² Там само.

Отже, попри те, що естетика барокової шкільної драми значно вплинула на художню структуру роману О. Ільченка, детермінувала «певною мірою часово-просторові координати дії, деякі специфічні риси поетики твору» [106, с. 96], все ж власне шкільна драма була не дуже позитивно оцінена обізнаним в українській культурі наратором на відміну від народного театру, театру імпровізації, стихія якого і відтворюється в аналізованому творі.

На позицію автора впливав і науковий дискурс того часу та постаті дослідників. Найперше згадується академік О. Білецький, який працював у Харківському інституті народної освіти (протягом 1921-1932 рр. так називався Харківський університет), коли там навчався на літературно-лінгвістичному факультеті О. Ільченко (закінчив 1931 р., на рік раніше за І. Білодіда). Вони не припиняли свого спілкування протягом усього життя. О. Білецький був упорядником хрестоматій із античної (1938, 2-е видання 1968) та давньої української літератури (1949, 2-вид. 1952), тексти до якої часом «бралися з неопублікованих рукописних збірок, що в окремих випадках надає Хрестоматії характеру першоджерела» [269, с. 12]. У ній були непогано представлені драматичні тексти XVII-XVIII ст., зокрема і згадані інтермедії до драми Якуба Гаватовича, як першоджерел «нашої старовинної комедії» [20, с. 339]. Видання хрестоматії могло також вплинути на втілення задуму роману.

Великий інтерес О. Білецького до театральних тем, реалізувався в низці студій, зокрема великій праці про український народний і шкільний театр XVII-XVIII ст., яку «московське видавництво Думнова доволіно назвало «Старинный театр в России» (1923) [54, с. 12]. У цій праці звучить думка про те, що давній театр не був, «як багато, хто вважає мертвонародженою дитиною шкільної схоластики та чернечого педантизму, чужою і навіть ворожою народові» [20, с. 352]. І. Дзюба теж бачив у цій студії захоплення О. Білецьким театральністю народного побуту, обрядовістю Запорозької Січі та вертепом [59], як формою «всесвітнього лялькового театру» [20, с. 351]. Джерелами майбутнього театру дослідник називав обряд, який мав театральні елементи, але не допускав вільних варіацій, і гру, яка може розвиватися в різних напрямках, і є вже майже готовим примітивним театром

[20, с. 284]. Для О. Білецького цілком зрозумілим і прийнятним є факт, що авторами більшості п'єс були професори Києво-Могилянської академії, а деякі тексти постали як результат колективної праці професора та його учнів [20, с. 313], неймовірний пієтет перед освіченістю яких, їхніми талантами до мистецтва і науки рясніє роман О. Ільченка, зіпертий на принципи низового бароко, з одного боку, глибоко зануреного в народну стихію, а з іншого – тісно пов'язаного з книжною високою культурою бароко [164, с. 8]. Низовий рівень українського бароко, як відомо, творили люди, виховані на традиції високого бароко, тобто, випускники Київської академії, що отримували парафії у сільській місцевості, та її студенти, які для заробітку під час вакацій «об'єднувалися в артілі й вирушали в мандри по Україні, співаючи, виставляючи діалоги, комедії, трагедії, говорячи промови» [9, с. 69]. Зазначені жанрові форми були генетично пов'язані з шкільними теоретичними викладами, але відділившись від поетик, стали складовою літератури «мандрованих студентів і дяків» [162, с. 15].

Випускники і студенти академії несли науку і культуру, що формувалася в її стінах, у народне середовище, а це сприяло збереженню національної самобутності в умовах колоніальних загроз. Взаємодія між «вченою» і народною культурою, як між високим і низовим бароко, була двовекторною: народна живила високу, а висока опускалася в народну стихію. Також носії народної культури освоювали вченість, але приносили і своє світосприймання, яке вже впливало на освітні та культурні процеси.

Отож, поряд із зразками високої літератури, створеної у стінах академії її викладачами, теоретиками і законодавцями моди в літературі того часу [9, с. 65], маємо традицію, представлену творчістю мандрованих дяків, які під час навчального року працювали разом із авторами над постановкою п'єс високих жанрів (містерій, мораліте, міраклів) та інтермедій у стінах навчального закладу (до свят, до закінчення року, до певних подій). Оцінки науковців низового бароко коливаються між схвальною (ушляхетнення простолюду), та скоріше негативною (після насильницької загибелі елітарної освіти і культури, вело до збіднення загальної літературної панорами і спрощення сенсів) [9, с. 74]. Але ці різножанрові

літературні зразки міцно ввійшли в культурний простір як доби Бароко, так і пізніших епох.

У романі подається зневажлива характеристика культурного продукту «київських Афін», «світоча науки для всього східного й південного слов'янства» [86, с. 243], школи «благочестям» сяючої [86, с. 670]. Тобто, йдеться саме про зразки високої літератури, на якій зростали майбутні «мандрівні кумедники і штукарі». Вони, які походили переважно із бідних станів, під час літніх вакацій «зі своїми запасами шкільної мудрості» [86, с. 344] вирушали «мандрувати по всій країні, щоб зібрати хоч трохи грошенят на навчальну пору року» [86, с. 344], співаючи, виставляючи діалоги, комедії, трагедії, говорячи промови [9, с. 69]. У романі демонструється народна любов до «своїх нехитрих лицедіїв» [86, с. 241], «майстрів свого трудного діла» [86, с. 242], до їхнього мистецтва. А що ж вони могли показати «сіромі й голоті, ремісництву та гречкосіям, наймитам і покріпаченій челяді» - запитує наратор і веде далі: «те, що святами вони виставляли в себе в Київській академії?! Аж ніяк» [86, с. 243]. Тобто, автором роману підноситься занурення в народну стихію мандрованих дяків як творців низового бароко, але відкидається зв'язок із книжною високою культурою бароко [183, с. 8], ігнорується те, що жанрові форми експлуатовані «мандрованими студентами і дяками» [162, с. 15], були генетично пов'язані з шкільними теоретичними викладами. Але пов'язаність високого і низького бароко стає очевидною в певних романних епізодах.

Пошуки «наукового авторитету» для творця «химерного роману з народних уст» привели до доробку І. Я. Франка, у якого бачимо певну зневагу до шкільної драми, компонованої за правилами «схоластичної логіки» [262, с. 302]. Учений, чия наукова спадщина є джерелом для інтелектуальних рефлексій уже понад століття, чий напрацювання є безцінним матеріалом для дослідників (не тільки українських) апокрифів, у ставленні до деяких текстів чи явищ давнього письменства інколи виявляв певну суб'єктивність, зокрема до шкільної драми. Він зауважував, що «драматичний і літературний інтерес тих шкільних творів виявлявся не в самих актах, а в антрактах, в інтермедіях, котрими переплітано важкі і холодні декламації головної драми» [262, с. 302], значення яких, на думку І. Франка, «для дальшого

розвою нашої літератури, було далеко більше, ніж самих драм [262, с. 305]. Значення інтермедій учений бачив у їхньому продовженні в творах XVIII-XIX ст., у різдвяних і великодніх віршах-ораціях, комедіях Котляревського та Гоголя-батька (мабуть і сина теж).

Інтермедії захоплювали І. Франка тим, що вони «кипіли життям і акцією, звичайно доволі грубою, іноді не без цинізму, відносячися свobodно іноді навіть до того, що в духовній драмі величалось з побожним пафосом» [262, с. 305]. Зазначалося вченим, що в таких сценках дуже чітко виявлялися симпатії й антипатії народу, «в жартівливій формі порушувало не раз найтяжчі рани народного життя: притиски з боку панів, нещастя релігійних роздорів». Ці характеристики перегукуються зі створеними автором «химерного роману з народних уст» картинами ярмаркового дійства, де все «кублилося клубком розмаїтих пристрастей: горе й смішки, голод і обжерство, єдваби й лахміття, панська пиха й гульотайські веселощі сіроми» [86, с. 211].

Отож, ці приблизно сто сторінок роману від опису базару й до завершення вистави дійсно вражають буянням ярмаркової стихії раблезіанського типу, на що є навіть натяки в тексті. Недарма згадується оповідачем (а всі його згадки не випадкові, бо, як правило, натякають на певні моменти, відбивають, поглиблюють певні думки), що пані Роксолана-Параска Купа, яка до одруження з Пампушкою тинялася як коханка з паном Однокрилом по Європі [86, с. 536], шукала розради в «читанні старого французького роману Франсуа Рабле» [86, с. 536], а також у гаптуванні та в «смакуванні всяких підлев, що їх у домі обозного завше готували». Далі йде абзац з перерахуванням страв, до «котрих Параска була вельми ласа й помітно гладшала від них день у день» [86, с. 536]. А називання і зображення всього пов'язаного зі столом і кухнею, зазначав М. Бахтін, відповідало духу та стилю епохи Ренесансу [12, с. 202] (в українській культурі про такі явища говориться в контексті бароко). Навіть усі три прізвища-прізвиська чоловіка Роксолани-Параски: Стародупський, Пампушка, Купа - належать до матеріально-тілесного низу.

М. Бахтін зазначав, що образи, орієнтовані на тілесний низ, зокрема екскрементів, є амбівалентними, бо в них відчутні моменти народження і оновлення

[12, с. 193]. У цьому контексті промовистим був епізод роману, коли сто гарненьких дівчат, «послідовниць Єви», мали продати на базарі по сотні яблук, затруєних циганкою Мар'яною зіллям від Козака Мамая. Ці плоди, солодкі, «як Адамів гріх» [86, с. 558], хоча й кислички, призначалися для «жовтожупанників, для найманих німців, угрів, ляхів, для всіх однокрилівців» [86, с. 560], яких треба було позбавити боєздатності заради спасіння своїх. Для реалізації такої благородної мети був обраний креативний спосіб - напад «швидкої насті» у стані супротивника. Це може трактуватися і як образ смерті, про що йтиметься далі, бо недієздатний солдат під час бою перетворюється на гарматне м'ясо, що корелює з іншим утіленням смерті – шинкаркою Настею, яка завдяки своїм трункам відправила не одного козарлюгу в пекло.

Історія із яблуками додала Прудивусу додаткового матеріалу для його наукового осмислення історії гріхопадіння, значення «руки Єви» [86, с. 562] «в історії жіночих спокушань, спрямованих на правнуків Адама» [86, с. 562]. До речі отруйні плоди, зокрема яблука, фігурували на сцені шкільного театру як складова емблем, символізуючи підступність [220, с. 223]. У творі О. Ільченка райський плід – кисличка, яка часто з'являється у барокових бурлескних різдвяних і великодніх віршах, створених такими ж мандрованими лицедіями, як і герої роману, де інтерпретується й осучаснюється історія гріхопадіння праотців Адама і Єви. Так, у «Вірші, говореній гетьману запорожцями на світлий празник Воскресеніє Христово 1791 года» говориться, що: «Бідна Єва. Одну з древа вирвала кисличку» [248, с. 170], а у «Вірші на Різдво Христове» ідеться про те що:

Сих-то покус
Хитрий іскус
Твою молодицю
На гріх підвів, що й ти з'їв
Прокляту кислицю. [248, с. 158].

Як зауважує М. Сулима, у «Діалозі 1-му – разговорі пастирей» із «Комического дѣйствія» Митрофана Довгалецького, де історія гріхопадіння виглядає майже пародійною, райські яблука теж називають кислицями, а переступ

Єви порівнюють із кішчиною шкодою [237, с. 477]. Таким чином, маємо ще одне підтвердження глибокого занурення О. Ільченка в стихію українського низового бароко.

Отож, філософ і митець Тиміш Юренко мав усі шанси стати першим могилянським дослідником Яблука Спокуси чи Кислиці солодкого гріха в контексті впливу швидкої насті чи бігунки. Історія з яблуками є також ще одним варіантом звучання ярмаркового сміху в романі. Як відомо, все різноманіття народної сміхової культури М. Бахтін розділяє між трьома основними формами, як то: обрядово-видовищні (різноманітні майданні сміхові дійства, карнавали тощо), словесно-сміхові (зокрема, пародійні) та різні види фамільярно-майданної мови (сварки, прокльони тощо) [12, с. 9], які єднає амбівалентний сміх, слово і свято, кероване світом вищих цінностей та ідеалів [12, с. 14]. Середньовічне і ренесансне свято неможливе без площі та ярмарку.

А ярмарок, звичайно, неможливий без торгівлі, в основі якої лежить речовий і грошовий обмін, а також символічне й реальне змагання антагоністичних сил, охоплених духом суперництва. Вона була одним із різновидів релігійно-культових практик ще архаїчних суспільств [142]. Торг-ярмарок, як зазначає А. Луніна, втілює обрядово-міфологічний пра-сюжет, сенс якого в «нескінченній циклічній змінюваності космічних стихій і життєвих процесів» і є основою майже всіх обрядових церемоніалів, де відтворюється міф-творіння. Дослідницею виділяються засадничі характеристики торгівлі-продажу, зокрема, обмін речами-тотемами та гра-агон, зіперта на боротьбу-сутичку, змагання, розв'язкою якої є виявлення переможця тощо [142]. Більшість із цих характеристик актуальні для будь-якого драматичного твору, зокрема барокового. Також їх можна відстежити і в аналізованому романному дійстві на ярмарковій площі як території неофіційної народної культури, «єдиного і цілісного світу», де панувала ще з Середньовіччя атмосфера свободи і відвертості [12, с. 170], а також суперництва і боротьби, виявів яких у романі безліч.

Будь-яка вистава на ярмарку починалася з помосту, який конструювався на площі, або, як у романі О. Ільченка, під нього підлаштовувалося те, що було –

наприклад, конструкція із шибениць. Ярмарково-театральну сцену оточували глядачі, створюючи натовп, із якого майже неможливо було вибиратися. О. Ільченко накреслює ще й додаткову лінію відмежування сценічної території свободи за допомогою возів, завдяки яким було «в тім театрі не тільки затісно, але й завізно» [86, с. 249]. Вози допомогли у тому, що з «глядацької» зали не змогли втекти ті, присутність яких забезпечувала комічні ефекти. Акцент на возах можна потрактувати як бажання автора довести архаїчність українського народного театру, бо за твердженням О. Фрейденберг, корабель і віз були першими грецьким храмом і театром [263, с. 534]. Дослідниця вважала, що говорити про відсутність театру у того чи іншого народу – це бути під впливом спотворених вражень [263, с. 535], бо у всіх народів, які мали храм, релігійні процесії, похоронний кортеж, весільний поїзд, культ корабля і возу – театр існував. Далі О. Фрейденберг доводить, що трагедія зародилася на возі Фесписа, який на свято Діоніса переїжджав з акторами з набіленими обличчями з місця на місце. Комедія ж походила із сільських свят, де звучала весела і непристойна лайка, якою обмінювалися ті, хто сидів на возах [263, с. 534]. Віз як театральний кін, помост на колесах, існував поряд зі сценою до нових часів [263, с. 534].

Особливу, можна сказати раблезіанську, атмосферу ярмаркової площі, де урівнюється високе і низьке, священне і профанне, специфіку організації майданного слова [12, с. 177] відчуває читач роману ще з опису базару, що «у ті часи наділяв простий люд найголовнішим: поживою не тільки для шлунка, а й для ока та вуха, хлібом і видовиськами», яких «було там достобісового батька, дивовищ усяких» [86, с. 212]. Демонстрація базарного краму, базарного лементу та майстерності окремих ярмаркових митців (линвохода, спудеї-художники, сліпі сопілкарі, лірники й бандуристи) є ніби прологом до основної вистави і загалом роману. Наприклад, епізод купівлі макітри чоловіком, схожим на представника місцевої верхівки, готує читача до наступних ключових моментів: комічні й небезпечні ситуації, пов'язані з перевдяганням героїв, їхньою подібністю та поплутанням.

Справжнім же прологом до вистави була фамільярна розмова балаганного закликальника з публікою, що товпилася біля помосту [12, с. 186]. Цей ярмарково-карнавальний натовп на площі, як особливий колектив – колектив посвячених у фамільярне спілкування, колектив відвертих і вільних у мовному плані, вважав М. Бахтін, створювався саме такою особливою мовою, опозиційною до офіційної [12, с. 202]. Недарма саме під час вистави відбувається комедійне «пошпечення» пана обозного, непокараного зрадника інтересів громади. Так і в романному пролозі «на кону шаленів якийсь парубок, такий рухливий, же здавалося, що їх там принаймні п'ять. [...] Він сипав словами, як вітряк торохтів, закликаючи на виставу, що мала незабаром розпочатися» [86, с. 234]. Глядачеві оголошувалося, що «мандрівні лицедії, спудеї Київської академії, покажуть сьогодні в городі Мирославі нову комедію про наймита Климка та про пана Стецька» [86, с. 234], якого вже точно вирішив убити автор сценок Тиміш Юренко-Прудивус, бо йому вже не ставало «снаги і дивезної винахідливості» [86, с. 246] вигадувати щоразу інші неймовірні історії. Але людське море, натовп, яке зветься і базаром і театром, вирішило по-іншому: Климко має жити.

Таким чином, варіативність історії про Климка і Стецька ілюструє думку багатьох дослідників української драми про те, що сюжетами інтермедій часто були «міжнародні, мандруючі анекдоти, фабліо та новели» [262, с. 305], які поставали в національному колориті, чи, як говорив І. Франко, в «локальній окрасці». Також романна історія про «виставу з продовженням» підважує «теоретичний» пасаж автора про велике значення імпровізації у давньому народному театрі, про те, що «сценічний твір щоразу перестворювався наново в самісіньку хвилину виконання, коли актори заздалегідь умовившись про розвиток сюжету, про фабулу й інтригу, створювали в ході вистави все те, що мовили з кону, легко розвиваючи гру, на яку викликали і партер» [86, с. 241], тобто глядачів із ярмаркового майдану, які «не одну дзигареву годину» могли вистояти «під сонцем чи й під дощем, дихання позачаювавши, плачучи й сміючись» [86, с. 241].

Ці слова ілюструються оповіддю про те, як молодий коваль Михайлик, захопившись історією про винахідливого Климка, його Смерть і дурнуватого

Стецька, втрутився у дію п'єси, яка вже і так була порушена хитрою задумкою режисера і збігом обставин, пов'язаних із мотивами перевдягання, подібності, обміну атрибутами тощо. Користуючись пануванням на ярмаркових майданах атмосфери свободи, Тиміш Прудивус задумує показати комічними засобами підступність пана обозного Купи-Стародупського, який, окрім усіх інших капостей, хотів ще й за допомогою гайдуків розігнати майданне дійство. Талановитий лицедій Тиміш Юренко використовує «супроти ворожого наскоку найстрашнішу зброю – сміх» [86, с. 251]. Для цього він гримує і одягає лицедія Данила Пришийкобиліхвоста під Демида Пампушку, який волею ярмаркової тисняви опинився на березовому пеньку (варіант кону) якраз навпроти сцени, щоб люди побачили «кумедну подібність двох слимаків», один із яких, пан Купа, «був смішною подобизною людини, опудалом» [86, с. 251], а спудей-страхополох, «набравши вигляду пришелепкуватого Стецька, був подобизною опудала, тобто карикатурою на карикатуру» [86, с. 251]. Вони обоє не розуміли, що діється довкола, ба більше, того не розуміли й «старі небесні парубки», які пильно придивляючись, «посхилялися з хмарини вниз» [86, с. 252]. Але, якби лицедій і зрозумів відхід від сюжету, він все рівно на повинен був нічого змінювати, бо, як відомо, герой у бароковій п'єсі – фігура умовна, носій певної ідеї й визначеного атрибута» [220, с. 169], що програмував його позицію в сюжеті [220, с. 170], окреслював лінію дії, незмінну до кінця вистави.

Упізнаваними в романі є колізії інтермедії до драми Якуба Гаватовича, зокрема купівля побиття горшків-макітр, кіт у мішку, прагнення Стецька до багатого життя, винахідливість і артистичність Климка, які він виявлятиме в «серйозних» обставинах тощо. Важливим доповненням у романній виставі є введення образів Козака і Смерті, чим підкреслюється її імпровізаційність, варіативність і належність до корпусу барокових інтермедій, де згадані персонажі з'являються досить часто.

Смерть чи згадки про неї як виразника амбівалентності всього сущого [220, с. 95], одночасного початку і кінця, того чим закінчується людське життя і починається звільнення від неї [220, с. 95] є чи не в кожному драматичному творі

високого і низького реєстрів. Опозиція життя і смерті співвідноситься, як вважає Л. Софронова, з опозицією культурно-історичних епох. Так вторинні епохи, до яких належать Бароко і модернізм, актуалізують саме категорію смерті, наділяючи її різноманітними конотаціями [221, с. 44-45]. Ілюстрацією до цих тверджень може якраз і слугувати роман О. Ільченка.

Боротьба життя і смерті належить до основних семантичних опозицій, чи певних опорних пунктів барокової драматургії [220, с. 92], де постійно протиставлялися верх і низ, світло і тьма, краса і потворність, внутрішнє і зовнішнє, добро і зло, правда і кривда тощо. В основі ж дуального поділу світу, як це бачилося митцями XVII-XVIII ст., була опозиція Бог – диявол, Бог – людина [220, с. 93]. Ці опозиції дуже щедро представлені в романі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу...», зокрема життя і смерті, де смерть постає «у багатьох іпостасях – і відкрито, і приховано» [106, с. 99]. Ця засаднича опозиція прочитується вже у другій частині назви «Козак Мамай і Чужа Молодиця» де сполучник *і* ніби ставить знак рівності між ними, вічно молодими, вічним і незнищеним життям та смертю в образі лихої привабливої шинкарки, яка дуже боляче переживає своє посоромлення наприкінці ярмаркової вистави. Але християнське розуміння смерті як «організатора життя», як шляху до Бога, єднання з Творцем, як блага і спокою, не як кари за грішне життя, але початку іншобуття душі, що є наслідком її земного перебування, [83, с. 103] доповнювалося народно-релігійними уявленнями про смерть добру й злу, чесну й наглу, про смерть, що незалежно ні від чого, все ж є лютою [83, с. 104].

Такі спудеї-лицедії, як і природжений філософ і богослов [86, с. 561] Тиміш Юренко-Прудивус, що читали про смерть у богословських трактатах, а потім самі теоретично рефлексували над питанням боротьби життя і смерті, про Смерть-визволительку, «яка спостигла Адама на дев'ятсот тридцятому році життя» [86, с. 559], на сцені дозволяють собі різні фривольні жарти, натяки про Панну Смерть не дівку ж, хоч і панну [86, с. 257], поява якої з-під макітри розсмішила глядацьку «залу». Видима (тобто театральна) смерть постала як міська панна, вбрана в картату плахту, плисову керсетку, сережки, намисто, скиндячки, що вкривали на спині дзвінку сіножатну косу, яка «звисала з потилиці, де й має теліпатись у панни дівоча

коса». Ця кирпата панна, з червоно намальованими щоками «(бо завше її мучила хіть невиситима до їжі)», з великою людською костомахою в руках була представлена на театральному помості талановитим «безвусим рухлярем» [86, с. 273] Іваном Покиваном. У п'єсі й авторських коментарях говориться про смерть справедливу, яка «не розбира ж, - хто бідний, хто багатий, хто пан, а хто людина» [86, с. 272], про смерть, що всіх «наділяла зрівна – і Стецьків, і Климків» [86, с. 272], що може «причепитися» до будь-кого, незважаючи на соціальні стани. На майданному дійстві Смерть хапає в свої обійми як Стецька-спудея, так і обозного Купу, втягненого з виховною метою в хід п'єси режисерським і акторським генієм Тиміша Прудивуса заради торжества справедливості. Вихованці Київської академії, які несли науку і культуру у народне середовище, пропонували і «вчене» розуміння смерті [86, с. 277], яке представлене репліками героїв вистави про те, що «смерть – не кара, а закон» [86, с. 277], а «життя є вічна боротьба» [86, с. 280], пославшись на слова «розумного римлянина Сенеку». «Війна Життя і Смерті» [86, с. 279], «їхній смертельний поєдинок», що розгортається на театральній і життєвій сцені має й інші подоби, які потребують розшифрування, як алегорії в бароковому театрі.

