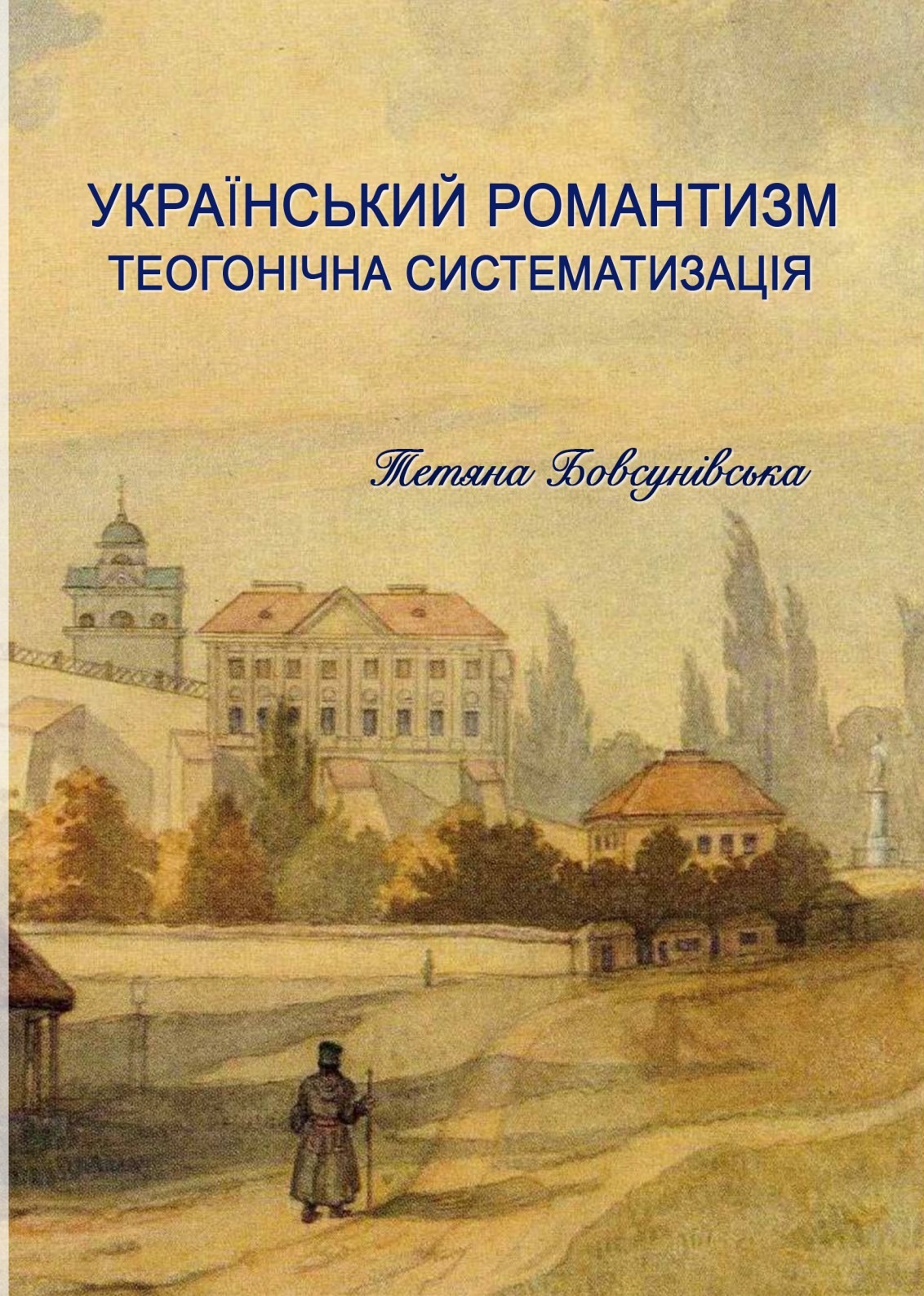




Тетяна Бовсунівська ☚ УКРАЇНСЬКИЙ РОМАНТИЗМ

УКРАЇНСЬКИЙ РОМАНТИЗМ ТЕОГОНІЧНА СИСТЕМАТИЗАЦІЯ

Тетяна Бовсунівська



Тетяна Бовсунівська

УКРАЇНСЬКИЙ РОМАНТИЗМ:
теогонічна систематизація

Монографія

Тернопіль
2019

УДК 821.161.2
ББК 83.3(4Укр)
Б 72

Бовсунівська Т.В. Український романтизм: Теогонічна систематизація. Монографія. – Тернопіль: «Крок», 2019. 213 с.

ISBN 978-617-692-541-5

Книга присвячена вивченню непрояснених місць у поетиці українського романтизму. У центрі уваги дослідниці – проблеми поетики українського романтизму, які описані багатьма, але так і залишились невирішеними. Аналізується вплив сакрального на формування світогляду та символотворення в літературі українського романтизму. Наголошується на самостійності та етнічній ідентичності філософської основи українського романтизму; названі особливості української філософії одкровення, софіології, теогонічної ієрархізації, кордоцентризму та ін. Запропоновано нове прочитання Т. Шевченка у світлі загублених культурних кодів.

Книга зацікавить студентів, викладачів-філологів та шанувальників української літератури.

УДК 821.161.2

ББК 83.3(4Укр)

ISBN 978-617-692-541-5

© Бовсунівська Т.В., 2019

ВСТУП

УКРАЇНСЬКИЙ РОМАНТИЗМ У КОНТЕКСТІ ЗАХІДНОГО:

Константи поезики, на які можна спиратися

Досвід мого багаторічного вивчення явища романтизму свідчить, що єдина систематизація, яка ладна охопити всі категорії поезики літератури романтизму – це теогонічна. Це не нав'язаний вибір задля зручності, а закономірність романтичного художнього мислення. Спочатку з'ясуємо межі та наповненість явища, тобто провідні поетичні категорії, в яких традиційно романтична література описується. Романтизм укладається в літературний напрям в останньому десятиріччі XVIII ст. у Німеччині і розгортається у першій половині XIX ст., тобто тоді, коли формуються та утворюють систему його фундаментальні художньо-мистецькі принципи та спосіб художнього узагальнення (символізація – один у всіх національних типах романтизму). В Німеччині вже у 1795 р. зорганізовується гурток Ієнських романтиків. Італійський романтизм активізувався близько 1816 р., коли вперше свідомо почали аналізуватися постулати німецького романтизму та з'явилась його пропаганда в Італії. У Франції спочатку з'являються теоретичні праці Жермени де Сталь на межі XVIII-XIX ст. про німецьку літературу «Бурі й натиску», та трактат Шатобріана «Геній Християнства», а художні твори романтизму – у 1820-х рр. В Україні романтизм почався з фольклорних збірок Цертелєва (1819) й Максимовича (1827) та балад Левка Боровиковського (1828).

Романтизм в усіх його національних варіаціях, незалежно від часу його формування в тій чи іншій країні, засвідчив свідому орієнтацію письменників та критиків на перетворення художності на засадах наскрізних принципів *народності, історизму, сакралізації, наслідування духу народного і наслідування духу божественного, піднесення особистості (а точніше: актуалізація виняткової особистості у кризовому стані), провадження симво-*

лотворення у традиціях фольклору, дихотомічність (антагонізм і антиномічність) романтичного художнього світу. Ці фундаментальні художньо-мистецькі принципи романтизму доповнюються способом художнього узагальнення в романтизмі – *символізацією*.

Сам *термін “романтизм”* у значенні літературного напрямку з’являється наприкінці XVIII ст. у працях Жермени де Сталь, яка пов’язувала розвиток цього художнього явища з поширенням християнських ідей на сферу мистецтва слова в Нові часи. Сталь зацікавилась літературою німецького преромантизму (яка на той час ще не була термінологічно ідентифікована) і створила характеристики провідних представників «Бурі й натиску»: Гете й Шіллера. Саме її літературна критика презентувала у французькій літературі дух романтизму. Крім того, сам А. Шлегель був вихователем її дітей. Вона подала й визначення романтизму, суттєво змінивши його наповнення, адже це слово активно використовувалось протягом XVIII ст. для позначення фантастичного й незрозумілого, про що дослідниця пише: «Недавно в Німеччині виникла назва “романтичне” для окреслення поезії, що походить від пісень трубадурів, породжена лицарством і християнством»¹. Лицарство й християнство Сталь проголосила символами культури і запевняла, що «тільки романтична література здатна ще вдосконалюватися, оскільки її коріння знаходиться у нашому власному ґрунті й вона одна здатна виростати й знову оживлюватися: вона йде за нашою вірою; нагадує нашу історію; за походженням вона є давньою, але не античною»². Гегель дав таке визначення: «Істинним змістом романтичного служить абсолютне внутрішнє життя, а відповідною формою – духовна суб’єктивність, що пізнає власну самостійність та свободу»³.

Термін походить не від назви жанру «роман», який на той час уже став самодостатнім, а від середньовічного поняття «романської

¹ Жермена де Сталь. О Германии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: МГУ, 1980. С.384.

² Там само. С.387.

³ Гегель. Эстетика. М.: Искусство, 1968. Т.1. С.233.

старовини», культ якої вперше продемонструвала романтична література Німеччини. Широко відомий *романський стиль* письменники протиставили руїнам античних храмів. Зразки романського стилю в Німеччині: церква Сант-Марія-ім-Капітоль у Кельні, церква Сант-Міхаель у Хільдесхаймі, собор у Шпейєрі, церква монастиря Марія Лах та ін. Особливістю романського стилю була його пов'язаність із християнством, адже це стиль церковної архітектури та скульптури доби Середньовіччя X-XIII ст.

Це виразно наголошено в працях Жана-Поля. Серед німців саме йому належало обґрунтування теоретичного наповнення поняття “романтичного стилю”. Жан-Поль першим застосував слово “романтик” до визначення поетичної своєрідності Л.Тіка та інших. Його відома праця “Підготовча школа естетики” демонструє цілковиту підтримку романтичного мистецтва. Він розкриває основні категорії романтичного стилю мислення у порівнянні з нігілізмом та матеріалізмом, які потрактовує як примітивні способи судження.