Отож, у результаті неймовірної боротьби зі Смертю Климка-Козака, Стецька та коваля Михайлика, який примусив трупу нервувати й імпровізувати через своє втручання у хід вистави, «спритна і моторна господиня всього живого » [86, с. 272] була знищена на радість глядачів, бо вони дуже вже не хотіли прощатися з «улюбленцем своїм, з хитрюгою Климком» [86, с. 280].

«Посрамлення Смерті нікому невідомим лицедієм, лицедієм-голодранцем» [86, с. 285] не викликало позитивних емоцій хіба що у шинкарочки Насті Певної, очі якої в «дальньому кутку майдану палали лиховісним вогнем», а вся вона пашіла «нестерпучим жаром, [...] бо під ногами їй аж наче горіла трава» [86, с. 285]. Прикметники лиховісний, моторошний та різні натяки на пекельні реалії супроводжує описи Чужої Молодиці як вічного антипода життя. Так читаємо, що «щось лиховісне забриніло в її співучім голосі» [86, с. 431], коли вона стверджувала про перемогу смерті «завжди і скрізь», або «на моторошних низах свого гнучкого голосу мовила» [86, с. 432] про те, що образів смерті незліченно багато, що кожен її

зустрічає всюди, не знаючи, «що це саме вона, твоя смерть... від бога суджена» [86, с. 433]. Цю страшну пані за життя «ніхто з живих так-таки й не бачив» [86, с. 200], а зустрічалися лише з її образами, як у бароковій драмі, на сцені якої з'являлися фігури-замінники Смерті [220, с. 96].

Такою подобою смерті в романі є друг Чужої Молодиці та протеже обозного Пампушки-Купи із Стародупівки і наглядач за ним же від «святої конгрегації» місцевий кат Оникій Бевзь, який зачаровував «музичним хистом і високим голосом», співаючи на криласі в мирославському соборі [86, с. 200]. Діяльність «молодого бога смерті» на ниві «катюжого діла» [86, с. 200] поглиблює головну антитезу роману. Своє «робоче» місце молодий кат, недавній бурсак, який «проміняв попівство на катівство» [86, с. 199] має посеред мирославського базару, де на фарбованому помості облаштував «три новісінькі, міцні й високі щибениці» [86, с. 200], різьблені візерунками, обсажені «повноцвітним маком, нагідками, рожами, чорнобривцями та крученими паничами» та ще й завітчані троїцьким зіллям. Ці конструкції мали смислові та формотворчі навантаження. Звичайно, три щибениці асоціюються з найдраматичнішою сторінкою Нового Заповіту про несправедливість людського суду, про сходження на Голгофу Сина Божого, якого супроводжують два розбійники.

Ніби за бароковим принципом відбиття у романі теж відбувається несправедливе судилище, задумане підступним обозним, що ледь не закінчилося смертю невинних, зокрема сербина Стояна Богосава, обличчя якого перед видимою смертю виражало незворушність, презирство і спокій [86, с. 203], чим здивував розпусну Роксолану Купу в її «тваринній любові до життя» [86, с. 203]. У результаті народного гніву із цих трьох витворів такого специфічного мистецтва залишився один стовп, який асоціюється з розп'яттям, із світовим деревом, а також із «древом пізнання» «добра і зла», про що пише учений твір» [86, с. 559], який би «наші нинішні вчені, звісна річ, назвали б кандидатською дисертацією» [86, с. 559]. Цей стовп можна вважати центром простору вистави, який завжди був чітко означений у шкільних драмах [222, с. 230] та вертепі [222, с. 235], і ніс сакральну інформацію, єднаючи небо і землю. Наприкінці вистави стовп, на якому ховається Смерть від

ковалю Михайлика, падає з Іваном Покиваном і рудим котом (тим, що замість лисиці був у мішку) на людське море, знеславляючи Смерть. Відбуваються цікаві метаморфози: Смерть рятується від смерті, користуючись знаряддям смерті [106, с. 99]. Отож, Михайлик, який на емоційній хвилі втрутився в хід п'єси і «врятував» головного героя від анонсованої перед виставою смерті, є «молодим Мамаєм», символічним продовженням найвідомішого Козака [299, с. 136], головного антипода смерті, що не один раз рятував простих українців у безвихідних ситуаціях.

У шкільних драмах із світським сюжетом використовувався принцип поетики *deus ex machina*, відомий з античного театру, що означає раптове і чудесне втручання сили, здатної розв'язати нібито безнадійно заплутану ситуацію [220, с. 73]. Прийом чудесного бачимо в епізоді звільнення козака Мамає з полону однокрилівців або в пригодах Омеляна Глека, який перемагає опонентів завдяки силі свого голосу. З принципом *deus ex machina* пов'язана театральна машинерія, яка в драмах XVII-XVIII ст. виконувала важливу функцію у творенні художнього простору.

У тексті О. Ільченка можна прочитати і вільний переспів другої інтермедії до драми Якуба Гаватовича. Йдеться про епізод, коли мандровані лицедії Тиміш Прудивус, Іван Покиван і Данило Пришийкобиліхвіст, повертаючись на навчання з Мирослава до Києва, повинні були виконати важливі дипломатичні доручення від єпископа Мелхиседека (він же полковник Запорізької Січі Микола Гармаш), тобто дорогою передавати від нього послання для представників різних суспільних станів, зокрема і ректорові Києво-Могилянської академії Іоанникієві Галятовському, «давньому та вірному прихильникові Москви» [86, с. 509]. Щоб не потрапити до рук ворогів, союзників гетьмана Однокрила, через стан яких їм треба було пройти, Прудивус перевдягається на німецького рейтера (німецькі сили допомагали Однокрилу), а його друзі перетворюються на гнаних ним полонених українців. Перевдягання як театральний прийом відомий від часів комедії *dell' arte*, згадки про яку зустрічає читач на сторінках твору О. Ільченка [86, с. 244], напружує інтригу, пов'язану з небезпекою впізнання антагоністами, а також допомагає побачити сутність колишнього одnodумця. Справжня небезпека провокує відступництво

Данила, яке вже помітне в його поведінці під час вистави на мирославському майдані, коли він готовий зрадити друзів, охоплений страхом перед обозним Стародупським. Це подібне до ситуації з інтермедії початку XVII ст., коли голод стимулює ошуканство Дениса. Реакція мандрівників на непорядність своїх товаришів майже ідентична – вони їх проганяють, не учинячи фізичної розправи і не порушуючи Божих заповідей.

Таким чином, перепрочитання «химерного» роману О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» крізь призму виявів народно-сміхової культури і барокової театральності доводить ефективність такого підходу і відкриває нові сенси.

2.7. Театральність діалогії Василя Земляка «Лебедина згряя» та «Зелені млини»

Дискусії 1970-1980-их рр., присвячені з'ясуванню явища українського химерного роману, в наступному десятилітті змінилися суперечками з приводу неіснування/існування української версії постмодернізму, визначення його домінант, часових координат, програмних творів та іншого. В українському літературознавстві робилися спроби постмодерної інтерпретації текстів химерної прози. Так, М. Павлишин зазначав, що кращі твори Валерія Шевчука найбільше розкриваються постмодерному прочитанню[182, с. 219], а у романі В. Земляка «Лебедина згряя» Р. Семків віднаходить елементи постмодерної поетики, зокрема «тотальне проникнення» іронічності в текст твору [214, с. 73]. Це дає можливість дослідникові висловити припущення про присутність «дискурсу постмодерності в українському інтелектуальному субпросторі вже на початку 70-их» [214, с. 73].

Але ще за декілька десятиліть до того, як словосполучення «постмодерна поетика» ввійшло в літературознавчий обіг, в українській літературі з'явився твір, який «виразно використовує постмодерну поетику» [214, с. 69], зокрема комбінування, іронію, гру, мистецький синтез тощо. У тексті діалогії В. Земляка «Лебедина згряя» та «Зелені млини» слова «гра», «роль», «театр» зустрічається

досить часто на означення різних душевних станів і поведінкових характеристик. Так, грає Даринка, визволяючи братів Соколюків із Глинської в'язниці, які опинилися там завдяки своїй романтичній грі в пошук скарбів. Успішне завершення «операції» розвіює її ігровий азарт [79, с. 82]. У «Зелених млинах» перед Федором Журбою «за лаштунками жита» жінки-буряківниці творять сороміцький театр [79, с. 348]. Зустрічаємо в творах В. Земляка барокову аналогію «суд – театр», коли мова йде про «постійний і нещадний» суд, який вершиться над всіма вавілонянами у кожній хаті «і з того великого театру до нас доходять лише паузи, які дано кожному розуміти і витлумачувати собі на шкоду або ж собі на користь» [79, с. 390].

Лаври неперевершеного вавілонського актора, звичайно, залишаються в Явтушка. Хитрий вавілонянин ніби лялька із вертепної скриньки по святах та неділях грав роль заможного господаря, стоячи за ворітьми у пристойному одязі, що дістався йому з панського гардероба (сорочка-вишиванка, чорна касторову камізелька, бриль власного виробництва), який прикривав і прикрашав лише верхню частину його тіла. Явтух у такий спосіб бував на людях, видавав «із себе бозна-якого хазяїна» [79, с. 68], приховував свою нижню частину (штани останньої ветхості, ноги потріскані й червоні, «як у підвареного рачка» [79, с. 68]. Такі показові номери Явтушка породжують у глядачів різноманітні інтерпретації щодо його майнового та душевного стану. У «Зелених млинах» вавілонський актор майстерно виконував роль страхового агента, пізніше зрадника і героя. За підозру в зраді Фабіян вирішив розстріляти Явтушка спочатку «символічно», вислухавши його «передсмертне слово» а тоді вже діяти за всіма законами війни» [79, с. 492]. Сцена розстрілу зрадника постає в променях «гумористичної іронії» [214, с. 69]. Пафос героїчної сцени іронічно деконструється логічними невідповідностями. Так, на роль ката Фабіян запрошує вісімдесятирічного Танаса Незаміжного, колишнього тюремного наглядача, який під час «символічного розстрілу, ледь стоїть, зіпершись на свою дружину. Явтух Голий чемно витримує всю процедуру обвинувачення, лише раз зауваживши, що й він бився за Вавілон. Останні слова вироку були виголошені за правилами жанру українських заклятв: «...без права поховання його на цвинтарі. Нехай його тіло з'їдять вавілонські собаки, а кістки

його нехай тліють під небом, доки не перетворяться у прах і тлін» [79, с. 495]. Ці слова Левка Хороброго так пройняли Явтуха Голого, що він почав задобрювати судвиконавців запрошенням на півника, якого Пріся мала зарізати і приготувати щось смачне. Дійство закінчується втечею Явтушка і свідомо невлучним пострілом діда Танаса. Сцена розстрілу «на майбутнє», яка починається з наказу Прісі «різати півника», закінчується воанням «не різати», дуже нагадує інтермедійну вставку до драматичного твору.

У романі носієм традицій низового бароко, представленого творчістю мандрівних студентів чи вже священиків, у світосприйнятті яких відбувалося «змішування етнопсихологічних стереотипів і стереотипів, які формуються значною мірою під впливом освіти [183, с. 7], є Левко Хоробрий, місцевий мислитель і трунар. Його попередники, лицедії й пиворізи, відчували зв'язок із фольклорною традицією і були в контексті культурного розвитку доби, усне слово яких жило активним життям у культурі XVIII ст. [223, с. 58]. Одним із популярних жанрів низового бароко були вірші-травестії та вірші-орації присвячені найважливішим християнським подіям - Різдву та Воскресінню. Ці, переважно гумористичні твори, які свідчили «про існування у високому бароко нерозроблених тем, про відсутність уваги до певних сторін людського життя» [183, с. 10], були спрямовані на певну аудиторію, а точніше на масового реципієнта. Отакими носіями високого мистецтва у середовищі селян Вавілону були Левко Хоробрий або просто філософ Фабіян і його вірний побратим і асистент цап Фабіян. Як колись мандрівних спудеїв, вавілонських мудреців також спонукав голод до нових професійних знахідок. Напередодні Великодня (саме час для презентації нових творів) Левко Хоробрий одягнув першотравневого костюма, а на голову панського клобука, озброївся святцями та пішов шукати своєї удачі. То був його перший і досить вдалий похід. Після розорення його похоронного бізнесу сильнішими конкурентами філософу і трунару треба було терміново перекваліфіковуватися. І під згаданим вже клобуком визрівали геніальні ідеї.

Головний убір героя, мабуть, названий так для того, щоб виникала асоціація з творчістю мандрованих дяків, точніше культурою XVII-XVIII ст., релігійною за

своєю суттю. Мандрівний філософ Фабіян та його вірний друг цап Фабіян розпочали серію вистав під загальною назвою «День ангела». Фабіян складав гарного панегірика на честь вавілонянина, у якого випадав за святцями День ангела, отримував плату натуральним продуктом, тобто обідом. Прем'єрним виступом був прихід до Явтушка Голого, зважаючи на його «хворобливо-перебільшене ставлення до своєї особи» [79, с. 428]. Так, у Вавілоні встановився новий ритуал святкування іменин, що тривав зиму, весну, потім осінь, і який не можна було уявити без мудреця Фабіяна та його вірного товариша цапа.

Звернення до барокової мистецької синтетичності також прочитується у диалогії В. Земляка. До речі, А. Кравченко романи О. Ільченка і В. Земляка вважає найрепрезентативнішими у питанні використання стилістики кіно, театру, малярства тощо [106, с. 53]. Спільним для обох авторів є поліфункціональність музичних образів у їхніх творах. Музичний супровід роману О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу...» детально розглянуто у праці А. Кравченка [106, с. 52-57]. Щодо диалогії В. Земляка, то показовим у цьому плані може бути епізод похорону комунара Володимира Яворського. У день прощання з поетом і сироваром, з якого колись може «зробився б геній народу» [79, с. 124], в обох церквах Глинська вдарили дзвони і заповнили місто «заупокійним благовістом» [79, с. 125], потім приєдналися бубон і кларнет, щось грав «розладнаний на весіллях» оркестр [79, с. 125], комсомольці співали народну пісню. Окрім перегуку з бароковими принципами поетики, це траурне дійство, деконструє радянські уявлення про народ, зокрема український, перших років після Жовтневої революції як масу, поділену між двома ідеологічними таборами. Також переосмислюються, хоч і завуальовано, мотиви переходу до комуністичного табору: Мальва Кожушна ображена на вавілонян за смерть поета, не хоче повертатися додому, вона стає комунаркою [79, с. 123].

Центральним моментом роману В. Земляка «Лебедина зграя» є сцена святкування Йордану, епізод, який зачіпає всіх персонажів, «випробовує не лише психологічні якості, а й ідею роману» [106, с. 117], проектує майбутнє і пояснює минуле. Вже на першій сторінці роману повідомляється, що взимку, коли став

скують водохресні морози, тут справляють йордань, перетворюючи се льодове свято на щось веселе і незабутнє [79, с. 7], і розуміємо, що Йордан – улюблене свято мешканців Вавілону, і що згадка про нього з'являється не просто так. Як Йордан новозавітний є основою християнського вчення, моментом зустрічі з Христом, який прощає гріхи і хрестить, напоюючи Водою життя, так Водохрещя у Вавілоні стає для когось звільненням від гріха, для когось творенням себе як нової людини, а для когось і з'єднанням із Христом.

Різдво Христове і Воскресіння, зрозуміло, генетично споріднені у християнстві, і тому їхнє поєднання чи накладання відобразилося як у народних звичаях і обрядах, у бурлескній поезії, так і в «серйозній», високій літературі. Синтез різдвяних і великодніх образів та мотивів можна простежити у відомій сцені «Лебединої зграї». Біля йорданського, «велетенського хреста, напередодні вирубаного з льодовиська й щедро политого червоним буряковим квасом, настоящим у кадубцях схильними до містики вавілонськими бабусями» [79, с. 212] розгортається голгофське жертвоприношення, символ якого - євхаристійне таїнство також присутнє в цьому епізоді, коли постійно натикаєшся на натяки про квас як кров, а йорданську кутя як тіло Христове. Це підтверджується словами про хрест, який «справді скидався на щось біблійне, і вавілонські собаки були принадані сюди його кров'ю, пролитою за рід людський» [79, с. 213]. Н. Фрай вважає, що образ «намащення» рослинною олією, пов'язаний з Месією, приховує метафоричне ототожнення Христового тіла з деревом життя. Також мислитель зазначає, що церкві було неважко символічно ототожнити дерево і воду життя зі Святими Тайнами – відповідно Євхаристією і хрещенням [260, с. 221], зіпершись на слова з Об'явлення св. Іоана Богослова про «чисту ріку живої води, ясну, мов кришталь, що випливала з престолу Бога й Агнця. Посеред його вулиці, і по цей бік і той бік ріки – дерево життя, що родить дванадцять раз плоди, кожного місяця приносячи плід свій. А листя дерев – на вздоровлення народів.» (Об. 22:1-2). Тобто, дерево життя – це голгофський і йорданський хрести, символи добровільного принесення себе в жертву сином Божим за рід людський, коли смерть стає джерелом життя.

У «Лебединій зграї» наскрізною є думка про спокуту гріхів, мотив добровільної жертви. То громада вирішує, що Данько Соколюк має спокутувати за Вавілон, то Мальву хочуть «розіпнути» за Вавілон, то Мальва під час пологів «іде на покуту за рід людський». Цікаво, що у двох перших епізодах неабияку роль відіграє цап Фабіян, як та старозавітна тваринка, цап-відбувайло, що відносила у пустелю гріхи народу у великий День Очищення. Комічним втручанням цапа, його нешанобливим ставленням до вавілонян ніби врівноважується трагізм ситуації, який прочитується поміж рядками. У «Зелених млинах» цей момент уже зникає, бо, як справедливо зазначає О. Ковальчук [96, с. 47], вилучений з книги правдивий історичний матеріал знімав трагізм епохи і не давав в повній мірі розгорнутися трагедійному плану роману.

Таким чином, вимальовуються цікаві паралелі романних подій з новозавітньою історією. Серйозно «поговорити» вавілоняни збиралися тільки з Рубаном, головним комунаром, його першого і поставили до хреста. Біля нього, як ті два розбійники, добровільно стали Лук'ян і Левко Хоробрий: «Там Його розп'яли, а з ним разом двох інших, з одного та другого боку, а Ісуса всередині (Ів.19:18). Яскраву асоціацію з історією неминучого і ганебного для людства дня викликає одне лаконічне речення у тексті В. Земляка: «Троє на хресті стояли непорушно» [79, с. 224]. Паралель, яка накреслюється у цьому епізоді, де Рубан-Христос, а Фабіян-філософ і Соколюк-молодший – розбійники, що повірили Христу на Голгофі, спрацьовує не повністю, святість революційних діячів знімається, бо комунара не розстрілюють, щоб він після смерті воскрес, закликаючи інших до подвигів на благо соціалістичної Вітчизни. Реально розп'ятим біля того хреста залишається народ, хоча з відомих ідеологічних причин, особливостей поетики химерної прози та індивідуального стилю автора ця думка прочитується крізь всеохопну іронію. Та невідомо, чи можливість зобразити правдиву трагедію народу, дала б українській літературі саме такий іронічно-деструктивний щодо соціалістичних міфів та реалій твір, який зараз сприймається як «вступ до постмодернізму».

Звичайно, відчитується у зображенні розправи над комунарами паралель з відомою і найбільш експлуатованою в літературі, до речі модерністській, сценою

умивання рук Пилатом. Так, брати Безкоровайні, які брали участь у бунті, коли побачили, що розправа доходить до того, що постраждає вагітна жінка, в утробі якої безгрішне створіння, чисте як Бог, намагаються перешкодити розстрілу. Вони вигукують: «Не дамо вбивати! Не хочемо крові на руках!» [79, с. 225].

Мотив братовбивства, також спостерігаємо під час йорданського бунту між Даньком і Лук'яном Соколюками.

Упізнаванням у романі є концепт Юди, який реалізується через досить неясковий і неглибокий образ Джури, скоріше непорядної і антипатичної людини, аніж концептуального зрадника своїх колег-комунарів. Світова та українська літератури мають цікаві та художньо неперевершені зразки різних філософсько-естетичних інтерпретацій найскладніших образів Нового Завіту: Юди та Пилата, осмислення яких збагачує духовний і релігійний досвід.

А ось ще одна мізансцена: біля хреста готовий до розп'яття Рубан, головний ворог спантеличеного натовпу, а поруч із ним його учень і однодумець Лук'ян Соколюк на прізвище Бозя, та вагітна жінка Мальва Кожушна. У цей момент вони асоціюються з учнем Христа та Богородицею. Матір Божа тут ніби з'являється у кількох іпостасях. Так ми бачимо стару Кожушну, що «старечим підтюпцем дріботіла» за своєю дитиною до хреста, коли та мала підти на «спокуту за рід людський» та молоду вагітну жінку, яка передчуваючи трагічну долю дитини, голосила на бойовиську після бунту, бо «то ридало в ній ще не народжене дитя» [79, с. 228], свідком смерті якого вона стане наприкінці роману. Мальва навіть відчуватиме на дотик кулю-вбивцю, що перекочуватиметься в кузові машини, в якій її везимуть гестапівці, та дуже добре роздивиться вбивцю хлопчика-підлітка, її єдиного сина, який пожертвував собою заради неї. Цей епізод також накладається на той же євангельський сюжет стояння Матері під розп'яттям сина. Мальва під йорданським хрестом також нагадує іконографічну Богородицю з немовлям, що намагається відвернути страшну і неминучу долю її сина, міцно пригорнувши до себе. А стара Кожушна після арешту Мальви і за якийсь час до загибелі онука перебуває під «гнітючим почуттям безпорадності перед долею, невідворотності

того, що вона передчувала й чому не могла зарадити» [79, с. 568]. Тобто, це відчуття є ніби вербалізованим відповідником Мальвиного плачу на Йордан.

У сцені йорданського бунту щодо Мальви виникають асоціації з побиттям грішниці, яка з точки зору вавілонських господарів, місцевих книжників і фарисеїв, вчинила перелюб не так тілесний, як духовний – служіння комуні.

Можна подивитися на центральний епізод твору, що зачіпає всіх персонажів, «випробовує не лише психологічні якості, а й ідею роману» [106, с. 117] як на «яскравий приклад деструкції образу добропорядних українських «пейзанів», котрі улюблене релігійне свято перетворюють на фарсову розправу, що згодом розгортається до «майже по-бахтінському карнавального «льодового побоїща» [214, с. 69]. Але тут хочеться зауважити, що образи нехазяйновитих селян [214, с. 69] із вадами характеру, поведінки зустрічалися в українській літературі ще від XVIII ст. від Климентія Зіновієва. Сцена Йордану не тільки розвінчує образ добропорядних господарів, але, як не парадоксально, вона його і стверджує. Тут згадується думка Рубана, який був зачудований братами Скоромними, котрі несли на плечах вбитого батька, найхоробрішого з вавілонян [79, с. 228].

Звичайно, ідучи за М. Бахтіним, головним героєм і автором цього святкування теж можна назвати *час*, який розвінчує, робить смішним і врешті-решт убиває старий світ і одночасно народжує новий лад [12, с. 230]. Мабуть, радянськими цензорами ця ідея була відчитана й сприйнята, інакше б твір не став відомим читачу в 1970-ті роки. Буквально за М. Бахтіним [12, с. 230] маємо у центральному епізоді твору протагоніста, Мальву Кожушну, представницю «старого» світу, яка має народити дитину від висування нової сили, комунара і поета. Тобто, «вавілонська грішниця» відкриває двері у новий світ (!), котрий повинен, не стільки за задумом автора, як за ідеологічно-історичною логікою доби, зробити безмежно щасливими всіх без винятку. Але як удари та кпини хору (тут - вавілонського натовпу), що повинен, відповідно до моделі, весело сміятися з протагоніста та штурхати його [12, с. 230], не відзначаються життєствердним пафосом, так і нове життя, народжене біля Йорданського хреста, не захоплювало українців. Бо те *нове* в романі В. Земляка не є

еволюційним процесом, тому атмосфера народного свята не просякнута веселощами і радістю.

Народно-сміхові моделі в кожній національній культурі функціонують специфічно, бо зумовлені багат шаровим комплексом етнопсихологічних особливостей, історичною ситуацією, соціальними та культурними чинниками, релігійними уявленнями, фольклорною основою і т. п.