Романтизм не став прямим відображенням суспільно-політичного стану, як це було в Просвітництві, зокрема, його *ідеологія* проступає у символах, які не мають маніфестаційного, гаслового значення, а потребують інтелектуального занурення, пізнання, вимагають від читача *духовної* роботи. Відмінність полягає у заміні форми наслідування в процесі творчості: наслідування античності та природи заступається наслідуванням народного або божественного духу. Романтизм можна назвати *аполітичним напрямом літератури, оскільки політичні події в ньому відображались опосередковано як відлуння духовності, через християнську символіку та історичні паралелі*. Але й тут є своєрідні винятки: поезія Віктора Гюго періоду до 1830 року сповнена політичними гаслами, має маршові ритми та писалася для революційного натовпу на площах, для «народу-океану». Український романтизм не висунув більш радикальних гасел, ніж Шевченкове «поховайте та вставляйте, кайдани порвіте і вражою злою кров'ю...», воно висловлене через символи, не містить прямої політичної інвективи, написане на всі часи для всіх народів.

Романтичний бунт спрямований проти “мертвечини” й “захланності” удаваного благополуччя, бо велика ілюзія універсальних рецептів життя у формах Просвітництва чим далі, тим більше виявляла беззмістовність. Романтики визнають одну позицію – *цінності* – і, виходячи з неї, створюють новий світ правди, яка часто пишеться з великої літери і українськими, і зарубіжними авторами. *Істина, добро, краса* – критерій цінності, ця тріада в системі романтизму стає ключовим поняттям, за допомогою якого визначається *цінність* суспільного явища, людської особистості, навіть оточуючої природи. Тріада істини, добра та краси потрактовується як перша сходинка втілення Божественного в світі. До художнього твору висуваються вимоги відповідності істині, добру, красі як критеріям цінності, загальним для всієї сфери мистецтв. Вивершеної форми як критерій істинності художнього твору тріада істини, добра, краси набуває в естетиці Шеллінга та Гегеля, де художнє пізнання за допомогою цієї тріади становить один із типів естетичного пізнання (від ідеї). Ця тріада зустрічається у всіх теоретиків романтизму і осмислюється ними як друга стадія побутування Божественного на шляху до його вичерпного і багатогранного вираження в мистецтві, як своєрідний і всезагальний прафеномен, який гарантує мистецтву універсалізм, узгоджуючи сакральне й профанне, містичне й понятійне. *Сенс проведеної романтиками розумової революції полягає у побудові системи мотивації сакрального одкровення у сфері художності*. Романтизм як теорія художнього явища народився як необхідність аргументувати одну із іпостасей розвитку духу.

Сутність романтичного катарсиса – в естетизації сакрального одкровення. Романтики акцентують увагу на вродженому характері ідеї прафеномена, але подібна їх властивість не заважає творчості: вони не визначають конкретні художні форми, а лише орієнтують їх творця на висвітлення Божественного. Вродженість істини – краси – добра знищує класичний принцип аристократизму в мистецтві, як і поділ жанрів та стилів на високі й низькі. Мистецтво не може подати тріаду цього прафеномена у чистому вигляді. Тільки філософія й релігія здатні осмислити її в такому аспекті. Звідси романтичне

тяжіння до злиття релігійного й філософського *над-сходження* вилилось як у секуляризацію біблійної герменевтики, так і в сакралізацію філософської інтерпретації. Романтики створюють філософію релігії, власне, феноменологію, оскільки ці дві інтерпретації природно співіснують і метод їх вражає *синкретизмом* (метод пізнання, що характеризується тяжінням до виділення спільного у різнорідних явищах).

Значений вище прафеномен не дає конкретних законів мистецтва (він більший за закон), а лише поштовх до розгортання духовності – суто інтуїтивний акт в мистецтві. Дослухаючись до свого серця, художник повинен інтуїтивно охопити думкою прекрасне. Найвище ж втілення прекрасного романтики бачили в Божественному. Такою в загальних рисах була спрямованість романтичної адаптації філософської теогонії, і саме таким чином була створена романтична теогонія як універсальна понятійна система. Не випадковим було виникнення в річищі романтизму християнської філософії, або ж – *філософії одкровення*. (Романтизм дав світу кілька систем філософії: натурфілософія, трансцендентальна філософія, філософія одкровення та філософія серця, ця остання була більш виразно викладена українськими філософами.) Це простежується у формуванні лекційного курсу “Філософія одкровення” Ф. Шеллінга, в трактатах українських авторів, зокрема у О. Стурдзи, М. Розберга, І.Кронеберга, А. Метлинського, М. Костомарова, Ю. Венеліна, В. Григоровича та ін. Тому наступним кроком на шляху до утворення нових теоретичних засад мистецтва була естетизація християнства у його основних категоріях-догматах (тут йдеться не про естетику християнства, а саме про його естетизацію вцілому як певної суми таємних вічних істин, породжених сутнісним). До речі, подібне ставлення до сакральних текстів було характерним для Г. Сковороди, який проголосив вічним зразком для наслідування Біблію, збагативши її містичний образ символікою вічно живого серця.

Романтизм впізнається в стійких наскрізних мистецьких принципах. *Антиномічність* (тобто суперечливість, двозначність, співіснування взаємновиключаючих понять) *романтичного світо-*

бачення та художньої структури найкраще проглядає саме при виявленні змістовних характеристик Християнства. Найбільшою антиномією романтизму є *Божественне – демонічне*. В цілому ж, романтизм подарував низку антиномій, частина з яких є індивідуальним здобутком окремих авторів. Романтизм не був схильний до ілюстрування переходових моментів, його вабили контрасти та крайні форми вираження явищ, не виключаючи й людей. Розкрити закони співіснування добра й зла, краси й потворності, жертвовності й егоїзму, – ось істинне спрямування творів романтиків. У художній практиці романтизму антиномічність стала основою для відображення процесів еволюціонування та регресу. Наприклад, в творчості Гофмана образ капельмейстера Крайслера (із “Житейської філософії kota Мурра” та збірки “Фантазії в манері Калло”) як носія ідеї творчості виразно протистоїть всьому нетворчому та хибному.

Сакральне (від лат. *sacrum* – священний) мало в романтизмі багатоваріантні втілення. Навіть категоріально представлене було в численних поняттях: Божественне, Бог, дух, душа, серце, благоговіння та ін. Гегель наводить його обґрунтування: “Божественне начало не тільки присутнє в людині, але й діє в ній в іншій, більш відповідній сутності Бога формі, ніж в природі”, “в художній творчості Бог такий же діяльний, як і в явищах природи, але в творах мистецтва Божественне, будучи породжене духом, набуло для свого існування форму виявлення, яка відповідає його природі, якою не є його існування у безсвідомій чутливості природи”⁴. Людина, на думку романтиків, відрізняється від всієї природи тим, що здатна як усвідомлювати сакральні поняття, так і творити культуру за їх законами, тобто лише людина може влитися в процес Божої творчості. Література при цьому розумілась частиною великої сакральної праці людства.

Історизм як провідний художньо-мистецький принцип європейського романтизму базувався на захопленні старовиною, переважно, часів лицарства (європейське Середньовіччя). Історизм спровокував до розвитку кілька *поетичних культів*: середньовічної

⁴ Гегель. Эстетика. М.: Искусство, 1968. Т.1. С.184.

старовини на Заході – киеворуської старовини в Україні; культ лицарства на Заході – культ козацтва в Україні; культ прекрасної дами на Заході – культ національного типажу дівчини-красуні; Богородичний культ; культ історії раннього християнства. Романтичний історизм відзначився особливим налаштуванням душі на «вчування» в перипетії минулого, часто не зволікаючи письменник занотував власні «вчування» як достеменні факти. Особливість романтичного історизму полягає в його орієнтації на народну версію історії, заховану в документах народного життя, етнографічного та фольклорного гатунку. Відхиляючись від офіційної версії історії у поетичну історіографію народу, романтики часто вдавалися до **фальсифікацій** історії. Саме це служило підставою для дискредитації романтизму у майбутньому, наприклад, реалістами.

Істотно оновлюється жанрова система літератури романтизму – укладається **новий жанровий геіштальт**, який функціонує до кінця ХХ ст. Стара система жанрів не задовольнила романтиків формою наслідування, поділом на високі та низькі жанри, жанровим стилем та вимогою трьох єдностей у драматургії. Вони синтезують нову, жанри мають переважно три джерела свого походження у романтизмі: 1) Біблія (містерія, псалом, заповіт, молитва, міраклъ, сповідь); 2) Фольклор і міфологія (пісня, казка, легенда, балада, бувальщина, фейерія, закляття); 3) світова література, але тільки жанри, що не були спотворені схоластикою, або піддаються відновленню (сонет, рондо, ода витлумачувана як пісня, трагікомедія, драма, епістолярія). У добу романтизму з'являється жанр історичного роману, який завдяки літературній діяльності Вальтера Скотта виходить на перший план в жанрології романтизму. Він став активно поширювати в Європі принципи романтичної історіографії. В його історичних романах розповідається про події Середньовіччя та Реформації. Наприклад, історичний роман Скотта “Квентін Дорвард” розповідає про події у Франції XV ст. Провідною рисою всіх історичних романів Скотта є використання прийому мандрів персонажа, що не має ані сюжетної, ані політичної вагомості. Він не робить історії, а лише споглядає її, через його світобачення читач сприймає

всі повідомлення. В історичних романах Скотта широко представлені постаті з народу. Ці другопланові персонажі романів Скотта і є, власне, головними діючими особами, вони рухають сюжет, від них залежить історичне майбуття, вони його укладають. Щодо жанрових та стилістичних особливостей історичних романів Вальтера Скотта, то вони виростали з традицій "готичного", авантюрного та виховного романів доби Просвітництва, в яких часто зустрічаються прийоми зображення подорожей, казкових випробувань героїв, участь їх у різних інтригах, любовні епізоди. В його історичних романах відчутне прагнення до опанування загальними законами народного історичного розвитку. Крім того, в його творах формується **тенденція всього романтизму до зображення станів народу в кризових умовах розвитку, у періоди випробувань**. Особливістю скоттівської інтерпретації історії була оповідь через народне світобачення.

Значним був вальтерскоттівський вплив на формування історизму в європейському романтизмі всіх національних типів. Великою і багатогранною є історична тематика творів німецьких романтиків. Це, наприклад, "Охоронці корони" (ч.1 – 1817, ч.2 – 1854) Арніма. На цьому романі позначилась прихильність романтиків до лицарства, до середньовічної військової звитяги. В ньому розповідається про події у Швабії XVI століття, а саме – про утаємничений орден "охоронців корони", представники якого прагнуть відновити імперію Гогенштауфенів. В основу сюжету повісті Клейста "Міхаель Кольгаас" (1808-1810) також покладені події давньої історії. Однією з перших спроб написання історичного роману в німецькій літературі став "Бахаракський рабин" (1824-1825) Гейне, написаний під впливом Вальтера Скотта.