Можна погодитися з О. Ковальчуком у тому, що сутність художньої стихії романів В. Земляка збагнути дуже складно [96, с. 45], бо в творах присутні найрізноманітніші форми театральності: містерія, карнавал, обрядове дійство, інтермедія, трагедія тощо. Саме театральність є тією лінзою, що наводить вигідний фокус на проблему інтерпретації «химерного» твору.

Підготовка до відзначення останнього свята різдвяно-новорічного циклу вавілоняни роблять, дотримуючись традиції (майже за О. Воропаєм) [41, с. 166]: вирубують на річці з льоду хрест, а потім поливають його буряковим квасом, символом крові Христової, оточують його маленькими хрестиками, роблять для відправи престол тощо. Після богослужіння у церкві всі мешканці того чи іншого села, як і вавілоняни, прямують до річки на освячення води, де відбувається й трапеза, до якої вони дуже уважно ставляться. Так, М. Бахтін з цього приводу розмірковує про те, що загибель старого світу (можна вважати того, що відмирає після народження Христа) і святкування нового злиті в одне ціле: вогнище, на якому спалюється старий світ перетворюється на святковий трапезний вогонь [12, с. 234]. Святкові наїдки стають у вавілонянок, котрі вирішили, що «крові не треба», серйозною зброєю, вправне використання якої і змінило хід подій біля Йорданського хреста на користь життя. Звичайно, епізод бійки напоями та наїдками вписується в модель народно-сміхової культури з її майже постійним атрибутом – сценою битв та побоїщ, де й повинно перемогти нове і життєдайне. Сповідують про прихід свята стрільці (воїни - обов'язкові учасники будь-якого народного свята), котрі на вавілонському святі будуть стріляти не в небо. Відомо, що різдвяні свята щедрі на театралізовані дійства, які будуються за принципом маски, перевдягання, жартування тощо. Одним із центральних моментів різдвяних розважань було

водіння кози. На виконання ролі кози завжди була черга. Під час щедрування виконується пісня, де є такі слова:

Ой, не йди, коза, / темні ліса, / Там стрільці-гонці / З острова Хортиці! / Що перший стрілець – / Козак-молодець, / Ударить козу під праве вухо, / З лівого вуха потекла брюха! / Тиць, коза впала, / Хвіст свій задрала [41, с. 139].

На цих словах «коза» падає замертво, але після того, як хор попросить її встати, вона починає знову бігати. Цап Фабіян, який також любив різдвяні ігрища, потрапив напередодні вавілонського Йордану в серйозну історію. Бунтівники (читай, українські господарі, які не хотіли йти як до Сибіру, так і в колгосп) прийняли його за комунівського шпигуна, а «козак-молодець» Данько Соколюк «бабахнув його кулаком межи очі» [79, с. 215]. Після такої несподіванки бідний цап знепритомнів, після чого його викинули з вітряка на мороз. Всі були переконані, що цап-філософ мертвий. Своїм «воскресінням» зранку на свято він добряче налякав свого вбивцю, який під регіт інших стрільців намагався заховатися від переслідувань жертви, яка постала з мертвих. До речі коза, цап у народних уявленнях вважалися створеними нечистою силою [32, с. 325]. Саме породженням останньої сприйняли бунтівники Фабіяна у свій вирішальний день, хоча, як правило, вавілоняни із симпатією ставилися до цапа, чим порушували фольклорно-традиційне уявлення про тварину.

У «Лебединій зграї» і «Зелених млинах» поряд із звучанням високого трагізму смерті, представлена і смерть, яка піддається іронічній трансформації [79, с. 72] чи змальовується просто, незагрозливо і природно, що відповідало різним регістрам барокової картини світу. Поєднуючи комічні та високі первні, шкільні п'єси реалізовували основну середньовічну антиномію трагічного та комічного, що «ожила» у бароковому мистецтві [220, с. 186]. Народження і смерть як два рівноправних і незмінних регулятори цього світнього буття представлені в «Лебединій зграї» під кутом м'якої іронії, філософського спокою, можливо й деякої поетизації, що корелюється з «химерним» романом О. Ільченка. У селі Вавілоні «водяться ті, що відповідають за народження і ті, що за смерть, санітари смерті» [79, с. 43]. Ці рівноправні сили, покликані утримати буттєву рівновагу, представлені в образах бабусь, які ніколи не змінюють свої амплуа. Цих бабусь не треба кликати на

головні події в житті вавілонян, особливо на смерть, вони самі приходять ще до того, як щось відбулося. Смерть – це життя для чорних бабусь, це робота і хліб для філософа-трунаря Фабіяна, якого теж «ніколи не кличуть, він сам здогадується, коли надійти» [79, с. 42]. Як відомо, у барокових текстах, особливо драматичних, деякі події для «економії» часу, чи з причин їхньої табуйованості не прописувалися, про них тільки говорили, повідомляли читача, глядача. Смерть у «Лебединій зграї» також зображується описово, непрямо: скіфський цар, тобто Андріян, «перестав любити Мальву» [79, с. 19]; Володя Яворський «не чув півників» [79, с. 121] тощо. Тобто, деякі фрагменти романів В.Земляка, які на перший погляд легко «підганяються» під тотальну деструкцію всіх можливих стереотипів і штамів, можуть виявитися і продовженням певної традиції, хоча постмодерна інтерпретація у деяких епізодах може бути чи не найбільш виправданою. У цьому й родзинка тонко сплетеної текстової тканини твору.

Досліджуючи дилогію українського письменника В. Земляка «Лебедина зграя» та «Зелені Млини» (1971-1976 рр.) цікаво розшифровувати міфологічні коди та накладати фольклорні матриці на тканину твору. Окрім цього у романах, зокрема «Лебединій зграї», дуже широко використовуються біблійні мотиви, алюзії, ремінісценції, які не завжди лежать на поверхні, але прочитуються на різних рівнях тексту, створюючи ефект розплутування складного клубка чи поступового відкривання прихованих частини величезного айсберга. Відомо, що Святе Письмо «було невід’ємною частиною як західної, так і східної драми впродовж щонайменше двох історичних періодів: середніх віків і бароко» [127, с. 351]. Пауліна Левін зазначає, що старозавітні події часто у виставах служили для відбиття чи пояснення новозавітної історії, або як її прообраз [127, с. 351], а також для створення алегоричних образів.

Н. Фрай зазначає, що в Біблії є образи апокаліптичного, або ідеального світу та демонічної образності (демонічно-пародійної і явно демонічної), а проміжок між демонічними й апокаліптичними образами заповнюють старозавітні типи, що їх Біблія сприймає як символи чи притчі про екзистенційну форму спасіння, показану в Новому Заповіті. Ці свої висновки дослідник демонструє, класифікуючи біблійні

жіночі постаті та поділяючи їх на матерів і наречених. До апокаліптичних матерів він відносить Діву Марію і таємничу жінку у вінку з дванадцяти зір, яка з'являється на початку 12-ї глави Об'явлення Іоана Богослова, і яку зображено матір'ю Месії. До постатей наречених належить головна героїня Пісні над піснями і символічна наречена («Новий Єрусалим» з 21-ї глави Об'явлення Іоана Богослова), яка сходить з неба «як невіста, прикрашена для чоловіка свого, і яка ототожнюється з християнською церквою [260, с. 210]. Ці твердження відбиваються в зразках барокових п'єс. Зокрема П. Левін згадує польськомовну різдвяну драму початку XVIII ст., написану і виконану в Київській академії, що називається «Діалог» з аргументом (приміткою) про те, що у ньому наречена «благочестива душа, схвильована любов'ю, шукає свого коханого, втілення Христа, то як польову квітку серед квіткового поля, то як царя серед інших царів, то прислухаючись до плачу серед немовлят» [127, с. 353], тобто у шкільній драмі різдвяного циклу про народження Христа використовується образність старозавітної Пісні над піснями. Мальва Кожушна, на відміну від героїні біблійного тексту, яка вражена Божественною Любов'ю і позбавлена будь-яких тілесних реакцій [79, с. 354], не цурається сексуальних мрій, але й шукає поживу для душі. Її історія з Володею Яворським може бути проінтерпретована крізь призму Пісні над піснями.

Проміжними материнськими постатями Н. Фрай вважає Єву («матір усіх нас», всеохопна материнська постать, яка проходить весь цикл гріха і відкуплення) і Рахіль як матір Ізраїлю. Демонічним відповідником невісти-Єрусалиму і нареченої Христа стає Велика Розпусниця з 17-ї глави Об'явлення Іоана Богослова – тобто Вавілон і Рим, коханка антихриста. Дослідник наголошує тут, що слово розпуста у Біблії вживається радше у значенні теологічного викривлення, ніж сексуального [260, с. 211]. Проміжною ланкою між Великою Розпусницею і апокаліптичною нареченою стає розкаяна грішниця [260, с. 212], яку часто ототожнюють з Марією Магдалиною (стосується переважно католицької традиції), що відбито у зразках світового і українського мистецтва.

Отож, зупинимось на демонічному образі Великої Розпусниці, що на її чолі був напис: «Великий Вавілон – мати розпусти й гидоти землі» (Об. 17:5), а сиділа

вона на «червоній звірини, переповненій іменами богозневаженими, яка мала сім голів і десять рогів» (Об. 17. 3-4). У руках цієї жінки була золота чаша, повна гидоти та нечисти розпусти її» (Об. 17:4), а сама вона була п'яна від «крови святих і від крові мучеників Ісусових» (Об. 17:6). Як уже зазначалося, в образах жінки і звірини з Об'явлення св. Івана Богослова ідеться не так про розпусту тілесну, що може бути вже наслідком порушення моральних засад, як про віру, основи суспільства та світобудови. Виникають асоціації з нашим недавнім минулим, із отим «морозом 30-их чи «людськими заготівлями» 50-их», із яких походить у нас, за визначенням В. Моренця, ота «зсудомлена свідомість, яка зрештою набуває ознак постмодерної» [154, с. 483]. Саме запрограмовані тими подіями ментальні зсуви у представників новітнього Вавілону, СРСР, призводили до втрати ціннісних орієнтирів, які дозволяють свідомо обирати між добром і злом. Прикладом можуть слугувати слова із нотаток Василя Земляка: «Ідучи через Красну площу, я запримітив, що деякі люди люблять фотографуватися біля Лобного місця. *А даремно...*» (курсив наш – Н.П.) [165, с. 36]. Іронічність письменника та лаконічність його вислову щодо дивних бажань людей милуватися місцями страт ніби натякають на щось наперед вирішене щодо Вавілонської імперії: «стане тоді Вавілон, краса царств, пишнота халдейської гордості, таким, як Бог зруйнував був Содом та Гоморру! (Об. 13:19).

У диалогії В. Земляка присутні історичні, топографічні та архітектурні маркери стародавнього Вавілона, акцентується увага на семантиці слова, що, означає по-ассірійськи «Ворота бога», через які «прагли засновники Вавілона [...] пронести усе краще, що мали тоді за душею [79, с. 624].

Дослідники звертали увагу на багатозначність і символічність використання назви Вавілон, що завжди у Біблії асоціюється зі злою силою, котру Бог інколи використовує для втілення своїх задумів [216, стп. 111]. Вавілон – це символ міста, приреченого на загибель; це - символ ідолопоклонства та людської гордині, що замахнулася на Божий промисел. Як відомо, будівничі Вавілонської вежі хотіли спорудити її до небес, демонструючи погорду і непокору перед Богом, на що Він відповів змішанням мов і народів, яке зробило неможливою комунікацію між людьми. Антитезою до цього сюжету Священної історії вважається день святої

П'ятдесятниці, день, коли був дарований Новий Закон [216, стп. 960] і можливість розуміти Слово Боже.

Як відомо, першим варіантом назви роману «Лебедина згряя» було слово «Вавілон», яке, звичайно, не затвердила цензура. Добре, що хоч сам роман дійшов до читача. Отож, майстернісь письменника та трагічна і складна історія нашого народу утворили амбівалентний простір для розкодування символіки роману, зокрема головного топонімічного символу. Отож, якщо будівництво Вавілонської вежі порівняти з будівництвом радянського ладу, то це натяк на безперспективність цієї справи, адже відомо чим закінчилася справа, замішана на людській гордині та схилянні людини перед людиною. Концепт змішання народів ніби й наголошує на історії села давніших часів, але тут же постає картина радянського змішання мов, людей, яких революційна необхідність розкидає по різних кінцях вже нової імперії як будівничих нового ладу, так і їхніх опонентів, знищуючи родинні, народні, релігійні цінності й традиції. Спалений фашистами подільський Вавілон – це символ трагедії нашого народу в Другій світовій війні, очевидно, це також символ остаточної перемоги радянської влади на українському Поділлі, а можливо це й натяк на падіння царства Новуходоносора, який правив Вавілонською імперією сорок п'ять років із сімдесяти її існування. До речі у романі цитуються російською мовою(!) [79, с. 250] переказані Явтухом Голим слова із Книги Буття, які він почув у дорозі до Сибіру, куди вивозили українських куркулів: «І промовив Господь: «Один це народ, і мова одна для всіх них, а це ось початок їхньої праці. Не буде тепер для них нічого неможливого, що вони замишляли чинити. Тож зійдімо, і змішаймо там їхні мови, щоб не розуміли вони мови один одного». І розпорошив їх звідти Господь по поверхні всієї землі, - і вони перестали будувати те місто. І тому то названо ймення йому: Вавілон, бо там помішав Господь мову всієї землі. І розпорошив їх звідти Господь по поверхні всієї землі» (1М. 11:6-9). Вступом до цієї цитати були слова Явтушка про те, що все піде прахом... і сам Вавілон. «Як там у Біблії сказано? Парфена нам читала в дорозі...[79, с. 250]. Таким чином, Вавілон упав як топос старого і грішного, але чи могли Веселі Боковеньки стати новим Єрусалимом?

Не раз наголошується в романі, що душею подільського села Вавілон є «оте гарне диво – Мальва Кожушна, що ось уже котрий годок ніби й безклопітно літає собі над Вавілонським світом, бунтуючи душі багатьох чоловіків» [79, с. 92]. До речі стародавній Вавілон прославився одним із семи чудес світу, своїми висячими садами, спорудженими Новуходносором для мідійської цариці Семираміди. Ці висячі сади, побудовані як піраміда, яруси якої, платформи і тераси, засаджені рослинами, нагадували квітучий пагорб. Чудом і найбільшим винаходом Вавілона українського була гойдалка, побудована над урвищем між двома старовинними в'язами Орфеєм Кожушним для своїх гарних, але безпосагових дочок, які повинні були знаходити на ній собі чоловіків. Як тераси садів Семіраміди були місцем розваг палацу, так біля гойдалки Зінгерок «пилося, дурілось, літалось над Вавілоном» [79, с. 11]. Можна погодитися з тим, що у романі «Лебедина зграя» йдеться про певну «компрометацію» традиційного (переважно сентиментального і романтичного) образу «скромної української дівчини» [214, с. 70], про девальвацію понять розпусна / цнотлива жінка, що було «відкриттям для «невинного» радянського читача» [214, с. 70]. Але народне ставлення до цієї проблеми відбите у чисельних фольклорних записах, історико-літературних пам'ятках XVIII ст., а також деяких творах XIX – поч. XX ст. (наприклад, «Парубоцька справа» М. Черемшини), де головним під час ігрищ типу катання на гойдалці, «вербовій дощечці», вважається почуття міри. М'який «панеротизм», який все ж не «виконує центруючої функції» [214, с. 70] можна відстежити і в інших творах української літератури 1960-1980-х років.

У біблійному тексті міста, як правило символічно жіночого роду, про що нам нагадує слово «метрополія» (місто-мати) [260, с. 231]. А Велика Розпусниця, «жінка, яку ти бачив, то місто велике, що панує над царями земними» (Об. 17:18) – ототожнюється з Вавілоном, що тримав євреїв у полоні, та Римом, криваві кесарі якого репрезентували те саме, що й у наш час [260, с. 147]. На початку «Лебединої зграї» натяки на легковажність, неславу головної героїні утворюють асоціативну пару «Вавілонська блудниця» - Мальва Кожушна. Але чи тільки про тілесні гріхи тут може йтися. З одного боку, Мальва уособлення Вавілона, у якому не було

помітно «великого прагнення до комуни» [79, с. 97]), який є ідеологічно викривлений щодо нової влади, тобто, вона Велика розпусниця з точки зору комунарів. Але пізніше вона вже Вавілонська блудниця з позиції українських господарів, які саботують утворення колгоспів і утвердження радянського ладу. Вона стає для них Великою Розпусницею, тобто, Вавилоном радянським. Недарма у сцені йорданського бунту Мальву хотіли стратити «За Вавілон» [79, с. 224], тобто, не за плотський гріх, а за те, що служить комуні. А долю Вавілона та його дочки передбачив ще пророк Ісая: «А тепер це послухай, розпещена, що безпечно сидиш, що говориш у серці своїм: «Я, - і більше ніхто! Не буду сидіти вдовою, і не знатиму страти дітей!» Та прийдуть на тебе несподівано те й те в один день, страта дітей та вдівство, вони в повній мірі на тебе спадуть» (Іс. 47: 8-9). Тобто, ототожнення Мальви з Великою Розпусницею, Вавилоном, наперед прописує її долю, її вдівство і втрату сина. А сцена ув'язнення Мальви, яку ніхто з однодумців не годен визволити, ніби перегукується ще одними словами пророка Ісаї: «Такими тобі стануть ті, що співпрацювала ти з ними, ворожити твої від юнацтва твого, - кожен буде блудити на свій бік, немає нікого, хто б тебе врятував» (Іс 47:15). Лише син ціною свого життя намагається врятувати матір, як колись Богородиця намагалася захистити свого сина від страшної долі. Отож, на образ Мальви Кожушаної накладаються моделі, пов'язані з Богородичною лінією і навіть ширше, постатями апокаліптичних матерів.

До речі, у «Зелених млинах» простежується паралель між образами Мальви, яка на той момент обрала спокій, а не пристрасть, та її турботливого і надійного чоловіка, Федора Журби, та євангельськими постатями Діви Марії та Йосипа-обручника. Вказівкою на цю образно-сюжетну паралель, окрім зображення ідилічного спільного побуту героїв роману, є неодноразова згадка про житло героїв роману, закинуту хату з клунею і хлівом, де інколи забивають украдену худобу, щоб цим м'ясом нагодувати охлялих дітей. Тобто, відбувається ніби накладання новозавітних (Христос народжується у вертепі для спокутування гріхів людства) і старозавітних (принесення в жертву тварин за гріхи народу для його ж спасіння) варіантів мотиву жертвопринесення.

Використовуються автором у діалогії й перегуки з біблійними текстами щодо майбутнього Спасителя людства. Під час Мальвиних пологів на питання однієї з повитух: «Хто гряде до нашого Вавілона?» [79, с. 242], інша спокійно відповіла: «Син гряде» [79, с. 242]. Звичайно, ці слова можна було радянською критикою інтерпретувати як перемогу і утвердження нового ладу. Але вони відсилають до Книги пророка Ісаї, де 61-а глава має назву «Месія гряде», а 63-а розпочинається питанням: «Хто це гряде із Едому, у шатах червоних із Боцри? Хто той пишний в убранні Своім, що в величі сили Своєї врочисто гряде?» (Іс.63:1).

Згадка про важкі пологи Мальви ніби перегукується із згадкою про «апокаліптичну матір», «жінку, зодягнену в сонце, а під ногами її місяць, а на її голові вінок із дванадцяти зір», що з'являється у дванадцятій главі Об'явлення св. Іоана Богослова, і яка «мала в утробі, і кричала від болю, та муки терпіла від породу» (Об. 12:1-2). Образ цієї Жінки, що вродила дитину «чоловічої статі, що всі народи має пасти залізним жезлом. І дитина її була взята до Бога, і до престолу Його» (Об. 12:5-6), можна розтлумачити як Церкву, що народжує Тіло Христове, а також саму Діву Марію.

Вона має особливий дар охороняти людський рід від вічного і дочасного горя. Її заступництва потребують як цілі народи в кризові періоди історії, часи суспільно-політичної нестабільності, під час загострення апокаліптичних візій, пов'язаних із кризою світовідчуття, страшними передбаченнями та трагічними і подіями, так і окрема людина, що, прагне віднайти свою точку опори в житті. Вона також не забуває і тих, що перетнули межу цьогосвітнього існування, намагаючись звільнити їх від тягара гріха. Всі ці моменти можна простежити ще від апокрифічного «Ходіння Богородиці по муках» – однієї з найдавніших і найпопулярніших перекладних пам'яток візантійського походження VII – VIII ст. Цей текст мав величезний вплив на іконографію пекла і потойбічних мук. Своєрідний перегук із цим ранньохристиянським апокрифом [94,с. 3] можна побачити в епізоді спілкування Мальви з єврейськими дітьми у в'язниці Глинська. У мороку підземелля, куди її вкинули гестапівці, чуються незрозумілі та неідентифіковані голоси, які сприймаються як «хімерний плід уяви, крики вбитих давно чи благання

живих, звернені до матерів, до батьків та, може, й до неї самої. Так, саме до неї» [79, с. 573]. Фраза, яку вона чує наступною: «Мамо, мамочко, не лишай мене, мені страшно тут...», ніби єднає її з Богородицею, до якої звертаються грішники з п'їтьми свого гріха. Перша зупинка Божої матері у супроводі архангела Михаїла у згаданому апокрифі якраз і відбувається біля тих, які не визнавали Святу трійцю і Діву Марію за життя, а після смерті опинилися в пекельній темряві, приправленій гарячою смолою. Богородиця, ходячи колами пекла, плаче над вічними стражданнями людей, намагається захистити їх, подібно до того, як визволятиме дітей із підземелля Мальва Кожушна. Як Богоматір просить справедливого, але грізного Бога помилувати людей, так героїня роману звертається з проханням про допомогу дітям навіть до ворогів, убивць її сина.

Історія з урятуванням вавілонянами єврейських дітей (алюзія до вавілонського полону тільки з позитивним знаком) наштовхує ще на одну паралель з євангельською історією про побиття Іродом дітей у Вифлеємі. Тут в образі Мальви ніби перетинаються лінії Богородиці (заступниці та скорбної матері) а також Рахїлі, матері цілого Ізраїлю, постать якої Н. Фрай зараховує разом з Євою до проміжних материнських постатей у Біблії [260, с. 210]. У Євангелії від Матвія читаємо: «Тоді справдилось те, що сказав Єремїя пророк, промовляючи: «Чути голос у Рамі, плач і ридання та голосіння велике: Рахїль плаче за дітьми своїми, і не дається розважити себе, бо нема їх» (Мт 2:17-18). Отож, Мальва ніби уособлює страждання як тих матерів, що втратили дітей і мусять з цим жити, так і тих, котрі з волі Ірода ідуть на смерть, кидаючи своїх синів і дочок, сподіваючись на те, що «вони вернуться з краю ворожого» (Єр. 31:16).

Образ головної героїні дилогії В. Земляка з Богородицею єднає квітка мальва. Відомо, що квіткою - символом Диви Марії є лілея, як символ непорочності й чистоти, а також в іконографії присутня троянда як символ любові, як ознака величі Богоматері, її перебування в раю. В українській традиції троянда часто ототожнюється з мальвою, яка вже має статус національного символу, хоча серед родини трояндових є види дуже схожі на мальви. На українських барокових іконах, для яких характерним було використання флористичних орнаментів, дуже часто

небесні сили зображувалися в одязі з квітковим принтом. Так, на іконі «Чин Моління-Деїсус» (1769) із Березної на Чернігівщині Ісус, Богородиця й ангели мають на своєму вбранні рясний квітник, засаджений «декоративними» трояндами, схожими й на мальви. Це ж стосується і відомих широкому загалу ікон з Конотопа на Сумщині з парними зображеннями святих Варвари і Катерини, Анастасії та Уляни, датованих XVIII ст. або ікони св. Варвари з Київщини цього ж періоду. Надзвичайно популярною у православному світі була ікона «Нев'янучий цвіт», створена на Афоні у XVII ст. Варіантів цієї ікони, яка порівнює Діву Марію і Христа з нев'янучим цвітом, дуже багато, що говорить про її пізнє походження. Для них була характерна одна деталь – квіти у вазонах або сплетені у гірлянди, що прикрашають жезл, який тримає Богородиця, або служать постаментом для маленького Ісуса та Богородиці. На багатьох іконах XVII- XVIII ст. помітні характерні риси українського бароко, серед яких милують око гірлянди, сплетені з яскравих квітів подібних до мальв. У XX ст. за цією квіткою остаточно закріплюється статус національного символу, оберега. Тож не дарма на іконах сучасного митця зі сходу України Олександра Охупкіна актуалізуються засади українського бароко і квітнуть чудові мальви.