У французькій літературі художнє освоєння історичної теми пов'язане з драматургічними творами В. Гюго. Сюжети його драм "Маріон Делорм" (1829), "Ернані" (1830), "Король розважається" (1832) бралися з історії Франції та Європи XVI-XVII ст. Він також створив низку персонажів – представників народу, які роблять історію "своїми руками". Звичайно, яскравою з'явою на терені французького романтизму став історичний роман Гюго "Собор Па-

ризької Богоматері” (1831). Дія роману також переноситься у XV ст. В історичному романі Альфреда де Віньї “Сен-Мар” (1826) з великою симпатією змальовується аристократ Сен-Мар та його супротивник кардинал Рішельє. Зображуючи історичні події, автор намагається простежити витoki майбутніх диктатур (Робесп'єра чи Наполеона). У повному узгодженні з жанром історичного роману літератури романтизму Альфред де Віньї основні акценти розставляє навколо моральності різних персонажів.

Вперше твори минулого почали розглядати в аспекті історичного становлення ідей у їх змінному, плинному формовиявленні, а не у схоластично-хронологічному, який характеризується автономністю об'єктів, які аналізуються, і був притаманний Просвітництву. Романтична ретроспектива виявила відносність форми і нетлінність духу, форма перестає бути догматом змісту, виявляється, її змінність історично зумовлена. Таким чином, історія стає живою, бо її матеріальні пам'ятки засвідчують розгортання вічно живого духу. На зміну класицистичному розумінню історії як простої суми фактів, діянь коронованих осіб (класицистична історіографія ще орієнтується на культ правителя та його осередку) у часовій впорядкованості, прийшло романтичне розуміння наступності форм із розмаїттям взаємозалежних історичних факторів. Романтики, власне, відкрили середньовічну давнину як живий і цілісний світ, вони почали інтелектуальний рух до з'ясування глибин історії, її витоків.

Романтизм, будучи художньо націленим на відтворення діахронічних парадигм буття, вперше склав істинну ціну історії, адже історична ретроспекція надавала можливості спостерігати явище у розвитку, від найменших чинників. Саме романтична естетика взяла на себе функцію провідника, який від культури рефлексивного традиціоналізму, метафізики та риторичної словесності XVIII ст. повернув свідомість епохи до історизму та фольклорної конкретики, безпосередності, органічності. Завдяки романтизму вся культурна спадщина минулого звільняється від застосування надісторичних схем, які є наслідком виключно розумових зусиль, без зацікавленості в “житій-

ності” факту, і потрапляє в коло послідовного конкретно-історичного розгляду з позиції народного світогляду.

У формуванні романтичної художності виняткову роль відіграла орієнтація на *наслідування народного духу*. Наслідування народному духу вимагало глибокого проникнення в народну культуру, вільного оперування понятійними категоріями його природного стану, тому романтики зосереджуються на дослідженні народнопоетичної творчості як єдиного тривкого джерела народного духу. В народних баладах, переказах, історичних піснях, думках вони знаходять істинний дух і тому розглядають їх як історичні пам’ятки, пропагуючи новий погляд на історію взагалі. У статті “Думки про те, як співвідносяться перекази з поезією та історією” Я. Грімм пише: “Введений у нашу історію критичний принцип, що становить чисту протилежність переказам, який із зневагою відкидає ці останні, сам по собі не може піддаватися сумнівам, яким би шкідливим наслідком необдуманого причини він не був; однак, занадто некритично не помічати того, що є істина і за межами грамот, документів, хронік...”⁵. Таку історію можна було видобути з народнопоетичних пам’яток. *Історія духу мислилась романтиками істинною історією*. Не за зовнішніми фактами, але за внутрішнім розгортанням духу, який проступає в народнопоетичній творчості, тільки й можливо укласти ймовірне уявлення про хід і напрям історії. На висвітлення істинної історії як історії народного духу романтики спрямовують всі зусилля.

В естетиці романтизму *принципи історизму та народності* розвивались саме як взаємозумовлені. Проекція сучасності в минулому з метою виявлення першоджерел духу привела романтиків до фольклорно-етнографічних джерел. Цей шлях пройшли німецький, французький, польський та інші романтизми, шукаючи обґрунтування національної своєрідності в історичних фактах, й історизму – в народнопоетичних джерелах. Історична тематика починає домінувати в романтичних творах, художня ж її адаптація відбувається шляхом за-

⁵ Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1987. С.410.

стосування народнопоетичних мистецьких принципів. Історія народу для них була історією виявлення його духу, поезія народу – єдиною формою його, яка збереглась із давніх часів (чим власне, пояснюється підсилення ідеологічної функції літератури в епоху романтизму). Намагання все побачити в історичному дискурсі й всьому дати мотивацію історичної процесуальності й доцільності, – така особливість естетосфери романтичної доби.

Народність в системі романтизму підноситься як визначальна ознака нового мистецтва. Романтичний ідеал – то народний герой у всьому багатстві його побутових, етнічних та сакральних змістів. Опанувати ідеалом – означало описати народного героя так, щоб попри його зримість і чуттєвість проглядало утаємнене божественне вістря. Власне, народність тому й стала гаслом романтизму, що в ній було виявлене й звеличене сакральне, що народ починає осмислюватись як рівноправний носій цього сакрального, навіть більше того – його охоронець. Класицисти трактували освіченість як характеристику елітну, романтики ж з'ясували її принципове сполучення з народною мудрістю, заперечивши тим самим існування двох несумісних форм просвітництва. Романтикам було притаманне тонке відчуття зламу епох, нетривкості давніх традицій в нову добу. Те нове, що змусило стару цивілізацію поступитися, зруйнувало мистецьку стрункність класичних канонів творчості, посіяло недовіру до класичної поетики було пов'язане із становленням принципу народності. В романтизмі відбувається дуже важливий акт зрощення сакрального й національного. Романтики визнали сакральне формотворчим, навіть прагли утворити ієрархію його формовтілень, серед яких народність посіла чільне місце. Категорії божественного духу, серця набувають ґрунтовної мотивації в романтизмі шляхом доведення їх проєкцій до найдрібнішої деталізації у теогонічному світосприйнятті.

У Німеччині активізуються фольклористичні дослідження Я. та В. Грімів, які входили до складу гейдельберзького гуртка романтиків. Значною була їх допомога Арніму та Brentano у збиранні народних пісень, які згодом були видані у збірнику “Дитячі та сімейні казки” (1812-1814). Значною подією у галузі фольклористи-

ки стало видання “Чарівного рогу хлопчика” (1806-1808) А. фон Арнімом та К. Brentано. Збірник цей викликав кілька позитивних рецензій, наприклад, Гете, який вважав, що ця книга повинна бути у кожному домі. У художній творчості Арніма також зустрічаємо багато фольклорних мотивів, наприклад, в повісті “Ізабелла Єгипетська, перше юнацьке кохання імператора Карла V” (1811). У творчості Brentано, фактично, завершується стилістична перебудова німецької літератури, пов’язана з переорієнтацією на народнопоетичну образність. Услід за Brentано вирушили пізніші німецькі романтики Л.Уланд, А.Шаміссо, Е.Меріке, В.Мюллер та ін. Велику прихильність до народної поезики виявляв ранній Гейне. В добу романтизму в літературі з’являється велика кількість балад, казок і оповідань, написаних на народній основі.

В Україні розвиваються фольклористика та етнографія, з’являються численні записи народних ритуалів, обрядів та пісень Цертелєва, М. Максимовича, І. Срезневського, Ю. Венеліна, О. Бодяньського.

Міфологія для романтиків стає важливою складовою світогляду людини нового часу, але вони добре усвідомлювали, що повернення до форм архаїчної міфології неможливе і намагались створити більш актуальну для сучасності теорію мистецтва. Такою виявилась романтична **теорія символу**. До речі, в системі романтичного художнього мислення не існувало розподілення міфу і символу. Фактично, символом вони вважали перетворений міф. Чи не найяскравішим зразком романтичного символотворення можна вважати “Травневе дерево Меррі-Маунта” Н. Готорна, казки й оповідання Л.Тіка, Е.Т.А. Гофмана, «Лілею» Т. Шевченка та ін.

Народна поезія мислилась ними зразком катартичного духовного очищення, тому звернення до неї, до її поетичного серця, мало, на їхню думку, переродити літературу й всю культуру. Слово в народній творчості, пройшовши крізь **серце народу**, закріпилось у сталій фольклорнопоетичній традиції, утворило систему знаків-символів, яку нове покоління отримало у спадок як релікт застиглої думки й почуття. На зміну чисто трансцендентальному тлумаченню змісту серця у душі Ф. Шлейєрмахера приходять природна релігійність міфологічної на-

родної архаїки, трансцендентні начала якої усвідомлюються як низка дивних перетворень-сходжень. Серце в народнопісенній традиції не є матеріально-тілесним органом. Воно є символом живого духу в людині, національно й естетично окресленим. Романтики не визнавали мистецтва, якщо воно не підтримане глибинами серця.

Особливу увагу романтики приділяли вивченню язичництва, зокрема, Я.Грімм в цей час видає “Германську міфологію”. Братів Гріммів вирізняло пильне наукове ставлення до фольклорних та язичницьких пам’яток. Вони не допускали “виправлення” фольклорних текстів, як то маємо у випадку з “Чарівним рогом хлопчика”, підготованим Арнімом та Brentано. Якоб Грімм, допомагаючи Клеменсу Brentано у підготовці “Чарівного рогу хлопчика”, писав йому 1809 року про те, що авторське втручання в природний розвиток народнопісенної форми є неприпустимим. Брати Грімм підготували й видали відомий збірник “Дитячих і сімейних казок” (1812-1814). В.Грімм дав позитивну оцінку “Міфології азійського світу” Гьорреса. На початку ХІХ ст. завершує свою книгу “Символізація та міфологізація у фольклорі...” Крейцер. У цьому ж ключі перебуває й «Слов'янська міфологія» Миколи Костомарова. Всі ці книги водночас презентують й романтичну теорію символу.