Зауважимо й те, що лілея і троянда також є символами апокаліптичної нареченої з Пісні над піснями, твору, де прочитується алегорія любові чоловіка-Христа до невісти-Церкви. [260, с. 229]. «Я – саронська троянда, я долинна лілея! Як лілея між тереном, так подруга моя поміж дівами» (Пісн. 2:1-2) – такими словами виражається кохання головних героїв цього старозавітного тексту. Цікаво, що саронська троянда, названа так за місцевістю розповсюдження, стебло й листя якої дуже нагадує нарцис або тюльпан, а квітка трішки подібна за формою до мальви.

Символом Богородиці в іконографії та молитвах також є вежа як образ непорушності Церкви. До речі, серед сортів мальв існують такі як «Біла вежа» і «Рожева вежа». Але серед біблійних жіночих постатей із вежею пов'язана місцем свого народження Марія Магдалина: топонім «Мигдал-Ель» буквально означає «Вежа, башта». Марія Магдалина - це тип прощеної грішниці [260, с. 212], проміжної ланки між демонічною Великою Розпусницею та апокаліптичною

нареченою. Марія із Магдали була вилікувана Ісусом, який вигнав із неї сім бісів, та стала його найпослідовнішою ученицею. У православній традиції вона – мироносиця, яка стоїть під голгофським хрестом, коли Христос п'є свою чашу, вона є серед тих, хто ховає померлого Христа, їй же першій з'являється Він після Воскресіння. У католицькій традиції відбулося накладання образів Марії Магдалини, грішниці, яку Ісус рятує від побиття камінням, прощає і наказує більше не грішити (Ів.8:2-11), та Марії із Віфанії, сестри Марфи і Лазаря. Ця Марія намастила миром ноги Христа і витерла їх своїм волоссям, обираючи таким чином духовність і служіння на відміну від своєї сестри Марфи, яка турбувалася про матеріальне і плинне, що навіть на іконах зображувалася з ополоником в руках. Апокрифи приписують Марії з Віфанії розпусне минуле, вважаючи її розкаяною і прощеною грішницею. Звичайно, така контамінація в постаті Марії Магдалини євангельських сюжетів, апокрифічних розповідей і легенд про розкаяних грішниць стала невичерпним джерелом для мистецьких інтерпретацій цього глибокого й місткого образу в культурі всього християнського світу, зокрема і в Україні. Одним із чисельних інваріантів можна вважати образ Мальви Кожушної з діалогії В. Земляка.

Історія Мальви – це доля грішниць, яких багато в євангельському «світі жінок», і які під впливом Ісуса Христа поривають зі своїм минулим і починають нове життя. [173, с. 109]. Образ грішниці, особливо Марії Магдалини, на думку А. Нямцу, часто використовується для створення у змістовій структурі твору асоціативно-символічного підтексту, що й реалізується у декілька способів. По-перше, через пряме наведення фокусу на семантику протообраза або введенням імені в текст твору. Ще одним способом може бути введення ситуацій-взаємостосунків, які викликають очевидні чи мотиваційно-психологічні асоціації з євангельським зразком [173, с. 109]. У романі присутні всі ці способи. Характерно, що протягом твору Мальва проходить шлях, на якому розставлені такі маркери: грішниця, що не дуже переймається своєю поведінкою; грішниця, котра є цнотливішою за будь-яких вавілонських праведниць, «які честь ніби й берегли на людях ревниво, але нічний степ у поліні порівняно легко зманював їх з велелюддя

вітрякового» [79, с. 98]); грішниця, яка навернулася на істинний шлях під впливом зустрічі з Месією.

На початку роману Мальва, як і новозавітні грішниці, перевагу віддає чуттєвості, красі, кохання, проблеми ідеології її ніби й не хвилюють. Згадати хоча б, як вона не дуже журячись після смерті свого чоловіка, «скіфського царя» Андріяна, вже шукає «нову пригодоньку», прагнучи вцілити своїми чарами в головного комунара Кліма Синицю. У цьому епізоді Мальва: «вільна, хтива, поятрена їздою на конику, вижатим степом та римською величчю цього палацу, де сподівалася застати інше життя...» [79, с. 29]. Невдалий флірт із Синицею стає прологом майбутніх її змін.

У серйозність стосунків Мальви, котра «ось уже котрий годок ніби й безклопітно літає над вавілонським світом, бунтуючи душі багатьох чоловіків» [79, с. 92] і «зелепушка з палацу Родзінських» [79, с. 97], як називають Володю Яворського, ніби ніхто й не вірить окрім нічного сторожа Тихона Пелехатого, свідка їхнього кохання. Мальву захопили «благородство і велич душі» поета, «цього зухвальця духу» [79, с. 119], що визнає його і суперник Данько Соколюк. Кілька сюжетних моментів, таких як: читання поезій Володею перед захопленою і радісною Мальвою, їхні нічні подорожі верхи Абіссінськими горбами, залучення її до роботи комунівської сироварні, точніше до продажу її продукції, планування майбутніх змін у Вавілоні – це те, що єднає образ Мальви з тими жінками, грішними чи святими, що пішли, слухаючи серця, за Христом. У лікарні, де вавілонянка самовіддано доглядає за коханим, її портрет подається так: «Мальва сиділа в ногах пораненого у білому халатику, в лікарнянських тапцях, вона не відходила від нього всі ці дні» [79, с. 119], що також викликає асоціацію саме з Марією Магдалиною, жінкою-мироносицею.

Але підступне вбивство Володі Яворського, Мальвиного Месії, який годував люд поетичним словом і хлібом, точніше, сиром, різко переводить її до стану сповідників нової віри. Це, на думку А. Нямцу, відповідає канонічній традиції, коли Новий Заповіт не пояснює, а констатує факт [173, с. 110].

У багатьох творах світової літератури, де використовується мотив нереалізованого кохання між героями, які умовно належать до типів «Ісус» та «грішниця», створюється відома антитеза грішниця та незайманий чоловік. Найпоказовішим прикладом тут може бути кохання князя Мишкіна й Настасії Пилипівни з роману Ф. Достоевського «Ідіот». У творі В. Земляка, кохання Яворського і Мальви було чистим, хоча й не платонічним, що не завадило Володі залишитися в пам'яті комунарів незіпсованим хлопцем, майже святим. Перший час після загибелі коханого Мальві навіть закидали, що саме любов до неї загубила майбутню гордість їхнього краю, поета й сировара.

Ця ж лінія помітна вже у виконанні Мальви і Фабіана, тобто Левка Хороброго, вавілонського філософа і трунаря, безтілесної істоти, і разом з тим найколеритнішої постаті роману, який розмірковуючи над можливістю існування «такого чоловіка», вважає, що він був «між іншим дуже близький до нашого брата» [79, с. 140], таким чином ніби ідентифікуючи себе з Христом. Накреслена в діалогії В. Земляка паралель Левко Хоробрий-Христос і Марія Магдалина-Мальва розкривається за допомогою певних деталей. Так, він трунар, трбто тесля (натяк на Святе сімейство); він має цапа, з яким у нього однакове прізвисько Фабіян, а цап, як уже не раз підкреслювалося – символ жертвності. Левко-Фабіян, як і цап Фабіян не раз намагаються офірувати себе заради вавілонського люду, інколи це, щоправда, виглядає кумедно. Мальву він поважає, ніколи не засуджує, захищає, а також зберігає у себе зіперте на стіну зображення її постаті, «викросній із самого повітря за найкращими фламандськими зразками» [79, с. 22], «де він досяг чистоти і смирення всупереч правді» [79, с. 22]. А це вже натяк на іконографічність образу Мальви, яка асоціюється з прощеною грішницею, святою Марією Магдалиною.

У багатьох сценах романів В. Земляка простежуються два основні моменти романної гри: імітація й комбінування, суть якого полягає в перестановці та з'єднанні за певними правилами готових елементів. Саме гра за принципом комбінування і переконує в тому, що діалогія В. Земляка може бути проінтерпретованою з точки зору постмодерної поетики.

Таким чином, у діалогії В. Земляка на реалізацію авторського проекту під покровом «тотальної іронічності» та всеохопної театральності «працюють» біблійні топоси, християнсько-обрядові мотиви, фольклорні та народно-сміхові кліше, концепти та культурні моделі попередніх століть, зокрема XVII-XVIII ст. Все це сформувало матрицю української химерної прози, твори якої відкриті до різних інтерпретацій, зокрема й до постмодерних. Аналіз «химерних» романів підтверджує факт наявності й функціонування в українському культурному просторі другої половини XX ст., зокрема 1970-1980-их років, барокового коду, однією з домінант якого є активна експлуатація народно-релігійних уявлень, християнських образів, алюзій і ремінісценцій, що найчастіше є сакральними лише за визначенням, а не за функціями у тексті.

Також аналіз діалогії Василя Земляка «Лебедина зграя» і «Зелені Млини» під кутом зору біблійної топіки підтверджує слова Н. Фрая про Святе Письмо як ключовий момент національної образної традиції [260, с. 19] і доводить неможливість при будь-якому ідеологічному тиску докорінної зміни національно-культурного коду, однією з домінантних рис якого є християнство.

2.8. Театральна топіка у творах Володимира Дрозда

Життя не дарує тим, хто намагається зіграти не свою роль у його театрі, втратити свою неповторність. Так вчив Сковорода, теоретик «нерівної рівності» та автор ідеї «людських разнопутій» [253, с. 278]. Подібна думка впливає із повісті 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» [66, с. 318]. У цій ситуації фаустівського вибору душі було наказано мовчати. Андрія до смерті його друга Петра Харлана не хвилювали ані земні, ані духовні проблеми. Та саме в цей моральний вакуум і вселився чужий звірячий дух, який «гармонійно» існував у естві Харлана. Андрій втратив себе, «пожертвував людиною в собі» [66, с. 456] заради не своєї ролі, яку він бездарно

грав, виснажуючи себе. Звернення до театральної метафори: «Жити – це лицедіяти, кожен з нас грає якусь роль» [66, с. 411] - наскрізне у творі. Так, ще до нещасного випадку, Андрій говорив товаришеві, що на гру в його театрі не претендуватиме [66, с. 314], в чому Харлан не був переконаний, бо вже відчував у Шишизі той егоцентризм, крайнім виявом якого став самотній вовк. Цей образ окрім фольклорної основи спирається й на «зображення так званого «екстремального індивідуалізму» в європейській інтелектуальній прозі, зокрема у творчості Г. Гессе [96, с. 43].

Перевтілюючись у Петра, Шишига перед кожною важливою подією в його суєтному світі дивиться на себе як на актора перед прем'єрою [66, с. 339], який ще раз перед виходом на сцену тренує потрібні почуття, слова, вираз обличчя, рухи. Розпочавши гру в «Харлана», Андрій виключно говорив, що може, 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!» [66, с. 351]. Свої моральні перевтілення герой називає лицедійством. Стосунки з жінками, як і улюблений герой Петра Харлана («Любий друг» Г. Мопассана), Андрій Шишига будує за принципом сходинок: кожна коханка – вищий щабель на кар'єрній драбині. З сентиментальною і щирою Оленою він обирає амплуа першого коханця на сцені провінційного театру XIX століття [66, с. 357]. Спочатку улюбленим принципом Андрія була гра в піддавки, коли перемагає той, хто перший пожертує своїми фігурами, Харланове ж уміння грати в 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 зі світом розірвані, деформовано стосунки з іншими людьми, порушено із ними емоційний контакт на паритетних началах, «бо розглядає їх не як суб'єкти, а об'єкти маніпулювання». [96, с. 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» [66, с. 352]. Але свідоме приземлення себе – це шлях до третього, пекельного ярусу барокового театру, який у вертепі часто редукувався. 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», яку він так і не захотів розпізнати чи замислитися над наслідками того керування.

Тут можна говорити про поширений мотив барокового мистецтва «людина як іграшка в руках вищих сил», Бога чи диявола, які ведуть постійну боротьбу за людську душу. О. Ковальчук фінал роману інтерпретує як безроздільне панування в душі Андрія Шишиги вовчого начала. Хоча герой повісті ніби й не передав нікому своєї вовкодухості, зберігаючи таким чином для себе шлях для спасіння й надії. Але це питання дискусійне, бо своїм лицедійством завдавав болю іншим, бо зрадив своїй природі, даній Богом, «істинній людині» в собі самій» [242, с. 314].

Л. Тарнашинська зазначає, що наскрізною для В. Дрозда була проблема самоідентифікації, «яка виявляє себе в межах індивідуальної свободи й соціальної обумовленості подій і вчинків» [243, с. 314], що відповідно програмувало калейдоскоп масок його героїв, носіїв ідеї «соціальної мімікрії та індивідуального пристосування». Дослідниця підкреслює, що В. Дрозд, ніби граючись, жонглює масками/ролями своїх персонажів, спостерігаючи за їхніми метаморфозами [243, с. 314].

Історія людських пристрастей, вибору між добром і злом не розвивається лінійно, вона повторюється постійно і завжди. Оповідання В. Дрозда «Жертва диявола» (1966) присвячене улюбленій темі української драми XVII–XVIII ст. – боротьбі за людську душу Бога і диявола. Герой твору служитель інквізиції Юліус Мільх, в душі лицедій, має декілька личин. Отець Юліус в одній подобі чесний, порядний, іронічний, здатний надихнути співрозмовника на духовний подвиг, а в інший – переляканий цинік, зрадник, який просить для свого колишнього однодумця Роберто Граціано «повільного вогню», що співзвучно з «розіпни його». Роберто є втіленням кращих рис Юліуса, який врешті сам визнає, «що завжди мислив і мислить» [66, с. 176] як «жертва диявола» але «любить своє тіло більше, ніж свою

душу» [66, с. 176]. Героїчна смерть Роберто Граційно на вогнищі інквізиції не очищує душі отця-лицедія, а навпаки виявляє весь жах його диявольської натури, що боялася, заздрила і ненавиділа: «Великий страх породжує велику заздрість, велика заздрість – велику ненависть» [66, с. 176]. В барокових творах після випробовувань ідеї звучить гімн Торжеству Духа. У творі В. Дрозда бачимо подібні колізії. Роберто втрачає тіло, але спасає душу, «здобувається на свою правоту, на повагу» [66, с. 176], а Юліус уподібнюється до тих, що розпинали Христа. Але ідея чистоти віри, захисту Христових вчень від спотворення все ж не знищується, бо визнає її той, хто намагається від неї ж відректися. Представлені в оповіданні й характерні для барокового мистецтва опозиційні пари: тілесне-духовне, земне-небесне, Христове-церковне, світле-темне, видиме-приховане, внутрішнє-зовнішнє тощо. В цьому оповіданні автор, як і в «Самотньому вовку» звертається до театральності на сюжетному та мовно-стилістичному рівнях, яка розкриває зміну внутрішнього світу людини [96, с. 42].

Із театральністю в епоху бароко тісно пов'язаний мотив *Vanitas*, який у 1960-1980-ті рр. може вважатися інваріантом філософії екзистенціалізму, деякі програмні тези якої досить чітко прописані в оповіданнях В. Дрозда «Білий кінь Шептало» (1965р.) та «Білий кінь Шептало на молочарні» (1967р.). У цих творах можна знайти бунт проти щоденної табунної подорожі до корита, проти волочіння свого воза. Осмислюється тут і поняття свободи, яке в екзистенціалізмі синонімічне з буттям. Вільним індивід може бути і в упряжі, головне, щоб сам не мав себе за раба [66, с. 89]. Кінь бачить волю лише на скотомогильнику, де «вже ніколи не зжене тебе Степанів батіг» [66, с. 85]. «Тремтлива ілюзія волі та влади» [66, с. 76] приводить Шептала знову під той батіг Степана. Білий кінь, бунтуючи проти агресії Степана, зраджує свободу і повертається до загорожі, попередньо замаскувавши свою неповторність. Пізніше він позбувся спокійного ситого існування на молочарні, де хазяйнує добрий м'який Іван, а, напевне, дуже скоро втратить життя завдяки перемозі в собі того стадного інстинкту. Білий кінь Шептало вже не пручається, вже не може змінити трагізму своєї ситуації, не може не тягнути свого воза тощо. Тобто, тут присутня основна для філософії екзистенціалізму актуалізація ситуації вибору

між абсурдністю буття і бунтом проти цього. Бунт покоління – це продовження теми свободи, що є, за М. Бердяєвим, протилежним боком рабства. Раб уміє тільки підкорятися і бунтувати.

Певною інтерпретацією «Міфу про Сізіфа» А. Камю можна назвати оповідання В. Дрозда «Сонце» (1967р.). 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?» [66, с. 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. Впустивши в душу любов, вже неможливо не пожертвувати заради неї. В. Дрозд, використовуючи основну тезу літератури екзистенціалізму: неперервність створення світу та себе а також постійну актуалізацію ситуації вибору – стверджує, що «у цьому є якийсь сенс – родити і піднімати сонце. Чвари, бійки, бруд буденності, все одно сенс є. Життя»... [66, с. 106].

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 щоліта виполювали і «щоліта він проростав з чорної масної землі та знову зеленів на городі...» [66, с. 138].

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» [66, с. 114]. Але початок і кінець як дві частини одного кола можливі лише в світі створеному не розумною людиною, а Живим Духом. У цьому переконує твір В. Дрозда «Пігмаліон» (1969 р.) [66, с. 127]- переосмислення давньогрецького міфу про Пігмаліона й Галатею.

Прикметно, що у В. Дрозда майже немає творів, які б рясніли прямими цитуваннями Святого Письма чи дуже яскравими алюзіями на біблійні тексти, що не

завадило йому, переосмислюючи основні ідеї екзистенціалістів, представити власний проект виходу в трансцендентне, що прямує до Божественного світла. Це при тому, що Бог сприймався частиною генерації шістдесятників лише розумом, як певна абстракція, що не переживається чуттєво, як зазначала Л. Тарнашинська [243, с. 345].

Пізнання Бога і його Слова розкривається в творах В. Дрозда через розгортання постійної боротьби між силами добра і зла, яке письменник унаочнює [242, с. 318], робить видим, а значить і хоча б частково побореним. Л. Тарнашинська наголошувала, що у розкритті теми боротьби добра і зла у творчості В. Дрозда «виразно простежується християнська проекція цієї загальнофілософської проблеми» [242, с. 319], як і у текстах доби Бароко.

2.9. Шкільна драма і вертеп у творчості Валерія Шевчука

Як відомо, що шкільний театр популяризували серед простого народу вихованці Києво-Могилянської академії - мандровані дяки. Типовим представником українського вагантазму був Ілля Турчиновський, автобіографія якого лягла в основу першої частини роману «Три листки за вікном» та повісті «Початок жаху» Валерія Шевчука. Ілля Турчиновський, герой роману В. Шевчука, створює драму-мораліте «Мудрість предвічна» з трьома інтермедіями («Гендль і Шинкар на качурі», «Кнур-філософ», «Страх і нова його одежа»), які були підпорядковані головній дидактичній і філософській меті п'єси – «вдосконаленню людини і світу, що її оточує» [9, с. 94]. У творі Іллі Турчиновського, який він написав для примирення себе із переважно ворожим світом [286, с. 113], діяли алегоричні образи: Філософ, Птах-Розум, Воля, Гординя, Страх, Заздрість, Постримність (переспів епізоду про Мойсея Угриня з Києво-Печерського Патерика) та образи-узагальнення Заброда, Будівничий, Пустельник, котрий як і Пустельник із верхнього ярусу та Книжник із нижнього ярусу п'єси «Вертеп» уособлюють буття в Божому слові, в Книзі.

Книготворчість є визначальною рисою героїв письменника, який послідовно реалізує у своїх текстах всі культурні значення та семіотичні відтінки концепта книги [50, с. 77]. У жодному з його творів книга не постає як завершена даність, а як процес творення, бо саме у творчості, у написанні власного тексту людина стає причетною до буття у культурі [50, с. 89]. Як зазначає Н. Городнюк усі герої В. Шевчука є книготворцями [50, с. 89]. Вони подають свої біографії, шукають рукописи і дописують їх, творять саги, літописи, детективи, драми, складають апокрифічні та агіографічні тексти, тлумачать написане іншими.

Назва п'єси героя роману «Три листки за вікном» відсилає до великодньої драми «Мудрость предвѣчная» 1703 року, яка була показана в Києво-Могилянській академії за митрополита Варлаама Ясинського (1690-1707) [203, с. 11] та ректорства Гедеона Одорського, «який перебував у тісних зв'язках» з митрополитом і гетьманом Мазепою [203, с. 15]. Авторство цієї досить складної і для прочитання і для сцени «Мудрості предвічної» приписується Іларіону Ярошевицькому, викладачу поетики 1702-1703 академічного року. Вона присвячена двом важливим моментам сакральної історії – гріхопадінню та відкупленню людини [203, с. 12], боротьбі за людську душу світлих і темних сил. У ній теж представлені Гординя, Глупота, Заздрість, Жадібність, Ненажерливість, Хтивість, Гнів, Відчай «підкоряють Волю і Розум Душі» [203, с. 22], яким допомагають Мудрість, Віра, Безмірна Надія, сім чеснот (Покірність, Чистота, Працелюбність, Терпіння, Милосердя, Щедрість і Стриманість), Мир, Любов, яка приносить себе в жертву, але має воскреснути (натяк на ідентифікацію з Ісусом Христом) тощо. Лише «самопожертва та страстотерпіння Любви повертають розкаяній душі первісну благодать», наголошує Н. Пилип'юк [203, с. 13]. Цікаво, що П. Левін говорить про те, що з другої по дев'яту яви третьої дії вона характеризувала раніше як алегорію на події Старого Заповіту, а пізніше визначила цей фрагмент як досить рідкісне «у східнослов'янській православній традиції зображенням Страстей Христових, які справді виконували актори на сцені» [127, с. 365]. Отож, пізнання себе і Бога є головним в обох «Мудростях». Хоча у творах В. Шевчука характер релігійності, як і міфологізму [181, с. 148], є швидше

прагненням існувати в цьому контексті, аніж таким, що пропонує нове вирішення, зауважував М. Павлишин.

Прикметно, що в описі вистави Турчиновського немає акцентації на формально-просторовій організації барокового драматичного тексту, що найбільше приваблювало письменників-модерністів першої половини ХХ ст. Натомість, у В. Шевчука переважають відсилання до естетико-філософських ідей доби Бароко. Простір п'єси «Вертеп» ділиться на два яруси, хоча цей поділ не виконує структуротворчої функції, його значення розміщується в ідейній площині.

Не можна заперечити той факт, що творчість В. Шевчука на початку 1980-их рр. стала подією в літературному житті України. Поетика, образність, тональність його творів вражала, дивувала і втягувала читача в своє химерне плетиво. Його проза і драматургія інтертекстуальні, насичені філософськими пасажами і культурно-історичними екскурсами. Порівнюючи творчість В. Шевчука з творами інших письменників, представників «химерної» течії в українській літературі, можна з першого погляду виділити значний філософський компонент, добру обізнаність з літературою Середньовіччя та Бароко та використання принципів їхньої поетики, міфотворчості (як правило, це авторська обробка відомих фольклорних, біблійних чи літературних образів), залучення релігійних топосів, які на думку М. Павлишина не пропонують читачеві нових релігійних почувань і не вимагають реставрації старих [188, с. 148]. Дослідник зауважує, що подаючи думки релігійних мислителів як аксіоми, християнські засади як незаперечний факт, В. Шевчук обмежує читача, який прагне сильного почуття і глибшого розуміння.

Хоча той, хто ступає на «шевчукове» літературне поле, усвідомлює, що скрізь на нього чекає робота з відчитування і розкодування текстів, взятих із царини фольклору, Біблії, філософії, історії чи літератури. 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 він сам заявляв в одному інтерв'ю» [241, с. 93]. Письменник зазначав, що всі його твори, одягнені в історичні шати, порушують болючі теми сучасності, всі вони про

сьогодення, у яких він намагається ставити якусь глибоку, загальнолюдську проблему, обов'язково позачасову [241, с. 93].