Й. Гьоррес заявляє, що “поезія стає народною лише тоді, коли уподібнюється до форм народних”⁶. Провідною формою народно-поетичного мислення романтики бачили символ і тому у багатьох з них зустрічаємо роздуми з приводу природи та механізмів утворення художнього символу. Так, Ф. Шлегель висуває ідею універсальної символіки в трактаті “Розмова про поезію” (1800) він захоплено підносить природу як безсвідоме поетичне утворення, по відношенню до якого словесна творчість є лише вторинною, оскільки у своїх формах символізує приховану сутність природи. У статті “Про Лессінга” (1801) Ф. Шлегель подає визначення “символічної форми” як своєрідного вираження цілісного світу, безконечного й непідвладного людині. “Символ” та “міф” у Шлегеля взаємозамінні як си-

⁶ Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1987.

ноніми. Він вважав, що художня творчість може зростати тільки на ґрунті міфології, користуючись тією сумою сталих символів, які притаманні даній міфології і добре висвітлюють її національні особливості. Основним аргументом в його доведенні стає історія античної культури, яка за основу своєї символіки брала давньогрецьку міфологію. Навіть іронія у нього здобулась на символічне потрактування. Статті, що містили теорію символу Шлегель друкував на сторінках журналу “Європа”. На його думку, символ – це злиття ідеї та життя в художньому творі. Символ, зображуючи “незображуване”, тобто те, що змалювати неможливо, виникає внаслідок навмисного відхилення від правильного природного співвідношення задля вищого сенсу. І. Кронеберг з Харкова пише: «Шеллінг розуміє під природою ту вічно творчу силу всесвіту, яка видобуває із себе всі речі; він вимагає неможливого, кажучи, що митець повинен *наслідувати* її всередині речей діючою і через форми й образи, ніби через символи духу природи, що глаголить. Наслідування тут не може мати місця, бо за власним розумінням Шеллінга, той тільки може творити в мистецтві, в кого вкладена ця творча сила природи»⁷. Ф. Шлегель виявився прихильником концепції мистецтва як символізації духу. В унісон Вакенродеру Шлегель твердив, що поезія мусить тяжіти до піднесених релігійних сюжетів, образів, тем, що сповнені “символічним” значенням. Такі думки були притаманні всім романтикам. Наприклад, Стеффенс у листі до Тіка згадує про ті дні, коли Гете, Фіхте, Шеллінг, Шлегелі, Новаліс, Ріттер, – всі прагнули утворити Вавилонську вежу могутнього нового духу, засади якого вбачалися в освоєнні міфології та природи народного символотворення.

Роль особистості в європейському романтизмі також надзвичайно підноситься. Більше того, саме в площині художнього вираження особистісного й можна побачити відмінності між культурою Просвітництва й романтизму. Розбіжність трактовок ролі особистісного в

⁷ Кронеберг Иван. Исторический взгляд на эстетику // Брошюрки. Харьков, 1830. Ч.1. С.24.

мистецтві – вражаюча. Обтяжена нормативами, декорумом, агресивними вимогами поетики, обмежена канонами художньої Просвітництва зосереджувала митця на дотриманні догматів (наслідуванні зразків) більше, ніж на дослідженні людини. Раціональний дедуктивно-метафізичний тип культури Просвітництва характеризувався схильністю до духовного руху від загального до окремого, звідки й особистість розглядалась як комбінація повторюваних властивостей, вичерпно досліджених людством протягом століть. Навіть геній мислився сліпим виконавцем волі Бога, або за Кантом: “Геній – це талант (природне обдарування), який дає мистецтву правило”⁸. Винятковість генія мотивувалась сходженням певних природних умов й необхідністю виразити божественну істину. Тож навіть геніальна особистість у системі Просвітництва не мислилась естетичним здобутком, її феноменологія лишалась неусвідомлюваною.

Вже в надрах Просвітництва починає складатися нова художня концепція особистості – преромантична. На зміну вдосконаленню форми приходять зацікавленість духовними процесами та прагнення максимально суб’єктивізувати світ. Вже в теорії раннього німецького романтизму зустрічаємо думку: “Матерія або життя, цей сам по собі безконечний універсум, постає перед нами тільки в індивідуальному вигляді, ми можемо одержати з неї тільки безконечно збільшуване об’єднання індивідуальностей, тому наше зображення буде індивідуальним”⁹.

Людина як міра всіх речей – це старе ренесансне антропоцентричне гасло відроджується в романтизмі з новою силою. Будь-яка схоластика, самодостатня риторика, які здатні заступати думку й людину, відкидаються. Особистість стає естетично вартісною, в теорії мистецтва підносяться моменти її абсолютизації. Мистецтво як виявлення духу потребувало й особливої одухотвореності людини,

⁸ Кант И. Критика способности суждения // Сочинения. М.: Мысль, 1966. Т.5. С.320.

⁹ Уланд Л. О сущности поэзии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: МГУ, 1980. С.158.

здатність на яку виявляють тільки геніальні натури. *Геній* в романтичній теорії мистецтва є продуктом мислячої природи духу, його діяльність над виявленням ідей Божественного Абсолюту – суто інтуїтивна і розгортається за законами вільного Божественного Духу. Геній має законодавче право, але не на підставі його особливої божообраності в якості божественного рупора на землі, а з причини розвиненості тих специфічних властивостей його особистості, які дають йому змогу художньої матеріалізації ідей Абсолютного Духу.