Творчим помічником у реалізації своїх задумів В. Шевчук неодноразово називає поетику бароко. Таким чином, широке використання барокового тексту письменником є цілком свідомим актом.

Барокові театральні принципи виразніше представлені у п'єсі В. Шевчука «Свічення». Історія роду Степана Носа подається як театральна постановка; обряд свічення розігрується як вертеп; всі родичі були «ніби заведені ляльки, в руках їхніх почувалася механічна завченість» [287, с. 17] – алюзії з театром маріонеток, актуалізованим у модерністську добу початку XX ст.; епізод голосіння жінок над померлим півнем атрибутований автором як пантонімічна сцена; люди, що прямували в безодню з мертвими обличчями, з вибалушеними очима і розтуленими ротами, здавалися такими, що «чужі маски понадягали» [287, с. 13] – відсилання до театру масок. У «Свіченні» широко представлений принцип «театру в театрі». Розповіді героїв, зміни часових планів починаються з розсування і відповідно закінчуються зсуванням завіси як символу театру, а театру як метафори не тільки світу, а й життя конкретної людини, її роду тощо.

Однією з ідейно-художніх підвалин літератури 1960-1980-их років була філософія екзистенціалізму. В. Шевчук не раз підкреслював своє свідоме студіювання творів екзистенціалістів, особливо А. Камю. У творчості В. Шевчука екзистенціалістські мотиви, які корелюють із мотивом *Vanitas* як основою барокового світогляду, представлені дуже яскраво. Рефлексії щодо суєти і марноти цього світнього існування – головної теми книги Екклесіаста, де слово марнота зустрічається 37 разів, найчастіше з'являються в творах-притчах 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 [146, с. 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» [285, с. 54]. Майбутній священник Ілля Турчиновський міркує над тим, що дороги в пустелях треба прокладати, але куди вони приведуть... Петро Турчиновський хоче збагнути місце 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?» [286, с. 269]. Пристрасті світу породжуються думками про смерть, які програмують «вічне змагання» і марноту марнот [286, с. 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» [286, с. 21] та трьох листків, котрі «палали, наче жовті свічки». Від порожнечі втікає у безмежну владу цар Ірод. 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 (п'єса «Вертеп») сцена посоромлення режисера-самозванця, Смерті, Живим Духом. Варто 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 [233, с. 41].

У барокових драмах смерть інколи зображалася через інші фігури, наприклад, мерців. У західноєвропейських середньовічних виставах були поширені танки мерців, кістяків [220, с. 96]. Неминуча смерть через символічний образ людського кістяка зображена в романі «Ілля Турчиновський» («Три листки за вікном»).

У драмі В. Шевчука «Вертеп» смерть постає як бабуса з косою, але не простачкою, з якої можна поглузувати. Бабуса 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».

Отож, мудреці створюють зі смерті «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 [285, с. 44], закінчуються виснаженням і спустошенням самої «розпорядниці» людських доль, бо не бачить вона кінця життю, бо і «справді за спиною трава виросла... Живий Дух» [285, с. 57]. І ця таємниця світопорядку в одного вертепника викликає невідоме хвилювання, в іншого – щастя, а в третього – жах, бо «люди бароко потребують таємниць. Їм потрібна перспектива для внутрішньої музики їхньої душі» [294, с. 391].

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. Смерть, яку просить у молитвах християнин, це та яка приходить як сон. Смерть негідна християнина, це смерть «видима», тобто та, що прийшла внаслідок якогось лиха, нещастя. Різновидів такої смерті можна нарахувати 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 Дмитра Туптала «Комедія на день Рождества Христова». Не сама смерть, а подібний кінець земного шляху розцінювався як покарання за несправедливе життя. Якщо смерть невідворотна і неминуча, то що тоді 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, котре «має завершитися в есхатологічній перспективі загробного суду й загробного життя» [1, с. 163]. Розлогі візії сну як виходу в мрію, у вище життя, ототожнення смерті та сну як звільнення від бід і пристрастей, а також швидкоплинності людського життя – все це підкреслює безвихідь і марність

існування великого роду, в якому порушується буттєва рівновага. Смерть, котра не забирає життя жодного члена проклятої громади, бачиться Правнуком як «визволителька із косою за плечима» [287, с. 9]. Смерть як рятівницю уявляв і лицедій-богослов Тиміш Прудивус з роману О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу» для праотця людського роду Адама, що помер на дев'ятсот тридцятому році життя [86, с. 559]. Як через Адама ввійшов у світ гріх, який утвердив смерть, так гріх Степана Носа завів його рід у безодню. Адам усвідомив наслідки свого вчинку і покався, що дало надію на спасіння всьому людству.

Марко Проклятий з твору О. Стороженка спочатку для полегшення своєї ноші, а пізніше, можливо, і з потреби намагався чинити добро та протистояти злу і насиллю. Аналізуючи своє буття, Марко говорив про те, що добро треба творити щиросердно, але не для полегшення свого тягара [232, с. 38], а молитва про спасіння повинна йти від серця [232, с. 28]. 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 почуте Степаном на могилах убитих ним людей, яке звучало досить загрозливо: «помщуся у пра-пращатах» [287, с. 21] та виявили байдужість до долі майбутніх нащадків, ховаючись за примітивний роздум на зразок: «...хто може знати, що буде в тих пра-пращатих» [287, с. 21]. За таку поведінку буде адекватне покарання – побачити наслідки свого гріха, який запрограмував ненормальне життя і неприродну загибель усього 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...» [232, с. 112].

Степан і Надія на найважчих гріхах заснували рід, якому було суджене виродження духовне і фізичне. Попик, якого «сущий послав» привести людей до покаяння, запізно зрозумів свою місію і вже не зміг змагатися з пекельною прірвою, що поглинала людей. Отець Іван, закликаючи до каяття, обіцяє грішному родові «землю гарну обітовану, яку треба лише пізнати серцем своїм» [287, с. 13]. Люди не почули тих гарних слів чи то з вини попа, який зразу сам непереконаливо і, можливо, нещиро говорив, чи з волі Божої. Поглинула земля і повсталих проти Мойсея: Корея, Афона й Авірона з їхніми родами (Числа 16:2).

«Свічення» як твір-притча дозволяє спроектувати інтерпретаційні підходи в різні площини: християнську, історичну, політичну, побутову, філософську. Хоча від фокусу тлумачення не змінюється головна теза п'єси: добро не будується на злочинах роду чи держави, 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 [279, с. 54], що рухаються по колу. Коло та похідні образи колеса, кільця як «гранична довершеність, самодостатність» [251, с. 68] – «символи символів» [279, с. 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 індивіду. 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 квасолу, гарбузи і кавуни [279, с. 57] тощо. Д. Чижевський пропонує розмежовувати символіку кола і кулі, які відображають, відповідно, абсолютне, божественне і земне - емпіричне буття [279, с. 57]. Реальне життя, на думку вченого, символізується кулею та круглими предметами, тому що це є немов закінчена, замкнена та самодостатня

форма [279, с. 57]. 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» [279, с. 57].

Символіка кола характерна для творів В. Шевчука, де вона «з'являється в непроглядній різноманітності форм» [181, с. 146]. Образ кола, круговерті часто присутні як ідейно навантажена метафора, що сягає глибин світопорядку. Для підкреслення світової круговерті, повторюваності всього, що «переживає людство у віках» [286, с. 277] а також антитетичності, складові якої створюють коло. Так, у віршах Петра Турчиновського:

Світ навколо точить коло, крутить, колобродить,
Коло котить, коло бродить, коло скрізь в усьому. [286, с. 186]
Або,
Величезне коло повільно кружляє,
Величезне поле упалих приймає,
Квіти нові підводить, і знову цвіт квітне. [286, с. 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?!

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» [285, с. 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 кутик рота глумливо й поблажливо всміхався» [286, с. 30-31].

У християнській традиції праведність, досконалість, одкровення позначалися світловими явищами [43, с. 344]. Світло, яке випромінює сонце, є символом Божого царства; правди, моральної чистоти, радості, невимовної слави. У буквальному ж

розумінні світло – «атрибут Бога» [43, с.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» [286, с. 33]. Сонце освічує все «чистим і яскравим сяйвом» [286, с. 25], воно це «розкішний і милостивий» [286, с. 97] сповідальник, «вічний і любий супутник» [286, с. 128] Іллі Турчиновського, тощо. Сонце як символ вічного життя постає й в оповіданні В. Дрозда «Сонце» (1967). Характерник, до якого Ілля Турчиновський звертається по допомогу, тлумачить вогняне кільце як призначення долі, поринання в пристрасті світу. 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» [286, с. 32]. Троє сонць як образ світу зустрічається і в оповіданні В. Дрозда «Пігмаліон». Але в нього воно не є образом 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» [66, с. 117], що символізує надзвичайну обмеженість штучного «раю» на окремій планеті.

В. Шевчук образ сонця поєднує з яйцем – прадавнім символом світу. Яйце-сонце наповнювало героя «життєдайним світлом і клало на вуста усмішку» [286, с. 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» [286, с. 128]. 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 дерева [286, с. 100]. Киріак Сатановський весь світ називає лісом людей, в якому кожен нагадує Адама, а людське буття «ніби дерево з кільцями вужчих та ширших історій» [286, с. 287].

Колообіг душі та історії символічно зображувався символом змія, що походить ще з античних часів і був запозичений християнськими мислителями. Біблійного мідного змія (Числа 21:9) можна назвати прообразом Благої Вісті. Григорій Сковорода змія, звитого в кільце, а також змія, що тримає в роті свій хвіст, називає фігурою вічності, де «безмежний Початок і безначальний Кінець» [279, с. 57]. У Сковороди є ще одне тлумачення образу змія як символу діяльності розуму, що захоплений пізнанням лише конкретних емпіричних речей [279, с. 58]. У притчі В. Шевчука «Мудрість предвічна. Воля» з повісті «Ілля Турчиновський» є декілька варіантів кола, об'єднаних в один образ людського життя, яке полягає в тому, щоб «здобути рослину, боротись із звіром та гадом, не знищуючи їх, а приручивши, змиритися з тим, що помреш» [286, с. 48]. Гарбуз, що котився до героя притчі, був символом самого життя, жовтий величезний лев є ніби тим зовнішнім світом, з яким людині треба знайти спільну мову. Плазун, що приліз після загибелі Лева до героя, символізує і внутрішній світ людини в усій його складності, і вічність, і погляд людини в бік матеріального. Тобто, у притчі В. Шевчука можна знайти інтерпретації образу змія, запропоновані Сковородою. За народними уявленнями змії був уособленням злих сил. У повісті «Петро Утеклий» Петро Гайдученко вбиває гада, який втілений в негідника, руйнівника його життя Тимоша Мохну.

Ще однією характеристикою екзистенції називають вихід за власні межі, або трансцендентування. 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). Відомо, що саме в українській химерній прозі 1960-1980-х років, представником якої є й В. Шевчук, простежується рецепція біблійних, апокрифічних і агіографічних образів, мотивів, моделей. Це зумовлювалося як програмними, хоча й незадекларованими, засадами цієї міфологічної течії, так і естетичними, мистецькими, соціально-політичними процесами, а також авторською свідомістю кожного письменника. Наприклад, надзвичайно цікаві зразки відчитування біблійних топосів, мотивів, образів пропонує сучасному читачеві диалогія Василя Земляка «Лебедина зграя» та «Зелені Млини».

Трансцендентне як Ніщо, як жахлива таємниця буття, але також і як Любов земна постає у творах В. Шевчука. Дуже часто його тексти, сигналізуючи про певні проблеми, вражають читача, залишають його в тривозі та в якомусь «підвішеному» душевному стані. Головна ідея більшості творів прозаїка - це можливість спасіння людської душі тільки через любов у різних її виявах (до батьківщини, батьків, жінки, дитини, друга, справи тощо). Художній свідомості В. Шевчука властиві антропоцентричні тенденції, спільні для покоління шістдесятників не тільки в Україні, а й на всьому колишньому радянському просторі, що свідчило, як стверджує Л. Тарнашинська [243, с. 311], про сплеск ідей ренесансного гуманізму епохи Відродження, який сприймається як антитеза середньовічному аскетизму. Осердям антропоцентризму цих митців є їхнє власне Я – як індивідуальна призма, крізь яку віддзеркалюються проблеми людини [243, с. 335]. Для них, а особливо для В.Шевчука дуже важливим є питання власної свободи, відсутність її обмеження. В.Шевчук, як людина, що потерпала від тиску тоталітарного режиму, дуже гостро відчував всі його пастки, не міг абстрагуватися від цієї проблеми в жодному своєму творі, навіть звужуючи часом інтерпретаційні поля своїх творів. Адекватною суті обмеженого світу, що душить людину, не дає їй змоги бути собою, була модель закритого простору, інваріантом якого є монастир, обнесений «сірими стінами», чи невидимий острів.

Отож, творчість В. Шевчука оприявнює багато філософських, художньо-естетичних, націєтворчих і мистецьких проблем, характерних для всього покоління шістдесятників і представників літературної течії, яка одержала назву «хімерною прози».

2.10. Постмодерністська рецепція театру доби Бароко у творчості Ю. Андруховича

На початку 2000-х українські літературознавці, як і закордонні теоретики постмодернізму, активно поверталися до дуалістично-циклічних теорій зміни стилів, що було викликане прагненням знайти місце постмодернізму як одній із ланок

ланцюга культурно-історичних епох. Активно звучали аргументи І. Фізера, Т. Гундорової, С. Андрусів, Р. Харчук, І. Старовойт, які можна розподілити між думками, що постмодернізм виник в результаті «епістеміологічного розриву» зі світоглядом модернізму, інші ж не бачили принципових розбіжностей між модернізмом і постмодернізмом. В українському варіанті дискусії щодо типології постмодернізму додаються ще й питання, пов'язані з функціонуванням соцреалізму. Р. Харчук вважала, що потрібно говорити про опозиційність українського постмодернізму не до модернізму, а до тоталітарного дискурсу й соцреалізму [265, с. 24], який можна вважати ланкою класицистичного типологічного ряду. Т. Гундорова зазначала, що в межах соцреалізму починає розвиватися перед-постмодернізм [56, с. 40], як заперечення соцреалізму, котрий, звичайно, найперше асоціюється в українській літературі з «хімерною прозою» 1970-1980 их років.

Українські науковці часто спираються на дихотомію американського вченого І. Хасана, який теж користується ніцшеанськими категоріями як втіленням двох перспектив, де аполонівське начало відповідає за історичні зв'язки, а діонісійське за чуттєву сферу [266, с. 103], а також звертаються до думки У. Еко про постмодернізм як метаісторичну категорію, як спосіб дії, як якість кожної епохи [295, с. 227], як сучасну назву маньєризму, тобто перехідного, кризового етапу в духовному розвитку. Маньєристичним називає постмодернізм і український письменник Ю. Андрухович [8, с. 115-116].

Про порівняння постмодернізму з Бароко досить гучно в 1990-их роках сказав М. Павлишин. Як ознаку постмодернізму він назвав зацікавлення культурними періодами, «котрі були з певного погляду передчасно постмодерністичними» [180, с. 220]. Симптоматичним бачив дослідник «відживлення доби бароко» [180, с. 220-221] (реставрація пам'яток, переклад та публікація текстів, оживлення пам'яті про козащину). Про бажання відродити форми барокової гри ідеться у праці Т. Гундорової [56, с. 37] та про зацікавлення покоління «дев'яностників» до культури Бароко, літератури модернізму й авангардизму [265, с. 24].

Отож, структуротворчим чинником постмодерністського тексту справедливо вважається гра з культурними кодами та історичними фактами, з жанровими

формами і стильовими константами, мовна і театральна. З грою пов'язані ознаки, які вже «закріплені» за постмодернізмом: інтертекстуальність, пародіювання, колажність, синкретизм, театральність. Якщо бароко як художня система була дещо спонтанною, не зіпертою на теоретичний ґрунт [162, с. 19], то український постмодернізм орієнтується на західні філософські концепції, творчо ілюструючи їхні постулати (часом це виглядає як приклади в барокових поетиках). Так, ідучи за тезою про гру, театральність як основу постмодерних творів, варто подивитися на «Переверзію» Ю. Андруховича як на синтезоване театральне дійство, де вагнерівський тотальний театр (взірець для модерністів) деконструюється таким типом іронії, коли «творення можливе як перетворення» [214, с. 68]. Окрім розчиненої у «Переверзії» театральності в текст роману введено також театральний епізод – оперу «Орфей у Венеції», що жанрово означена як «опера buffa у формі pasticcio (паштет) на три дії та безоліч картин» [7, с. 154]. Сюжет про смерть Орфея був надзвичайно популярним у мистецтві XVII-XVIII ст. Використання цього сюжету було характерним для балетних вистав під час антракту у французькому єзуїтського театрі тощо [93, с. 137]. Жанр пастіччо (pasticcio) також відомий в Західній Європі з XVII ст. і визначений як опера, музика до якої запозичена з раніше написаних творів [93, с. 151]. У західноєвропейському театрі доби Бароко було створено низку видовищних і музичних форм: концерти, паради, комедії з варіаціями, арлекінади, ревю, пастіччо. Як іронія над ідеєю синтезованого театального дійства сприймається вистава, куди залучено дві тисячі виконавців різних функціональних груп: оркестр механічних і пневматичних інструментів, група синтезаторів підтримки голосів, комп'ютерна графіка і голографія, піротехніка, данс-балет «Сексапіллер», «Стриптиз», група «Вакханалія». Все це ніби втягує в деконструйовану діонісійську стихію.

Лібретто опери Метью Кулікоффа переривається теоретичними зауваженнями, зробленими різними нараторами, щодо природи постмодерного тексту, який створюється на підставі деконструювання і перекомбінування елементів з творів, які вже існують.

Однією з головних рис барокового театру були алегоричні фігури, які не тільки узагальнювали, але й матеріалізовували те, що невидиме [220, с. 190]. Але поряд із алегоричністю у шкільному театрі поєднувалася тенденція до натуралістичного зображення [220, с. 183], що було зумовлено антитетичною основою поетики і естетики бароко. За словами Д. Наливайко [162, с. 11], алегорії є специфічно бароковою рисою як давніх поетик, так і літературно-мистецьких творів, вважає. Промова учасника венеціанського семінару Дежавю («Переверзія» Ю. Андруховича) ґрунтувалася на впізнаваній тезі про те, що «Кожен Акт і кожна Найдрібніша Дія мусить мати своє вище Тлумачення, виступаючи символом, Знаком, Алегорією» [7, с. 91]. Приклади промовця щодо уподібнень порушують барокову фіксовану традицію інтерпретації християнських символів, алегоричних зооморфних образів як людських якостей, алегорій країн світу, пропонуючи прийняти іншу знакову систему, головна відмінність якої полягає лише в тому, що вона невідома і до неї не звикли люди. З'являється на прийомі з нагоди відкриття семінару для демонстрації тез Дежавю музичний квартет, який одночасно уособлює Чотири сторони світу (спільне з бароковими текстами), Чотири Моря Італійські, Чотири Тетрархи, Чотири Пори Року. Сім гостей, які зображали пари семи смертних гріхів і відповідних їм чеснот, нагадували лише барокову тенденцію до виведення алегоричних фігур – моральних якостей людини. Ці ж сім гостей одночасно представляли й сім днів тижня, і сім провінцій Північної Італії, що було неприпустиме в мистецтві бароко. Тобто у сучасному творі порушується головний принцип шкільного театру – усталеність алегоричних тлумачень, їхня ієрархічність, підпорядкованість головній ідеї тощо. У популярності алегорій, як вважає, Л. Софронова, величезну роль зіграло бажання впливати на погляди того, хто сприймає мистецький твір [220, с. 205], але візуальний бік сучасного мислення, як декларується в романі, зробився «всемогутнім». Звідси виникає логічне «постмодерне» питання: чи можуть усі явища трактуватися за допомогою вже відомих ключів до алегорій світу видимого й невидимого. Таким чином, у романі Ю. Андруховича «Переверзія» бароковий інтертекст свідомо деконструється для підтвердження тези про буттєву полісемантичність. При цьому демонструється

основний модус постмодерного письма умовно означений як *pluralia tantum* («тільки множина») [226, с. 14].

Митці ХХ ст., які відчують бароковий «пульс», особливо полюбують експлуатувати тему мінливості життя та дотичної до неї теми людини - іграшки в руках вищих сил, з якими пов'язані карколомні зміни матеріального, майнового, вікового, соціального стану людини, зміни її ролей. По-постмодерністськи деконструював цю тему в романі «Переверзія» і Ю. Андрухович. Його Перфецький, герой із сорока іменами, жодне з яких не було справжнім, бо справжнього не знав ніхто, навіть він сам, також випадково стає виконавцем ролі Орфея в опері-колажі Метью Кулікоффа, приносячи ніби успіх прем'єрній виставі, як коваль Михайлик втрутився у хід вистави на ярмарковому майдані у «хімерному романі з народних уст» О. Ільченка.

У тексті Ю. Андруховича представлений концепт карнавалу, «котрий має тривати», що перегукується з бароковим прагненням до видовищності у всіх сферах життя, коли в результаті «схрещення» [220, с. 61] театру з іншими мистецтвами, створюються нові мистецькі підвиди. Багатолюдні театралізовані розваги давали змогу людині побути і актором, і глядачем, не переймаючись серйозністю ролей, вільно виявляючи свої етичні та естетичні переконання. Хоча під час тривання карнавалу всі маски мали визначені норми поведінки, «Карнавал» Ю. Андруховича – це ілюзія руйнування саме зовнішньої усталеності.

У «Переверзії» Ю. Андруховича однією з основних рис роману є невмотивована чудесно-хімерна розв'язка ситуації. Це перегукується з поетикою барокової драми, її принципом *deus ex machina*, який прийшов із античного театру, що означав раптове і чудесне втручання сили, здатної розв'язати нібито безнадійно заплутану ситуацію. У творах ХХ ст. це створює ситуацію підкресленої умовності, підсиленого звучання авторської концепції, подвійної іронії тощо. Із принципом *deus ex machina* пов'язане звернення до театральної техніки, що також загострює відчуття умовності, несправжності, абсурдності буття.

До театралізованих форм можна віднести й церковну службу, особливо католицьку, та проповідництво, неперевершені зразки якого дала саме епоха Бароко.

Зразком пародіювання барокової проповідницької традиції є сцена трапези Перфецького і падре Антоніо біля цвинтара острова Сан Мінеле. Цей епізод відбувається на відкритому майданчику-сцені біля цвинтарного муру, де глядачами синтезованої вистави (драматичні діалоги, музика, спів, пантоміма, християнська екзегетика тощо) можуть бути мерці, що, як уявляється Перфецькому, прислухаються до них. Тобто, тут підкреслюється умовність і хисткість межі між світом живих і світом мертвих, хоча живі і намагаються відгородитися міцним муром від того, що до певного часу є незнаним і страшним. І все це знову повертає до думки про суєту і марноту цьогосвітнього існування.

Ю. Андрухович яскраво демонструє постмодерністський принцип гри культурними кодами, обирає для неї найяскравіші, найвпізнаваніші риси літератури і мистецтва Бароко (алегоричність, антитетичність, синтетичність, форму поетичних іграшок та інше).

Висновки до 2 розділу.

Таким чином, аналіз обраних прозових і драматичних творів української літератури останнього століття підтверджує тезу про те, що бароковий текст актуалізувався в національному письменстві ХХ ст. із утвердженням модерністських чи постмодерністських стильових тенденцій (твори химерної прози тяжіють як до модерністичного письма, так і до постмодерного), типологічно близьких до епохи Бароко, в якій культивувалася театральність у всіх сферах культурного і суспільного буття. Тобто, бароко «входило» в українську літературу ХХ ст. кількома хвилями тоді, коли визрівала комунікаційна взаємодія художніх епох нереалістичного типу, або, як сказав би А. Дж. Тойнбі, коли «дім» нашого письменства був готовий до барокових гостей.

У роботі доведено, що дуалістично-циклічні теорії, поширені протягом ХХ ст. у європейській гуманітаристиці є релевантними для інтерпретації літературних творів, де «відживлюється» (М. Павлишин) текст барокової доби і зокрема, шкільного театру і вертепу.

Визначені основні риси поетики драми XVII-XVIII ст., образи, топоси, концепти і мотиви, які його презентують в українській літературі XX ст. (триярусний і тричастинний поділ сцени, інтермедії, мистецький синкретизм, деконструйовані алегоричність і символізм, антитетичність, концепти театру, вистави, ярмарку тощо).

ВИСНОВКИ

Кінець XIX – перша половина XX ст. – це час формування дискурсу про бароко на західноєвропейських і слов'янських теренах, коли найвідоміші постаті, явища, художні моделі та принципи поетики епохи Бароко ввійшли в простір культури XX ст. Бароко поверталось як із романтичними філософськими концепціями та їхнім мистецьким втіленням, так і з модерністським художньо-естетичним проривом і постмодерністською потребою у творчому переосмисленні та деконструкції культурних реалій минулого і сьогодення. Перегуки з українською літературою XVII-XVIII ст. відчитуються у творчості і модерністів, і постмодерністів, які добре розуміли далеке й чуже, але близьке за типом світовідчуття, що базувалося на зацікавленні «маскою та перевдяганням» [45, с. 34], маскою реальності, слова, предмета, образу тощо. Збагнути механізми культурних процесів допомагають дуалістично-циклічні теорії, що передбачають існування двох типів художнього мислення, які періодично змінюють один одного, при цьому стверджується дискретність епох, які вони репрезентують.

Йдеться про два опозиційні типи культури, що чергуються: класицистичний (ренесансний, реалістичний) і бароковий (середньовічний, романтичний), які були основою концепцій, заснованих на ідеї циклічної зміни мистецьких стилів. Цей підхід спостерігаємо у німецького мислителя зламу XVIII-XIX Г. В. Ф. Гегеля, творця діалектико-ідеалістичної системи, яка вплинула на розвиток філософсько-естетичної думки першої половини XX ст. Зверненням (часом через заперечення) до діалектичного методу Г. Гегеля простежується у праці «Народження трагедії з духу музики» Ф. Ніцше, наукове осмислення естетичного дуалізму якого було найпродуктивнішим на зламі XIX-XX ст. Дихотомія раціонального–ірреального як двох тенденцій культурного буття визначене ним як аполлонівське та діонісійське, вплинуло на формування антиномії античного (аполлонівського) та західного (фаустівського) О. Шпенглера. А в першій половині XX століття дихотомія

естетичного мислення і уявлення про культурний розвиток як зміну двох типів художнього вираження втілилася в наукових концепціях, поширених в європейській гуманітарній думці, зокрема в доробку Г. Вельфліна, який започаткував формальну парадигму дослідження мистецьких явищ, у межах якої формувалася типологія бароко як стилю епохи.

Серед прихильників типологічного вивчення літературно-мистецьких явищ були У. Еко, Ю. Кшижановський, Е. Р. Курціус, Д. Лихачов, Ю. Лотман, В. Петров, І. Чернов, Д. Чижевський, Ф. Шміт, та інші, епохоцентричні концепції яких виникли переважно як результат рефлексії над долею бароко, як спроба визначення його місця в історичній типології мистецтва. Дуалістично-циклічні погляди на розвиток літератури більшості згаданих дослідників, у працях яких не можна не помітити зацікавлення і захоплення літературою Бароко, зумовлені різними філософськими системами, естетичними смаками, методологічними засадами, видаються варіантами ідеї дуалістичної природи духовного буття, що його підвалинами, за Ф. Ніцше, є діонісійський дисонанс і аполлонівська просвітлююча сила.

Питанням типологічного вивчення літературно-мистецьких явищ загалом і барокових зокрема присвячені дослідження сучасних літературознавців: С. Андрусів, Д. Горбачова, І. Заярної, архієпископа Ігоря Ісіченка, М. Кодака, П. Михеда, В. Моренця, Д. Наливайка, О. Новик, М. Сулими, що доводить небезпідставність досліджуваних концепцій зміни культурних епох.

Мистецтво ХХ ст. презентує різнопланове входження барокового коду в світ інших історико-культурних реалій, підтверджуючи «дієздатність» теорії культурних хвиль» для вивчення історії української літератури ХХ ст., до чого й спонукав Д. Чижевський, який прагнув, щоб конкретне дослідження літературного матеріалу довело плідність і продуктивність його ідеї. Рецепція барокового естетичного досвіду вітчизняними письменниками нереалістичних течій ХХ ст., типологічно близьких до епохи Бароко, відбувалася переважно за іманентними законами розвитку літератури та підпорядковувалося меті формального та ідейно-змістового оновлення літератури.

Барокове театральне дійство як концепт, як тема чи метафора відтворювалося в літературних творах ХХ ст. на різних текстових рівнях: формальному, тематичному, сюжетному, ідейному, образному тощо. Це зумовлено тим, що барокова театральність мала потужний вплив як на мистецтво своєї доби, так і наступних епох «нереалістичного» типу. Шкільна драма як найяскравіший вияв барокового стилю в українському мистецтві приваблювала «магічними» сценічними ефектами, «майстерно поєднаною класичною античністю з християнським письмом і тогочасними алегоріями», а також дотепними ідеями драматургів і режисерів. Це переконало дослідницю Пауліну Левін в тому, що «київський шкільний театр» є репрезентатором українського бароко [127, с. 349].

До аналізу залучені тексти українських письменників ХХ ст., від 1900 року до 1996 років, зокрема, містерія Панаса Мирного «Спокуса», драматичні твори Людмили Старицької-Черняхівської «Вертеп» і «Милость Божа», опис вистав і теоретичні праці Леся Курбаса, п'єси Андрія Паніва «Червоний вертеп. Травневі інтермедії» та Володимира Ярошенка «Менажерія, або Шпана», повість Аркадія Любченка «Вертеп», п'єси «Спокуси несвятого Антона», «Близнята ще зустрінуться», «Дійство про велику людину» Ігоря Костецького та «Дійство про Юрія Переможця» Юрія Косача, роман «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа молодиця» Олександра Ільченка, діалогія Василя Земляка «Лебедина зграя» та «Зелені Млини», роман «Три листки за вікном», п'єси «Вертеп» і «Свічення» Валерія Шевчука, повість «Самотній вовк (Вовкулака)» та оповідання Володимира Дрозда, роман Юрія Андруховича «Переверзія».

У процесі дослідження виокремлюються типологічні риси барокової драми, представлені в творах української літератури ХХ ст. Серед найпоширеніших є: орієнтація на вертикальний (іноді й горизонтальний) триярусний поділ сцени чи скриньки (небо-земля-пекло); введення інтермедій (інколи взятих із записів XVII-XVIII ст., а переважно створених за бароковою моделлю); використання хору як форми художньої умовності та машинерії (*deus ex machina*), тобто технічних конструкцій, які «забезпечували» вирішення конфлікту за допомогою чудесної сили; активне залучення елементів *comedia del'arte* (комедії масок). Також це прийом

«театру в театрі»; жанровий і мистецький синкретизм; алегоричні образи, позбавлені барокової усталеності та ієрархічності; семантичні опозиції (життя/смерті, добра/зла, світла/темряви, верху/низу, внутрішнього/зовнішнього), коли почергове домінування одного з членів антиномії співвідносяться з коливаннями культурно-історичних епох; актуалізація концептів театру, гри, вистави, сцени, ярмарку, карнавалу, а також мотивів *theatrum mundi* (весь світ – театр) та *Vanitas* (від лат. «*Vanitas, vanitatum, et omnia vanitas*», що перекладається як «марнота марнот і все марнота»), і є актуалізацією в бароковому просторі головного лейтмотиву книги Еклезіаста).

Містка форма барокового драматичного тексту була віднайдена письменниками модерністської орієнтації для вираження суб'єктивного та ірраціонального первня своєї доби. Спроби використання барокового драматичного тексту для реалізації творчих задумів митців перших десятиліть ХХ ст. були міцніше прив'язані до біблійних сюжетів, оригінальних творів XVII-XVIII ст., обрядово-релігійних циклів, фольклору тощо. Для творів першої половини ХХ ст., у яких художньо переосмислювався досвід Бароко, знаковим був формальний експеримент, що сприяв прокладанню нових шляхів у мистецтві, орієнтованих на відхід від реалістичних практик. Це підтверджує відкритість форми барокового тексту.

У літературу другої половини ХХ ст. бароко «поверталось» з творчістю письменників 1960-1980-их рр., стильову манеру яких відносимо до химерної прози, що перебувала як під впливом модерністської традиції (О. Ільченко, В. Дрозд), так і виявляла елементи постмодерністської поетики (В. Земляк, В. Шевчук). «Відживлення» бароко у 1990-их сигналізувало про прихід у вітчизняне письменство постмодерністських тенденцій, що найперше асоціюється із прозовими текстами Ю. Андруховича. Найближче до модерністської практики підійшов О. Ільченко у «химерному» романі «Козацькому роду нема переводу...», який дав назву і заклав підмурок нового літературного явища. О. Ільченко досяг гармонійного поєднання естетичних концепцій і формальних рис барокового твору в своєму тексті. Якщо в основі творчої практики ідеологів МУРу

І. Костецького та Ю. Косача, які зверталися до поетики барокової драми, було формальне експериментування, то вже химерна проза В. Шевчука більше апелює до змістового, тематичного рівнів барокових творів, естетично-філософських категорій, символічно-метафоричної образності. Ю. Андрухович, демонструючи постмодерністський принцип гри культурними кодами, вибирає для неї найяскравіші, впізнавані риси літератури бароко (алегоричність, антитетичність, синтетичність, форму поетичних іграшок, театральність та інше).

Творчість письменників другої половини XX ст., переважно філологів за освітою, засвідчила їхню глибоку обізнаність із українською культурою XVII-XVIII ст. (чому сприяв і розвиток наукової думки цього періоду), творче осмислення барокознавчих досліджень, зокрема щодо розвитку шкільної драми і вертепу.

У літературі першої половини XX ст., яка розвивалася у контексті модернізму з його настановою на ірраціональне, впливи культури бароко були немов інтуїтивними, здавалося, що доволіно залучалися сюжетні колізії, теми, мотиви, образи, принципи поетики зокрема шкільної та вертепної драми для оновлення змісту та модернізації форми художнього твору. Але поряд із «підсвідомим» простежується і «свідомий» шлях рецепції барокового тексту письменниками, які шукали нову форму для вираження засад нової естетики. Ю. Лавріненко взірцем підсвідомого потягу до культури бароко називає П. Тичину, свідомого – М. Бажана. Ця теза літературознавця і учасника творчого життя перших десятиліть XX ст. в Україні дуже важлива для підтвердження нашої думки про «підсвідому» бароковість модернізму та «свідому» орієнтацію на бароковий культурний досвід митців другої половини XX ст. Хоча це твердження не репрезентує вповні процесу входження барокового театального тексту в простір української літератури XX ст., коли вона стає на шлях відходу від реалістичної моделі письма та раціонального осмислення буття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Софія-логос. Словник. Київ : Дух і Літера, 1999. 459 с.
2. Агеєва В. Гоголь і формалісти. *Сорочинський ярмарок на Невському проспекті. Українська рецепція Гоголя* / упор. В. Агеєва. Київ : Факт, 2003. С. 337-348.
3. Агеєва В. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича. Київ: Факт, 2006. 432 с.
4. Агеєва В. Між екзотизмом і традицією. *Проза про життя інших: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі* / Упор. В. Агеєва. Київ : Факт, 2003. С. 7 – 15.
5. Андрусів С. Модернізм/постмодернізм: ланки безконечного ланцюга історико-культурних епох. *Світовид*. 1997. № I-II (26-27). С.113-116.
6. Андрусів С. Постмодерністські стратегії в сучасній українській літературі. *Тека. Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych*. Lublin, 2004. Т.1. С. 141-148.
7. Андрухович Ю. Переверзія. Львів : Класика, 2000. 292 с.
8. Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1999. 121 с.
9. Андрущенко М. Парнас віршотворний. Києво-Могилянська Академія і український літературний процес XVIII ст. Київ : Українська книга, 1999. 208 с.
10. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. Прага : Укр. громад. вид. фонд, 1925. 272 с.
11. Архимович Л.Б. Старинный музыкальный театр Украины. Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII- начало XVIIIв.) / Отв. ред. А. Н. Робинсон. Москва : Наука, 1976. С. 146-162.
12. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / 2-е изд. Москва : Худож. лит., 1990. 543 с.
13. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. / Изд. четвертое. Москва : Советская Россия, 1979. 318 с.
14. Беляєва Н. Бароко у дзеркалі авангарду та модерну. *Слово і час*. 2005. № 2. С. 88—92. Рец. на кн.: Заярна І.С. Барокко и русская поэзия XX столетия: типология и преемственность художественных форм. Киев : Изд. центр «Киев. ун-т», 2004. 405 с.
15. Беньямін В. Походження німецької трагедії. *Вальтер Беньямін Вибране*. Львів : Літопис, 2002. С. 98-128.
16. Бердяев Н.А. Мирозерцание Достоевского. *Н. Бердяев о русской философии* / Сост., вступ. ст. и примеч. Б. В. Емельянова, А. И. Новикова. Свердловськ, 1991. Ч.1. С. С.26-149. С. 26-146.
17. Бердяев Н. Новое средневековье. Размышление о судьбе России и Европы. URL: <https://www.libfox.ru/169610-2-nikolay-berdyaev-novoe-srednevekove-razmyshlenie-o-sudbe-rossii.html#book> (дата звернення: 25.09.2020).

18. Бердяев Н. Самопознание. Москва : ДЭМ, 1990. 335 с.
19. Біблер В. Культура. Діалог культур. Київ : Дух і літера, 2016. 368 с.
20. Білецький О. Зародження драматичної літератури на Україні. *Олександр Білецький. Зібрання праць: У 5 т.* Київ : Наукова думка, 1965. Т.1 Давня українська і давня російська літератури. С. 277-353.
21. Білецький О. К построению теории литературных стилей. *Олександр Білецький. Зібрання праць: У 5 т.* Київ : Наукова думка, 1966. Т.3. С. 495- 504.
22. Білецький О. Літературні стилі XVII-XVIII століть. *Олександр Білецький. Зібрання праць: У 5 т.* Київ : Наукова думка, 1966. Т.5. С. 397-407.
23. Блохін Ю. Молодий театр. *Лесь Курбас. У театральній діяльності, оцінках сучасників, документи* / Загальна редакція, передмова і примітки проф. В. Ревуцького; упоряд. О. Зінкевич. Балтимор – Торонто : Смолоскип 1989. С. 309 - 328.
24. Бобошко Ю. Духовна спадщина Леся Курбаса. *Лесь Курбас. Березіль: із творчої спадщини* / Упоряд. і прим. М. Лабінський; Передм. Ю. Бобошка. Київ : Дніпро, 1988. С. 9-29.
25. Бойчук Б. Затемнена сторона місяця. *Критика*. 2000. №10 (36). С. 27-29.
26. Бондарчук С. Театральні замітки. Про «Молодий Театр». Перспективи. *Лесь Курбас. У театральній діяльності, оцінках сучасників, - документи* / Загальна редакція, передмова і примітки проф. В. Ревуцького; упоряд. О. Зінкевич. Балтимор – Торонто : Смолоскип, 1989. С. 291-298.
27. Брайчевський М. В. П. Петров-учений-універсал. *Слово і час*. 2002. №10. С. 13-17.
28. Британишский В. Поэзия, воскрешенная профессором. Изучение польского барокко в XX ст. *Вопросы литературы*. 1970. № 5. С. 171-184.
29. Брюховецький В. Віктор Петров: верхи́ долі – ве́рхи долі. Київ : Темпора, 2013. 168 с.
30. Брюховецький В. Не садами Семіраміди. *Дніпро*. 1981. №1. С. 141-147.
31. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство : Підручник. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
32. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Космогонічні українські народні погляди та вірування. Київ : Довіра, 1992. 414 с.
33. Валявко І. До інтелектуальної біографії Дмитра Чижевського : Галльський (1932-1945) та Марбурзький (1945-1949) періоди. *Магістеріум*. Київ, 2006. Випуск 23. Історико-філософські студії. С. 70-77.
34. Валявко І. Погляд у минуле: Гейдельберзький період життя Дмитра Чижевського (1956-1977). *Славістика. Дмитро Чижевський і європейська культура. Збірник наукових праць*. Дрогобич : Коло, 2011. Т.2. С. 49-67.
35. Ведміцький Ол. Чи потрібний вертеп. *Український вертеп. Вертеп у драматургії, прозі та поезії XIX-XX ст. Збірник* / Упорядкування та коментарі М. М. Сулими. Київ : Дніпро, 2010. С. 524-525.
36. Вельфлін Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. СПб. : Азбука-классика, 2004. 288 с.

37. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994. 427 с.
38. Взаимодействие и синтез искусств. Ленинград : Наука, 1978. 210 с.
39. Вінценз А. Дмитро Чижевський. *Чижевський Д. Українське літературне бароко*. Київ : Обереги, 2003. С. 534-543.
40. Возняк М. Історія української літератури: у 2 кн. 2-ге вид., випр. Львів : Світ, 1994. Кн.2. 560 с.
41. Воропай О. Звичаї українського народу. Київ : Оберіг, 1991. Т.1. 449 с.
42. Вороний М. Театральне мистецтво і український театр. *Твори*. Київ : Дніпро, 1989. - С. 320-404.
43. Галлей Г.Г. Біблійний Довідник Галлея. Торонто, 1985. 859 с.
44. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 Т. / под ред. М. Лифшица. Москва : Искусство, 1969. Т.2. 326 с.
45. Гейзінга Й. Homo ludens. Київ : Основи, 1994. 260 с.
46. Герасимова-Персидська Н. Український варіант музичного бароко. *Українське барокко. Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців* (Київ, 27 серпня - 3 вересня 1990 р.) / Відп. ред. О. Мишанич. Київ, 1993. С. 244-251.
47. Гірняк М. До проблеми «взаємин» формалізму і В. Петрова-Домонтовича. *Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст. Лекція на пошану Соломії Павличко*, 2002. Львів : Літопис, 2004. С. 69-71.
48. Гірняк М. Таємниця роздвоєного обличчя: Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора-Петрова Домонтовича. Львів : Літопис, 2008. 284 с.
49. Горбачов Д. Бароко і футуризм. *Українське бароко : У 2 т.* Харків : Акта, 2004. Т.2. С. 219-251.
50. Городнюк Н. Знаки необарокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти. Київ : Твім інтер, 2006. 216 с.
51. Грабович Г. Апорія українського формалізму. *Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст. Лекція на пошану Соломії Павличко*. Львів : Літопис, 2004. С. 73-90.
52. Грабович Г. До історії української літератури. *Григорій Грабович. До історії української літератури*. Київ: Основи, 1997. С. 432-543.
53. Грицай М.С. Українська драматургія XVII-XVIII ст. Київ : Вища школа, 1974. 198 с.
54. Гудзій М. Олександр Іванович Білецький. *Олександр Білецький. Зібрання праць: У 5т.* Київ : Наукова думка, 1965. Т.1 Давня українська і давня російська літератури. С. 7-25.
55. Гудзій М. Українські інтермедії XVII-XVIII ст. URL: <http://litopys.org.ua/ukrinter/int02.htm> (дата звернення: 13.10.2019).
56. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ : Критика, 2005. 264 с.
57. Гундорова Т. ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів : Літопис, 1997. 297 с.

58. Геник-Березовська З. *Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм*. Київ : Гелікон, 2000. 368 с.
59. Дзюба І. М. Білецький Олександр Іванович *Енциклопедія Сучасної України* /редкол.: І.М. Дзюба та ін. Київ : САМ, 2003. Т. 2. С. 775—780. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=40013 (дата звернення: 15.12.2019).
60. Домонтович В. Без ґрунту. *Доктор Серафікус. Без ґрунту*. Київ : Критика, 1999. С. 163-380.
61. Домонтович В. Болотяна Лукроза. *Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза*. Київ : Критика, 2000. С. 261-300.
62. Домонтович В. Доктор Серафікус. *Доктор Серафікус. Без ґрунту*. Київ : Критика, 1999. С. 17-161.
63. Домонтович В. Мої Великодні. *Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза*. Київ : Критика, 2000. С. 249-255.
64. Домонтович В. Передвелокоднє. *Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза*. Київ : Критика, 2000. С. 256-260.
65. Драч Г. В. Морфологія культури О.Шпенглера. *Освальд Шпенглер. Закат Європи*. Ростов-на-Дону, 1998. С. 3-35.
66. Дрозд В. Вибрані твори у 2 Т. Київ: Радянський письменник, 1989. - Т.1. 462 с.
67. Дувірак Д. Україна, Стравинський і європейський авангард початку століття. *Ї. Незалежний культурологічний часопис*. 1996. №7. С. 62-65.
68. Еко У. Інтерпретація та історія. *Умберто Еко. Маятник Фуко*. Львів : Літопис, 1998. С. 637-650.
69. Еко У. Поетика відкритого твору. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів : Літопис, 1997. С. 405-419.
70. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів/ перекл. з англ. М. Гірняк. Львів : Літопис, 2004. 384 с.
71. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андроген; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. Київ : Основи, 2001. 591 с.
72. Енциклопедія постмодернізму. Київ : В-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
73. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
74. Єрмакова Н. В. Ярошенко «Шпана». *Український театр ХХ століття. Антологія вистав* / за загальною редакцією М. Гринишиної. Київ : Фенікс, 2012. С. 312-320.
75. Єрмоленко В. Орфей, Діоніс і мрії про регенерацію: філософсько-літературні сюжети. *Людина в часі: Філософські аспекти української літератури ХХ-ХХІ ст.* / упоряд. В. Моренець, М. Ткачук. Київ : Унів. вид-во Пульсари, 2010. С. 54-75.
76. Жирмунський В. Літературні течії як явище міжнародне Сучасна літературна компаративістика: Стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Дмитра Наливайка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 344-370.

77. Залеська Онішкевич Л. Драматургія української діаспори. Вступ. *Антологія драматургії української діаспори.* / Упорядкування і вступ. стаття Лариси Залеської Онішкевич. Київ-Львів : Час, 1997. С. 9-32.
78. Заярная И. Барокко и русская поэзия XX столетия: типология и преемственность художественных форм. Киев : ВПЦ Київський університет, 2004. 405 с.
79. Земляк В. Лебедина зграя. Зелені Млини. Київ: Радянський письменник, 1977. 624 с.
80. Зеров Нове українське письменство / Упоряд. М. Сулима; Післям. М. Москаленка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С.6-105.
81. Зеров М. Ad Fontes. *Микола Зеров. Твори: в 2 т.* Київ : Дніпро, 1990. Т.2. С. 568-588.
82. Зубрицька М. Дискурс обмеженої і необмеженої інтерпретації. Дискусія навколо роману У. Еко «Маятник Фуко». *Умберто Еко. Маятник Фуко.* Львів : Літопис, 1998. С. 623-634.
83. Іванек М. Мотив смерті в поезії українського бароко. *Варшавські українознавчі записки.* Зошит 1. Варшава, 1989. С. 97-109.
84. Ільницький М. Перша монографія про Дмитра Чижевського *Слово і час.* 2007. №1. С. 64-69. Рец. на кн.: Надъярных Н.С. Дмитрий Чижевский. Единство смысла. Москва: Наука, 2005. 366 с.
85. Ільницький М. Ідейно-естетичний естетизм Миколи Гнатишака *Найголовніше... - момент істини»Пам'яті академіка Леоніда Новиченка:* Збірник статей. Київ : ПЦ «Фоліант, 2004. С. 206-219.
86. Ільченко О. Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця. Український химерний роман з народних уст. *Ільченко О. Твори: В 2-х т.* Київ : Дніпро, 1979. Т.1. 693 с.
87. Ісіченко Ігор, архиєпископ. Бароко – мистецький стиль і літературна епоха. *Архиєпископ Ігор Ісіченко. Духовні виміри барокового тексту. Літературознавчі дослідження,* Харків : Акта, 2016. С. 59-71.
88. Ісіченко Ігор, архиєпископ. Літературна спадщина Х-XVIII ст. – предмет вивчення і засіб формування сучасного інтелектуала. *Архиєпископ Ігор Ісіченко. Духовні виміри барокового тексту. Літературознавчі дослідження.* Харків : Акта, 2016. С. 570-578.
89. Ісіченко Ігор, архиєпископ. У пошуку наративної програми барокового літературного твору. *Архиєпископ Ігор Ісіченко. Духовні виміри барокового тексту. Літературознавчі дослідження.* Харків : Акта, 2016. С. 44-53.
90. Історія українського театру: У 3 т. / Гол. ред. Г. Скрипник. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Т.2 (1900-1945). 876 с.
91. Історія українського театру: У 3 т. / Гол. ред. Г. Скрипник. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2017. Т.1 (Від витоків до XX століття). 667 с.
92. Кисиль О. Про походження українського вертепу. *Український вертеп. Вертеп у драматургії, прозі та поезії XIX-XX ст. Збірник / Упорядкування та коментарі М. М. Сулими.* Київ : Дніпро, 2010. С. 498-510.

93. Клековкін О. Сакральний театр. Генеза. Форми. Поетика. (структурно-типологічне дослідження). Київ : КДІТМ імені І.К. Карпенка-Карого, 2002. 272 с.
94. Книга Апокрифов. Ветхий и Новый завет. СПб. : Амфора, 2007. С. 409-421.
95. Ковальчук О. Необарокові тенденції у прозі 70-их років. *Слово і час*. 1992. №7. С. 56-60.
96. Ковальчук О. Роман «химерний»чи «театралізований»? *Слово і час*. 1990. №7. С. 42-47.
97. Кодак М.П. Авторська свідомість письменника і поетика української літератури кінця XIX – початку XX ст. : автореф. дис. доктора філол. наук : 10.01.06. Київ, 1997. 40 с.
98. Корній Л. До питання про синтез мистецтв в українському бароко (роль музики в шкільній драмі). *Українське барокко. Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців* (Київ, 27 серпня -3 вересня 1990 р.) / Відп. ред. О. Мишанич. Київ, 1993. С. 251-257.
99. Корнієнко Н. Лесь Курбас: Репетиція майбутнього. Київ : Факт, 1998. 468с.
100. Корпусова В. В.Петров (Домонтович): етногетика як свобода. *Слово і час*. 2002. №10. С. 17--25.
101. Косач Ю. Дійство про Юрія Переможця. *Антологія драматургії української діаспори / Упорядкування і вступ. стаття Лариси Залеської Онишкевич*. Київ-Львів : Час, 1997. С. 319-396.
102. Костецький І. Близнята ще зустрінуться. *Антологія драматургії української діаспори / Упорядкування і вступ. стаття Лариси Залеської Онишкевич*. - Київ-Львів : Час, 1997. С. 189-251.
103. Костецький І. Дійство про велику людину (1948). *Антологія модерної української драми / Редактор, упорядник і автор вступних статей Л. М Залеська Онишкевич*. Київ-Едмонтон-Торонто : В-во Канадського Інституту Українських Студій, В-во ТАКСОН, 1998. С. 335-396.
104. Костецький І. Стефан Георге: особистість, доба, спадщина. *Ігор Костецький. Тобі належить цілий світ. Вибрані твори*. / Вид. підготував Марко Роберт Стех. Київ : Критика, 2005. С. 390-516.
105. Костомаров Н., Двѣ русскія народности. URL: <http://litopys.org.ua/kostomar/kos38.htm> (дата звернення: 19.09.2017).
106. Кравченко А. Художня умовність в українській радянській прозі. Київ : Наукова думка, 1988. 128 с.
107. Кримський С. Менталітет українського бароко. *Українське бароко: У 2 т.* Харків : Акта, 2004. Т.1. С. 21-47.
108. Криса Б. Книга Еклезіяста в українській бароковій інтерпретації. *Літературознавство: Матеріали IV конгресу Міжнародної асоціації українців. (Одеса, 26-29 серпня 1999 р.) / Упорядник і відп. ред. О. Мишанич*. Київ : ТОВ «В-во «Обереги», 2000. Книга 1. С. 164-167.
109. Криса Б. Пересотворення світу. Українська поезія XVII-XVIII століть. Львів : Свічадо, 1997. 215 с.

- 110.Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*. Москва, 2000. С. 427-457.
- 111.Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / Упоряд. і прим. М. Лабінський; передм. Ю. Бобошка. Київ : Дніпро, 1988. 518 с.
- 112.Курбас Л. Жовтневий огляд. Театральна композиція до 10-ї річниці Жовтня. *Л. Курбас. Березіль: із творчої спадщини* / Упоряд. і прим. М. Лабінський; передм. Ю. Бобошка. Київ : Дніпро, 1988. С. 446-482.
- 113.Курбас Л. З доповідей на засіданнях режистру «Березоля». Засідання від.14.04.1925 р. *Лесь Курбас. Березіль: із творчої спадщини* / Упоряд. і прим. М. Лабінський; передм. Ю. Бобошка. Київ : Дніпро, 1988. С. 177-180.
- 114.Курбас Л. З приводу симптомів реакції. *Лесь Курбас Березіль: із творчої спадщини* / Упоряд. і прим. М. Лабінський; передм. Ю. Бобошка. Київ : Дніпро, 1988. С. 240-246.
- 115.Курбас Л. З режисерського щоденника. *Лесь Курбас. Березіль: із творчої спадщини* / Упоряд. і прим. М. Лабінський; передм. Ю. Бобошка. Київ : Дніпро, 1988. С. 31-47.
- 116.Курбас Л. Про різдвяний вертеп. *Лесь Курбас Березіль: із творчої спадщини* / Упоряд. і прим. М. Лабінський; передм. Ю. Бобошка. Київ : Дніпро, 1988. С. 211.
- 117.Курбас Л. Театр акцентованого впливу. *Лесь Курбас. Березіль: із творчої спадщини* / Упоряд. і прим. М. Лабінський; передм. Ю. Бобошка. Київ : Дніпро, 1988. С. 60-66.
- 118.Курбас Л. Театр на агітаційній службі. *Український вертеп. Вертеп у драматургії, прозі та поезії XIX-XX ст. Збірник /Упорядкування та коментарі М.М. Сулими*. Київ : Дніпро, 2010. С. 512-515.
- 119.Курбас Л. Театральний лист. *Лесь Курбас. Березіль: із творчої спадщини* / Упоряд. і прим. М. Лабінський; передм. Ю. Бобошка. К. : Дніпро, 1988. С. 202-210.
- 120.Курбас Л. «Молодий театр»— глядачам. *Лесь Курбас у театральній діяльності, оцінках сучасників, - документи* / Загальна редакція, передмова і примітки проф. В. Ревуцького; упоряд. О. Зінкевич. Балтимор – Торонто : Смолоскип, 1989. С. 125-126.
- 121.Курбас Л. На грані. Про «Молодий театр». *Лесь Курбас у театральній діяльності, оцінках сучасників, - документи* / Загальна редакція, передмова і примітки проф. В. Ревуцького; упоряд. О. Зінкевич. Балтимор – Торонто : Смолоскип. 1989. С. 119-124.
- 122.Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя ; пер. з нім. Анат. Онишко Львів : Літопис, 2007. 752 с.
- 123.Лабінська Д. Музичне в театрі Леся Курбаса. *Лесь Курбас. Філософія театру*. Київ : В-во Соломії Павличко «Основи», 2001. С. 851-858.
- 124.Лавріненко О. Олександр Ільченко, автор «химерного роману з народних вуст». *День*. 1999. 10 вересня: URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/oleksandr-ilchenko-avtor-himernogo-romanu-z-narodnih-vust> (дата звернення: 19.09.2016).

- 125.Лавріненко Ю. До поєднання модернізму і традиції в необароко. *Слово. – Збірник 3. Об'єднання українських письменників в Екзилі*. Нью-Йорк, 1968. С. 493-501.
- 126.Ласло-Куцюк М. Боги світла і боги темряви. Бухарест, 1994. 254 с.
- 127.Левін П. Польські контексти українського бароко, шкільної драми та театру /відп. ред., упоряд., передм. Р. Радишевський, післям. Дж. БроджіБеркофф. Київ: Талком, 2020. 784 с.
- 128.Левицька В. Олександр Ільченко – химерний автор химерного роману. *Друг читача*. 2009. 11. 11. 2009. URL: <<http://vsiknygy.net.ua/person/4652/>> (дата звернення: 18.06.2010).
- 129.Ледницький Д. Дуалізм аполлонічного та діонісійського начал у творчості Ф. Ніцше. *Магістеріум*. Вип. 3. Історико-філософські студії. Київ, 2000. С. 63-68.
- 130.Лесь Курбас. У театральній діяльності, оцінках сучасників, - документи. / Загальна редакція, передмова і примітки проф. В. Ревуцького; упоряд. О. Зінкевич. Балтимор – Торонто 1989. 1026 с.
- 131.Лихачев Д. С. Барокко и его русский вариант XVII века. *Русская литература*. 1969. № 2. С. 18-46.
- 132.Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X-XVII вв. Эпоха и стили. *Избранные работы: В 3 т.* Ленинград : Художественная литература, 1987. Т.1. С. 24–260.
- 133.Лихачев Д.С. Историческая реальность и изучение закономерности в развитии стилей. *Русская литература*. 1971. № 3. С. 58-60.
- 134.Лихачев Д.С. К вопросу о зарождении литературных направлений в русской литературе. *Русская литература*. 1958. №2. С. 3-13.
- 135.Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград : Просвещение, 1971. 271 с.
- 136.Лотман Ю.М. Динамические механизмы семиотических систем. *История и типология русской культуры*. Санкт-Петербург : Искусство-СПб 2002. С 71-74.
- 137.Лотман Ю. К проблеме типологии культуры. *История и типология русской культуры*. СПб. : Искусство-СПб, 2002. С. 56-63.
- 138.Лотман Ю. К семиотической типологии русской культуры XVIII века. *История и типология русской культуры*. СПб. : Искусство-СПб, 2002. С. 74-87.
- 139.Лотман Ю. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века). *История и типология русской культуры*. СПб. : Искусство-СПб, 2002. С. 88-116.
- 140.Лотман Ю. Роль искусства в динамике культуры. *История и типология русской культуры*. СПб. : Искусство-СПб, 2002. С. 116-127.
- 141.Лотман М. Семиотика культуры в тартуско-московской семиотической школе. *История и типология русской культуры*. СПб. : Искусство-СПб, 2002. С. 5-22.

- 142.Луніна А. Секралізована семіосфера торгу в міфологізованому тексті «Млади» М.А. Римського-Корсакова. URL: <http://www.glierinstitute.org/ukr/digests/038/16.pdf> (дата звернення: 3.12.2017).
- 143.ЛюбченкоА. Вертеп. *Вибрані твори*. Київ : Смолоскип, 1999. С. 265-330.
- 144.Лютий Т. (у співпраці з О. Ярошем). Ідеологія: матриця ілюзій, дискурсів і влади. Київ : НаУКМА, 2016. 200 с.
- 145.Лютий Т. Ніцше. Самоперевершення. Київ : Темпора, 2016. 978 с.
- 146.Макаров А. Світло українського бароко. Київ : Мистецтво, 1994. 288 с.
- 147.Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст. Лекція на пошану Соломії Павличко, 2002. Львів : Літопис, 2004. 144 с.
- 148.Мень А. Мудрецы Ветхого Завета. URL: <http://centercep.ru/index2> (дата звернення: 21.04.2004).
- 149.Мирний П. Спокуса. Містерія у чотирьох справах. *Зібрання творів: У 7 т.* Київ, 1970. Т.6. С. 242-319.
- 150.Мислителі німецького романтизму / упоряд. Л. Рудницький, О. Фешовець. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. 588 с.
- 151.Михед П. Українська літературна культура бароко і російська література XVII – XIX ст. (про дві хвилі впливу). *Павло Михед. Крізь призму бароко*. Київ : Ніка-центр, 2002. С. 176-220.
- 152.Михед П. Українське літературне бароко та російська література XVII – XIX століть. *Українське бароко: У 2 т.* Харків : Акта, 2004. Т.2. С. 123-157.
- 153.Мишанич О. Дмитро Чижевський – історик давньої української літератури. *Дмитро Чижевський. Українське літературне бароко*. Київ : Обереги, 2003. С. 7-17.
- 154.Моренець В. Голос у пустелі. *Моренець В. Оксиморон : Літературознавчі статті, дослідження, есеї*. Київ : Аграр Медіа Груп, 2010. С. 482-491.
- 155.Моренець В. Джерела поезики Константи Ільдефонса Галчинського. Київ : Наукова думка, 1986. 137 с.
- 156.Морозов А. Развитие стилей и историческая реальность. *Русская литература*. 1971. № 3. С. 49-50.
- 157.Надъярных Н.С. Оправдание барокко. *Надъярных Н.С. Аксиология перечтений*. Москва : ИМЛИ РАН, 2008. С. 232-267.
- 158.Надъярных Н.С. Случай Д. Чижевского во времяпотоке национального портретирования. *Надъярных Н.С. Аксиология перечтений* Москва : ИМЛИ РАН, 2008. С. 205-231.
- 159.Наєнко М. Дмитро Чижевський і його і його історія української літератури. URL: <http://donklass.com/arhiv/histdisk/litopys/litopys/chyzh/chy01.htm> (дата звернення 29.03.2015).
- 160.Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. Киев : Мистецтво, 1981. 288 с.
- 161.Наливайко Д. Українське бароко: типологія і специфіка. *Українське бароко: У 2 т.* Харків : Акта, 2004. Т.1. С. 9-19.

- 162.Наливайко Д.С. Українські поетики й риторики епохи бароко: типологія літературно-критичного мислення та художня практика. *Наукові записки НаУКМА*. Київ, 2001. Том 19. Філологічні науки. С. 3-17.
- 163.Наливайко Д. Українські неокласики і класицизм. *Наукові записки НаУКМА*. Київ, 1998. Том 4. Філологічні науки. С. 3-11.
- 164.Нарівська В. «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа Молодиця» О. Ільченка як авторський міф про народження химерного роману із екфразису «козаків-мамаїв». *Вісник Одеського Національного Університету*. 2014. Т.19. Серія Філологія. вип. 3(9). С. 42-54.
- 165.Неопубліковані нотатки Василя Земляка / підгот. публ. Б.Комар. *Слово і час*. 1993. №4. С. 32-37.
- 166.Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб. : Азбука-классика, 2005. 204 с.
- 167.Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. *Избранные произведения: У 2 кн.* Москва : Сирин, 1990. Кн.2. С. 149–326
- 168.Ницше Ф. Чем я обязан древним. Так говорил Заратрустра. *Избранные произведения*. Москва : Сирин, 1991. Кн.1. 447 с.
- 169.Новик О. Неповторність повторного. Барокові традиції в літературі українського романтизму: монографія. Харків : Майдан, 2011. 368 с.
- 170.Новик О. Оригінальність традиційності. Бердянськ, 2019. 174 с.
- 171.Новик О. Мотив ярмарки в произведениях украинских романтиков. *Acta humanitarica universitatis Saulensis*. 2010. Т.10. Р. 150-158.
- 172.Нога Г. Звичаї тієї з давніх школярів бували... (Український святковий бурлеск XVII-XVIII ст.). Київ : Стилос, 2001. 187 с.
- 173.Нямцу А.Е. Новый завет и мировая литература. Черновцы, 1993. 243 с.
- 174.Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять. Київ : ТОВ В-во Кліо, 2014. 272 с.
- 175.Обюртен В. Мистецтво вмирає. *Лесь Курбас. Березіль: із творчої спадщини / Упоряд. і прим. М. Лабінський; передм. Ю. Бобошка*. Київ: Дніпро, 1988. С. 340-371.
- 176.Ортега-и-Гассет Х. Воля к барокко. URL: <http://lib.bigmir.net/read.php?e=1501> (дата звернення 15.03.2009).
- 177.Пави П. Словарь театра. Москва : Прогресс 1991, 504 с.
- 178.Павлишин М. «Дім на горі» Валерія Шевчука. *Марко Павлишин. Канон та іконостас. Літературно-критичні статті*. Київ, 1997. С. 98-112.
- 179.Павлишин М. «До історії української літератури» Григорія Грабовича. *Марко Павлишин. Канон та іконостас. Літературно-критичні статті*. Київ : Час, 1998. С. 308-315.
- 180.Павлишин М. Козаки з Ямайки: постколоніальні риси в сучасній українській культурі. *Марко Павлишин. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті*, Київ: Час 1997, С. 223–237.
- 181.Павлишин М. Міфологічне, релігійне та філософське у прозі Валерія Шевчука. *Марко Павлишин. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті*. Київ : Час, 1998. С. 143-156.

- 182.Павлишин М. Українська культура з погляду постмодернізму. *Марко Павлишин. Канон та іконостас. Літературно-критичні статті*. Київ : Час, 1998. С. 213-222.
- 183.Пехник Г. Г. Українське низове бароко: поетика стилю і жанру : автореф. дис.... канд. філол. наук : 10.01.01. Львів, 2001. 19 с.
- 184.Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1997. 350 с.
- 185.Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі ; 2-ге вид., перероб. і доп. Київ : Либідь, 1999. 447 с.
- 186.Павличко С. На зворотньому боці автентичності. Культурфілософія Петрова-Домонтовича-Бера (1946-1948). *Сучасність*. 1993. №5. С. 111-125.
- 187.Павличко С. Роман як інтелектуальна провокація. *Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту*. Критика : Критика, 1999. С. 3-16.
- 188.Панів А. Червоний вертеп. Травневі інтермедії. *Сільський театр*. 1926. №2. квітень. С. 17-28.
- 189.Панченко В. Повість про Миколу Зерова. Київ : Дух і Літера, 2018. 624 с.
- 190.Пелешенко Н. Рецепція українського барокового театру в романі Олександра Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа молодиця». *Spheres of Culture*. Lublin: Ingvarr, 2017. Т.16. S. 288-298.
- 191.Пелешенко Н. Постать Григорія Сковороди в інтелектуальній біографії Віктора Петрова. *Віктор Петров: манування творчості письменника / Zespol red. Katarzyna Glinianowicz, Pawel Krupa*. Kraków : Universitas, 2020. S. 167-185.
- 192.Пелешенко Н. Рецепція творчості Г. Сковороди в українській літературі 1920-1940-их років. *Наукові записки НаУКМА*. Київ, 1999. Т.17. Філологія. С. 61-67.
- 193.Перетц В. До історії вертепної драми. *Український вертеп. Вертеп у драматургії, прозі та поезії XIX-XX ст. Збірник / упоряд. М. М. Сулима*. Київ : Дніпро, 2010. С. 482-498.
- 194.Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? /пер з англ. А. Іщенка. Київ : ВД «Києво-Могилянська А», 2005. 152 с.
- 195.Петров В. Духовні течії Європи Нового часу. *Віктор Петров. Розвідки: У 3 т. / упорядкув., передмова і примітки В. Брюховецький*. Київ : Темпора, 2013. Т.2. С. 844-867.
- 196.Петров В. Історіософічні етюди. *Віктор Петров. Розвідки: У 3 т. / упорядкув., передмова і примітки В. Брюховецький*. Київ : Темпора, 2013. Т.2. С. 914-935.
- 197.Петров В. Наш час, як він є. *Віктор Петров. Розвідки: У 3 т. / упорядкув., передмова і примітки В. Брюховецький*. Київ : Темпора, 2013. Т.2. С. 810-824.
- 198.Петров В. Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття (1920-1945). *Віктор Петров. Розвідки: У 3 т. / упорядкув., передмова і примітки В. Брюховецький*. Київ : Темпора, 2013. Т.2. С. 800-809.

- 199.Петров В. Проблема епохи. *Віктор Петров Розвідки: У 3 т. / упорядкув., передмова і примітки В. Брюховецький. Київ : Темпора, 2013. Т.2. С. 992-1000.*
- 200.Петров В. Розвідки: У 3 т. / упорядкув., передмова і примітки В. Брюховецький. Київ : Темпора, 2013. 1704 с.
- 201.Петров В. Християнство, Новий час і сучасність. *Віктор Петров. Розвідки: У 3 т. / упорядкув., передмова і примітки В. Брюховецький. Київ : Темпора, 2013. Т.3. С. 1647-1658.*
- 202.Пилип'юк Н. «Це підпільне бароко...». *Ігор Ісіченко, архієпископ. Духовні виміри барокового тексту. Літературознавчі дослідження. Харків : Акта, 2016. С. 7-31.*
- 203.Пилип'юк Н. «Мудрість Предвічна» (1703) – драма-мораліте для аристократів. *Київська академія. Київ : Laugus, 2012. Випуск 10. С. 11-32.*
- 204.Ревуцький В. Лесь Курбас і театр. *Лесь Курбас. У театральній діяльності, оцінках сучасників, - документи. / Загальна редакція, передмова і примітки проф. В. Ревуцького; упоряд. О. Зінкевич. Балтимор – Торонто : Смолоскип, 1989. С. 15-69.*
- 205.Помирча С.В. Яценко М.О. Лексичні риси химерної прози в романі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу...». *Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. 2012. Вип. 34. С. 22-27.*
- 206.Резанов В. Драма українська і старовинний театр України. Вип. 5. Драматизовані легенди агіографії. Київ, 1928. 294 с.
- 207.Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. Вип. 4 : Шкільні дійства різдвяного циклу. Київ : з друк. укр. акад. наук, 1927. 203 с.
- 208.Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. Вип. 3 : Шкільні дійства великоднього циклу. Додатки. Київ : з друк. укр. акад. наук, 1926. 389 с.
- 209.Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. Вип. 6 : Драма-моралітети. Київ : з друк. укр. акад. наук. 1929. 263 с.
- 210.Резанов В. И. Мудрость предвечная : киев. школ. драма 1703 г. Киев : Тип. Акц. о-ва «Петр Барский в Киеве», 1912. 82 с.
- 211.Савенко О. Трансформація різдвяного та великоднього сюжетів в українській літературі XI-XVIII ст. Житомир : Вид. О.О. Євенок, 2019. 440 с.
- 212.Сартр Ж.-П. Слова. *Ж.-П. Сартр Нудота. Мур. Слова. Київ : Основи, 1993. С. 329-458.*
- 213.Свербілова Т. Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. Черкаси, 2009. 598 с.
- 214.Семків Р. Елементи постмодерної поетики в романі В.Земляка «Лебедина зграя». *Наукові записки НаУКМА. Київ, 1999. Т.17. Філологія. С. 68 -74.*
- 215.Сінченко О., Гавриловська М. Постколоніальні дослідження: український вимір. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції, Київ 2016. Випуск 3. URL: <<file:///D:/Profile/Downloads/212-552-1-PB.pdf>> (дата звернення: 24.11.2017).*

- 216.Словарь Библейского Богословия / под ред. Ксавье Леон-Дюфура ; перевод с фр. Киев : Кайрос, 2003. 1288 стб.
- 217.Смирнов И.П. Барокко и опыт поэтической культуры начала XX в. *Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи.* Москва : Наука,1979. С. 335-361.
- 218.Смолич Ю. Чи потрібний вертеп. *Український вертеп. Вертеп у драматургії, прозі та поезії XIX-XX ст. Збірник /Упорядкування та коментарі М. М. Сулими.* Київ : Дніпро, 2010. С. 526-527.
- 219.Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики. Москва : Языки славянских культур, 2006. 832 с.
- 220.Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII ст. (Польша, Украина, Россия). Москва : Наука, 1981. 264 с.
- 221.Софронова Л.А. Предпочтение историко-культурных эпох. *Славяноведение.* 2008. № 6. С. 44-51.
- 222.Софронова Л.А. Старинный украинский театр. Москва : РОССПЭН, 1996. 328 с.
- 223.Софронова Л.А. Три мира Григория Сковороды. Москва : Индрик, 2002. 462 с.
- 224.Старицька-Черняхівська Л. Вертеп. Старинна містерія на нові теми. *Український вертеп. Вертеп у драматургії, прозі та поезії XIX-XX ст. Збірник /Упорядкування та коментарі М. М. Сулими.* Київ : Дніпро, 2010. С. 64-77.
- 225.Старицька-Черняхівська Л. Милость Божа: п'єса на 3 дії. Київ, 1919. 71 с.
- 226.Старовойт І. М. Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця XX століття : автореф. дис... канд. філол. наук. : 10.01.06. Львів, 2001. 19 с.
- 227.Степовик Д. Мистецтво ікони: Рим, Візантія, Україна. Київ : Наук. думка, 2008. 467 с.
- 228.Стех М. Р. Ім'я. Ігор Костецький. *Тобі належить цілий світ. Вибрані твори.* / Вид. підготував Марко Роберт Стех. Київ : Критика, 2005. С. 87-94.
- 229.Стех М. Р. Пошуки. Ігор Костецький. *Тобі належить цілий світ. Вибрані твори.* / Вид. підготував Марко Роберт Стех. Київ : Критика, 2005. С. 7-19.
- 230.Стех М. Р. Стиль. Ігор Костецький. *Тобі належить цілий світ. Вибрані твори.* / Вид. підготував Марко Роберт Стех. Київ : Критика, 2005. С. 163-175.
- 231.Стешенко І. Історія української драми. Київ : Друк Н. Т. Корчак-Новіцького, 1908. URL :[bhttps://shron1.chtyvo.org.ua/Steshenko_Ivan/Istoriia_ukrainskoi_dramy.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Steshenko_Ivan/Istoriia_ukrainskoi_dramy.pdf)? (дата звернення 23.10.2020).
- 232.Стороженко О. Марко Проклятий / Редакція, передмова і примітки І. Борщака. Париж : Франко-українське видавництво, 1946. 163 с.
- 233.Струць Р. Різновиди іронії. *Наукові записки НаУКМА.* Київ, 1998. Т.4. Філологія. С. 37-43.
- 234.Сулима М. Вертеп у стильових шуканнях української літератури на зламних етапах її розвитку. *Проблеми літературознавства і художнього перекладу. Збірник праць і матеріалів.* Львів, 1997. С. 147-154.

- 235.Сулима М. Елементи поетики бароко в українській поезії 20-их років. *Радянське літературознавство*. 1988. №6. С. 19-27.
- 236.Сулима М. Українська шкільна або ж барокова драма XVII-XVIII століття і драма перших років революції»*Проблеми літературознавства і художнього перекладу. Збірник праць і матеріалів*. Львів, 1997. С. 154-158
- 237.Сулима М. Українська барокова драма. *Українське бароко: У 2 т.* Харків : Акта, 2004. Т.2. С. 469-486.
- 238.Сулима М. Українська драматургія XVII—XVIII ст. Київ : Фоліант, 2005. 368 с.
- 239.Тарнавський Ю. Темна сторона місяця. *Критика*. 2000. №7-8 (33-34). С. 4-10.
- 240.Тарнашинська Л.Б. Дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття : автореф. дис.. доктора філол. наук : 10.01.01. Київ, 2014. 45 с.
- 241.Тарнашинська Л.Б. Закон піраміди: Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї. Київ : Пульсари, 2001. 264 с.
- 242.Тарнашинська Л. Розіп'ятий між двох епох: Володимир Дрозд. *Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (історико-літературні та поетикальні аспекти)*. Київ : Смолоскип, 2019. С. 304-326.
- 243.Тарнашинська Л. Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття. Київ : Академперіодика, 2013. 678 с.
- 244.Тоичкина А. Эпоха барокко в исследованиях Д.И. Чижевского. *Славистика. Т.2. Дмитро Чижевський і європейська культура. Збірник наукових праць*. – Дрогобич : Коло, 2011. С. 115-38.
- 245.Тойнбі А. Дж. Дослідження історії: У 2 т. Київ : Основи, 1995. Т.2. 406 с.
- 246.Томпсон Е. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. 368 с.
- 247.Українська література XVII ст. / вступна стаття, упорядкування і примітки В. І. Кречотня; ред. тому О.В. Мишанич. Київ : Наукова думка, 1983. 695 с.
- 248.Українська література XVIII ст. / вступна стаття, упорядкування і примітки О. Мишанич. Київ : Наукова думка, 1983. 608 с.
- 249.Ушкалов Л. Григорій Сковорода і антична культура. Харків, 1997. 179 с.
- 250.Ушкалов Л. З історії української літератури XVII-XVIII століть. Харків : Акта, 1999. 216 с.
- 251.Ушкалов Л.В., Марченко О.М. Нариси з філософії Григорія Сковороди. Харків, 1993. 152 с.
- 252.Ушкалов Л. Світ українського барокко. Харків: Око, 1994. 112 с.
- 253.Ушкалов Л. В. Українське барокове богомислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду. Харків : Акта, 2001. 218 с.
- 254.Федас Й.Ю. Український народний вертеп (у дослідженнях XIX-XX ст.). Київ : Наукова думка, 1987. 184 с.
- 255.Федас Й. Феномен українського вертепу. *Етнічна історія народів Європи*. 2002. Вип.13. С. 34-37.
- 256.Феденко П. Дмитро Чижевський (4 квітня 1894 -18 квітня 1977). Чижевський Д. *Українське літературне бароко*. Київ : Обереги, 2003. С. 495- 533.

257. Фізер І. Редуктивна модель «Історія української літератури» Дмитра Чижевського. *Літературознавство. Третій міжнародний конгрес українців, 26–29 серпня 1996 р.* Київ : Обереги, 1996. С. 3–17.
258. Фізер І. Український Фуко чи французький Петров? Разюча схожість двох історіософів. Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянської академії. Київ : Стилос, 1999. Т.17. Філологія. С. 42-44.
259. Філософський енциклопедичний словник / Голова ред. В.І. Шинкарук. Київ : Абрис, 2002. 744 с.
260. Фрай Н. Великий код: Біблія і література / пер. з англ. перекл. І. Старовойт. Львів : Літопис, 2010. 362 с.
261. Франко І. До історії українського вертепу. *Іван Франко. Зібрання творів: у 50 т.* Київ : Наукова думка, 1982. Т.36. С. 170-375.
262. Франко І. Южноруський театр XVI-XVIII віку. *Іван Франко. Зібрання творів: у 50 т.* Київ : Наукова думка, 1981. Т.29. С. 295-306.
263. Фрейденберг О. Семантика архітектури вертепного театру *Український вертеп. Вертеп у драматургії, прозі та поезії XIX-XX ст. Збірник / упоряд. М. М. Сулима.* Київ : Дніпро, 2010. С. 528-544
264. Хализев В. Теорія літератури. *Літературна енциклопедія термінів і понять.* М. : НПК «Интелвак», 2001. Стб. 1069-1073.
265. Харчук Р.Б. Сучасна українська проза. Постмодерний період. Навчальний посібник. Київ : ВЦ Академія, 2008. 248 с.
266. Хасан І. Культура посмодернізму. *Вікно в світ.* 1999. №5(8). С. 99-111.
267. Хвильовий М. Україна чи Малоросія? *Хвильовий М. Твори: В 2 т.* Київ : Дніпро, 1991. Т.2. С. 576-621.
268. Хвильовий М. Листи до Миколи Зерова. *Микола Хвильовий. Твори: В 2 т.* Київ : Дніпро, 1991. Т.2. С. 840-881.
269. Хрестоматія давньої української літератури (доба феодалізму) /упоряд. Дійсний член АН УРСР О.І. Білецький. Вид. 2-е., випр. та доповн. Київ : Радянська школа, 1952. 604 с.
270. Хороб С. Трансформація містерійних форм в українській сакральній драматургії. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля.* 2011. № 2 (2). Серія Філологічні науки. С. 90-103.
271. Чернов І. Из лекцій по теоретическому литературоведению. Бароко. Література. Тарту, 1976. 185 с.
272. Чернов І. Опыт введения в систему Ю. М. Лотмана. *Lotmaniana Tartuensia: О Лотмане: Статьи и заметки.* URL: <https://www.ruthenia.ru/lotman/txt/chernov82.html> (дата звернення: 24.12.2004).
273. Чечель Н. Українське театральне відродження. Київ : Наукова думка, 1993. 142 с.
274. Чижевський Д. Гегель і Ніцше. *Дмитро Чижевський. Філософські твори : У 4 т. / Під заг. ред. В. Лісового.* Київ : Смолоскип, 2005. Т.4. Гегель у Росії. Гегель і французька революція. Гегель і Ніцше. С. 339-360.
275. Чижевський Д. Історія української літератури. Т.2. Ренесанс та реформація. Бароко. Прага, 1942. 131 с.

276. Чижевський Д. Історія української літератури від початків до доби реалізму. Тернопіль : Презент, 1994. 478 с.
277. Чижевський Д. К проблемам литературы барокко у славян. *Дмитро Чижевський. Українське літературне бароко* / підготовка тексту О. Мишанич. Київ : Обереги, 2003. С. 394-445.
278. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи. *Дмитро Чижевський. Українське літературне бароко* / підготовка тексту О. Мишанич. Київ : Обереги, 2003. С. 345-357.
279. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Київ : Оріє при УКСП Кобза, 1992. 230 с.
280. Чижевський Д. Поза межами краси (до естетики барокової літератури). *Дмитро Чижевський. Українське літературне бароко* / підготовка тексту О. Мишанич. Київ : Обереги, 2003. С. 373-393.
281. Чижевський Д. Реалізм українській літературі / Підготов. тексту, фах ред., передмова М. Наєнка. Київ : Вид. центр «Просвіта», 1999. 120 с.
282. Чижевський Д. Сімнадцяте сторіччя в духовній історії України. *Дмитро Чижевський. Українське літературне бароко* / підготовка тексту О. Мишанич. Київ : Обереги, 2003. С. 358-372.
283. Чижевський Д. Український літературний барок. Нариси. *Дмитро Чижевський. Українське літературне бароко*. Київ : Обереги, 2003. С. 19-267.
284. Чужинова І. Новітня інтермедія в українському театрі 1920-х років: метаморфози жанру. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтво*. 2015. Вип.16. Ч.1. С. 158-167.
285. Шевчук В. Вертеп. *Кур'єр Кривбасу*. 1997. Липень. С. 18-57.
286. Шевчук В. Три листки за вікном. Київ: Радянський письменник, 1986. 587 с.
287. Шевчук В. Свічення. *Кіно-театр*. 1997. №2. С.15-21; № 3. С. 8-13.
288. Шерех Ю. Віктор Петров, як я його бачив. *Юрій Шерех. Поза книжками і з книжок*. Київ : Час, 1998. С. 115-124.
289. Шерех Ю. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози *Юрій Шерех. Поза книжками і з книжок*. Київ : Час, 1998. С. 77-114.
290. Шерех Ю. Колір нестримних палахтінь («Вертеп» Аркадія Любченка) *Березіль*. 1992. №1. С. 156-171.
291. Шерех Ю. Лесь Курбас і Харків. *Сучасність*. 1993. №12. С. 44-52.
292. Шкандрій М. В обіймах імперії. Російська і українська література новітньої доби. Київ : Факт 2004, 496 с.
293. Шмит Ф. И. Избранное. Искусство: Проблемы теории и истории СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2012. 912 с.
294. Шпенглер О. Закат Европы. Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. 640 с.
295. Эко У. Из заметок к роману «Имя розы». *Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в.* Москва : Прогресс, 1986. С. 224-230.
296. Эко У. Средние века уже начались. *Иностранная литература*. 1994. №4. С. 258-267.

- 297.Юнг К.Г. Архетипи і колективне підсвідоме / Пер. К. Котюк. Львів : Астолябія, 2013. 588 с.
- 298.Юрчук О.О. Сучасна стратегія бароко. Модифіковані риси бароко в українській літературі кінця ХХ ст. : Монографія. Житомир, 2008. 152 с.
- 299.Юрчук О. У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії: Монографія. Київ : ВІЦ Академія, 2013. 224 с.
- 300.Янцен В. Про деякі проблеми і парадокси чижевськознавства. *Славістика. Т.2. Дмитро Чижевський і європейська культура. Збірник наукових праць*. Дрогобич : Коло, 2011. С. 11-19.
- 301.Ярошенко В. Менажерія (Шпана). *Український театр ХХ століття. Антологія вистав* / за загальною редакцією М. Гринишиної. Київ : Фенікс, 2012. С. 231-283.
- 302.Hernas C. Barok. Warszawa, 1980. 668 s.
- 303.Krzyżanowski J. Barok na tle prądów romantycznych. *Przegląd Współczesny*. 1937. Nr.178, S. 66—94 (210—238); Nr 179, S. 72—84 (364—376).
- 304.Krzyżanowski J. Dzieje literatury polskiej. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1969 680 s.
- 305.Krzyżanowski J. Historia literatury polskiej od Średniowiecza do XIX wieku. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1953. 611 s.
- 306.Krzyżanowski J. Neoromantyzm polski (1880-1918). Wrocław, Warszawa. Kraków, Gdańsk, 1971. 475 s.
307. Krzyżanowski J. Od średniowiecza do baroku. *Studia naukowo-literackie*. Warszawa, 1938. S. 381.
308. Porębowicz E. Andrzej Morsztyn przedstawiciel baroku w poezji polskiej. Kraków. 1893. 95 s.

ДОДАТОК А

**до дисертації ПЕЛЕШЕНКО Наталії Іванівни
на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук
(доктора філософії)**

РЕЦЕПЦІЯ БАРОКОВОЇ ДРАМИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТ. У КОНТЕКСТІ ТИПОЛОГІЇ СТИЛІВ

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНО ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Пелешенко Н. До питання про барокові (романтичні) типи культури. *Медієвістика*. Одеса, 1998. С.117-123. (0,5 др.арк.).
2. Пелешенко Н. Театр Леся Курбаса як модель українського експресіонізму *Наукові записки НаУКМА*. Київ, 1998. Т. 4. Філологія. С.106-111. (0,4 др. арк.).
3. Пелешенко Н. Рецепція творчості Г.Сковороди в українській літературі 1920-1940-их років. *Наукові записки НаУКМА*. Київ, 1999. Т.17. Філологія. С. 61-67. (0,9 др. арк.).
4. Пелешенко Н. Теорія хвилеподібного розвитку літературних стилів у науковій практиці дослідників слов'янського бароко. *Слов'янський збірник* / Відп. ред. А.К. Смольська. Одеса : Астропринт, 2000. Вип. VII. С.213-219. (0,55 др. арк.).
5. Пелешенко Н. Барокова різдвяна драма в українській літературі 1900-1920-их років. *Магістеріум*. Київ : Стилос, 2002. Вип. 8. Літературознавчі студії. С. 77-85. (1 др. арк.).
6. Пелешенко Н. Ванітативний мотив в українській літературі 1960-1980-их років (на матеріалі творів О.Ільченка, В. Дрозда, В.Шевчука). *Магістеріум*. Київ : ВД КМА, 2007. Вип. 29. Літературознавчі студії. С. 53-65. (1,3 др. арк.)

Публікації в закордонних виданнях:

1. Пелешенко Н. Художні інтерпретації різдвяного дійства доби бароко в українській літературі першої половини ХХ ст. *Chrześcijańskie święta i święci w życiu duchowym Ukraińców na przełomie tysiącleci*. Kraków : Wydawnictwo «Szwajpolt Fiol», 2001. S. 261-281. (1 др. арк.).
2. Пелешенко Н. Християнські релігійно-обрядові моделі в українській химерній прозі (на матеріалі роману Василя Земляка «Лебедина згряя». *Sacrum i Biblia w українській літературі* /за ред. Ігоря Набитовича. Lublin: Ingvarr, 2008. S. 307-318. (0,8 др. арк.).
3. Пелешенко Н. Рецепція українського барокового театру в романі Олександра Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа молодиця». *Spheres of Culture*. Lublin: Ingvarr, 2017. Т.16. S. 288-298. (0,8 др. арк.).
4. Пелешенко Н. Постать Григорія Сковороди в інтелектуальній біографії Віктора Петрова. *Віктор Петров: мапування творчості письменника*. / Zespół red. Katarzyna Glinianowicz, Paweł Krupa. Kraków : Universitas, 2020. S. 167-185 (1 арк.).

Додаткові публікації:

1. Пелешенко Н. Григорій Сковорода та Михайло Івченко: типологія творчості *Пам'яті Григорія Сковороди; Матеріали наукової конференції, присвяченої 275-й річниці від дня народження українського філософа та поета* / За ред. Л.В. Ушкалова. Харків, 1998. С. 106-111. (0,4 др. арк.).
2. Пелешенко Н. Риси барокової містерії у художній практиці українських модерністів. *Літературознавство*: [Матеріали IV конгресу Міжнародної асоціації українців]: Доп. та повідомл / Упор. і відп. ред. О. Мишанич. Київ : Обереги, 2000. С. 158-168. (0,6 др. арк.).
3. Пелешенко Н. Барокова театральна метафора в українській літературі другої половини ХХ ст. *Матеріали V конгресу Міжнародної асоціації українців: літературознавство* / Упоряд. і відп. ред. О. Мишанич. Чернівці : Рута, 2003. Кн. 1. С. 307-313. (0,6 др. арк.).
4. Пелешенко Н. Елементи релігійної барокової драми у пізній творчості Ф. М. Достоевського (на матеріалі романів «Ідіот» та «Підліток»). *На пошану пам'яті Віктора Кистаского : збірник наукових праць* / Упор. і наук. ред. В.П. Моренець. Київ : Видавничий дім «КМ Академія», 2004. С. 221 -235. (0,85 др. арк.).
5. Пелешенко Н. Дискурс бароко у творчості Віктора Петрова-Домонтовича. *Медієвістика*: Зб. наукових статей /за ред. О. Александрова. Одеса : Астропринт, 2006. Вип. 4. С. 162-184. (1,3 др. арк.).
6. Пелешенко Н. Візантійські та давньоруські джерела і мотиви пізньої романістики Ф. М. Достоевського (на матеріалі роману «Брати Карамазови») *Медієвістика*: зб. наук. ст. / [відп. ред. Александров О.]. Одеса : Астропринт, 2009. Вип. 5. С. 225-256. (1,9 др. арк.).
7. Пелешенко Н. Мальва Кожушна: велика розпусниця, прощена грішниця, Богоматір... *Слово, яке тебе обирає : Зб. на пошану професора Володимира Моренця. До 60-річчя від дня народження* / упоряд. В. Панченко. – Київ : Вид. дім «КМА», 2013. С. 230-244. (0,9 др. арк.).
8. Пелешенко Н. «На полі смиренному» Валерія Шевчука vs Києво-Печерський патерик: на полі інтерпретаційному. Преподобний Нестор Печерський в історії української культури: Зб. статей. Харків : Акта, 2014. С. 162-177. (1 др. арк.).
9. Пелешенко Н. Духовний подвиг князів Бориса і Гліба в українській літературі ХХ ст. (на матеріалі поезії Бориса Чичибабіна). *Святі Борис і Гліб у національній культурі та суспільній думці. Досвід 1000-річної присутності в українській історії*: Збірник наукових статей. Харків : Акта, 2016. С. 124-144. (1,2 др. арк.).
10. Пелешенко Н. Бароко в типологічних концепціях першої половини ХХ ст.: Дмитро Чижевський і Віктор Петров (Домонтович). *Слово. Символ. Ритуал: Збірник на пошану архієпископа Ігоря Ісіченка з нагоди його 60-річчя; Праці з історії української літератури*. Харків : Акта, 2016. С. 22-55. (1,8 др. арк.).
11. Пелешенко Н.І. Інтермедії до драми Якуба Гаватовича в романі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа молодиця». *Сміхова культура старої України. Збірник наукових статей* / Упорядкував архієпископ Ігор Ісіченко. Харків : Акта, 2020. С. 176-196. (1,4 др. арк.).

ДОДАТОК Б

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Міжнародні та всеукраїнські конференції:

1. Всеукраїнська наукова конференція *«Актуальні проблеми дослідження середньовічної української літератури»* (Одеса, ОДУ імені І. І. Мечникова, 22-23.10. 1997);
2. Всеукраїнська наукова конференція *Пам'яті Григорія Сковороди. До 275-й річниці від дня народження українського філософа та поета* (Харків, ХДПУ імені Г. С. Сковороди, 2-3.12. 1997);
3. *Конгрес Міжнародної асоціації україністів* (Одеса, ОДУ імені І. І. Мечникова, 26-28.08. 1999);
4. *Міжнародна Кирило-Мефодіївська конференція* (Одеса, ОДУ імені І. І. Мечникова, 20-21.05. 2000);
5. Міжнародна наукова конференція *«Україна у 2000 році. Християнські свята та свята в духовному житті українців»* (Краків, Польща, 17-18.10. 2000);
6. *Конгрес Міжнародної Асоціації україністів* (Чернівці, ЧНУ, 26-28.08. 2002);
7. *IX Всеукраїнські Сковородинівські читання* (м. Переяслав-Хмельницький, Переяслав-Хмельницький ДПУ імені Григорія Сковороди, 2-3.10. 2003);
8. *Дні науки в НаУКМА* (Київ, НаУКМА, 29-30.01. 2003);
9. Міжнародна наукова конференція *«Сакрум в українській літературі»* (Люблін, Польща, UMCS 22-23.11. 2004);
10. Міжнародна наукова конференція *«Biblia w literaturze ukraińskiej»* (Люблін, Польща, UMCS, PAN, 26-27.10. 2005);
11. Всеукраїнська наукова конференція *«Актуальні питання сучасної медієвістики»* (Одеса, ОНУ імені І. І. Мечникова 17-18.10. 2005);
12. *Наукова конференція з нагоди 50-ліття архиєпископа Ігоря Ісіченка* (Харків, Колегія Патріярха Мстислава, 26-27.01. 2006);
13. Міжнародна наукова конференція *«Біля джерел українського бароко: Герасим Смотрицький, Мелетій Смотрицький, Кирило-Транквіліон Ставровецький»* (Львів, ЛНУ імені І. Я. Франка, 24-25.10. 2007);
14. Міжнародна наукова конференція *«Рецепція візантійської духовної спадщини. Схід, Захід»* (Одеса, ОДУ імені І. І. Мечникова, 7-8.07. 2008);
15. *Наукові читання, присвячені пам'яті Соломії Павличко* (Київ, НаУКМА, 27-28.01. 2009);
16. Міжнародна наукова конференція *«Studia Ingardeniana. Interpretacja tekstu literackiego»* (Lublin, UMCS, PAN, 7-10.10. 2010);

17. Міжнародна наукова конференція *«Крихти буття: література і практики повсякдення»* (Бердянськ, БДПУ, 20-24.09. 2011);
18. Міжнародна наукова конференція *«Що водить сонце й зорні стелі»: поетика любові в художній літературі»* (Бердянськ, БДПУ, 26-28.09. 2012);
19. Міжнародна наукова конференція *«Скарбниця розуму: інтелектуальний дискурс літератури»* ((Бердянськ, БДПУ, 26-27.09. 2013);
20. Міжнародна наукова конференція *«Преподобний Нестор Печерський в історії українського літописання й агіографії»* (Харків, Колегія Патріарха Мстислава УАПЦ, 15–16.11. 2013);
21. Міжнародна наукова конференція *«AD FONTES – ДО ДЖЕРЕЛ: до 400- і річниці заснування Києво-Могилянської академії»* (Київ, НаУКМА, 12-14.10. 2015);
22. Міжнародна наукова конференція *«Святі Борис і Гліб у національній культурі та суспільній думці: Досвід 1000-річної присутності в українській історії»* (Харків, Колегія Патріарха Мстислава УАПЦ, 16-17.10. 2015);
23. Міжнародна наукова конференція *«Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа»* (Бердянськ, БДПУ, 22-23.09. 2016);
24. Міжнародна наукова конференція *«Троянди й виноград: феномени естетичного і прагматичного в літературі та культурі»* (м. Бердянськ, БДПУ, 27-28.09. 2018).
25. Міжнародна наукова конференція *«Віктор Петров-Домонтович: мапування творчості»* (Інститут східнослов'янської філології Ягеллонського університету, Інституту славістики ПАН, м. Краків, Польща, 6-7.06. 2019);
26. Міжнародна наукова конференція *«Усі ріки течуть у море»: мариністика в літературі та культурі»* (Бердянськ, БДПУ, 26-27.09. 2019);
27. Міжнародна наукова конференція *«Сміхова культура середньовічної і ранньомодерної України»* (Харків, ХНУ імені В. Н Каразіна, Колегія Патріарха Мстислава, 19-20.10. 2019);
28. Міжнародні наукові читання *«Віктор Петров-Домонтович: інтелектуал на зламі епох»* (м. Київ, НаУКМА, 18-19.11. 2019).