Аргументацію самодостатності духовності простої людини в теорії романтичного мистецтва, насамперед, надали натурфілософі-філософи Шеллінг та Окен. В Україні – Дмитро Кавунник-Велланський («Пролюзія до медицини як основоположної науки») та Михайло Максимович («Роздуми над природою», «Книга Наума...» та ін.).

Романтики Франції, Іспанії, Англії не заперечили визначення Новаліса, що “тільки індивідуум цікавий”. Саме з абсолютизації особистісного несвідомого виростає поширена тема *химери* в романтизмі. В західному, наприклад німецькому, суспільстві химери виростали з неприйняття бюргерства та фетишів раннього капіталізму. Не зайвим буде нагадати слова К. Тураєва про невтомну критику міщанства у творчості німецьких романтиків¹⁰. Химера є у виразненні душевного дисонансу. Вона позбавлена логічної мотивації і вільна у своєму формовиявленні, бо залежить лише від напряму мислення, від духовної орієнтації особистості, в уяві якої народжується. Переборення химери веде до самоутвердження.

Духовна нестабільність західної “бентежної людини” з її світовою скорботою й самовідчуженням не має нічого спільного з нетривкістю духовного стану людини в українському романтизмі, де йдеться саме про зростання духу. Основний акцент ставиться на понятійному акті. Особистість покликана пізнавати і в стані реалізації свого покликання має право на помилку. В культурі роман-

¹⁰ Тураев С.В. От Просвещения к романтизму. М.: Наука, 1983. 254 с.

тизму часто тема аналізу чужої помилки й ставала відверто понятійною та виринала в багатьох художніх варіаціях.

Маніфести європейського романтизму починають укладатися з кінця XVIII ст. Своєрідну маніфестаційну функцію виконав збірник “Чарівний ріг хлопчика” (1806-1808), в якому, фактично, пропонувалось здійснювати типізацію на засадах міфології. Брати Грімм, брати Шлегелі, Шеллінг, Гердер, Тік, Новаліс та ін. представники німецької теорії романтизму концептуально осмислили нову літературу. Істотним доданком до теорії романтичної естетики стала передмова Гюго до драми “Кромвель” (1827), в якій автор висунув вимогу колорита місця та дії, достеменно відтворення навіть побутових деталей. Вагомим внеском до розробки романтичної теорії мистецтва можна вважати праці Ж. де Сталь “Про літературу у зв’язку з суспільними установами” (1800), “Про вплив пристрастей на щастя окремих людей і народів” (1796). Мадам де Сталь разом із Шатобріаном стояли біля витоків французького романтизму. Уявлення про романтизм як світ нового відчуття подав Вордсворт у передмові до “Ліричних балад” (1798), хоча провідним теоретиком “озерної школи” був Колрідж. Одією з ранніх спроб осмислення романтизму став трактат Т. Уортонна “Про походження романтичної поезії в Європі” (1774).

Маніфести українського романтизму з’являються на початку XIX століття спочатку як передмови до фольклорних збірників: наприклад, «Досвід зібрання старовинних малоросійських пісень» (1819) Миколи Цертелева і «Малоросійські пісні» (1827) Михайла Максимовича. Більшість документів Кирило-Мефодіївського братства осмислювались як засадничі в літературі романтизму, зокрема «Книга буття українського народу» Миколи Костомарова. Велике значення мали «Книга Наума про великий Божий світ» Михайла Максимовича та його статті про витoki української мови та народності, як і пропаганда в статтях романтичного споглядання історії, трактат «Погляд на історичний розвиток поезії і прози...» Амвросія Метлинського, «Три вступительні предподаванія о руськой словесности» Якова Головацького, статі Ізмаїла Срезневського та «Запо-

рожская старина», книга Костомарова «Об историческом значении русской народной поэзии» та ін.

Романтизм як літературний напрям складався з кількох *стильових течій*. **Ранньоромантична** стильова течія характеризується *шуканням світоглядних універсалій*, за допомогою яких можна вимірювати світ, керуючись якими людина здобуває стійкі духовно-практичні орієнтири в житті. Ранній літературний романтизм межує з філософією, має нахил до утворення символів, які б відображали винайдені романтиками художні універсалії. До цієї романтичної течії належав Ієнський гурток, Ф.Гельдерін в Німеччині, В.Блейк та С.Колрідж в Англії, поезія В.Гюго, Е.Кіне, П.Леру у Франції.

Фольклорна стильова течія романтизму була орієнтована на адаптацію народнопоетичних форм. Представники фольклорної течії самі збирали народні пісні, видавали їх у збірниках, навіть створювали підробки. Вони утворили специфічний стиль, заснований на залученні народних мотивів, образів, тропів, на дотриманні принципів народнопоетичної творчості. Фольклор підносився ними як зразок “природності”, самі ж вони прагли набути рис “природності” на притивагу “штучному” мистецтву попередньої доби. До цієї течії належать ліричні балади В. Вордсворта, “казки” У.Бекфорда, фантастичні повісті Ж. Казота, балади Л. Боровиковського, твори першого видання «Кобзаря» (1840) Т. Шевченка.

Байронічна стильова течія романтизму одержала назву від імені англійського поета Байрона. Провідною естетичною ознакою байронічної течії романтизму стала демонстрація різних форм розладу особистості й середовища, своєрідний духовний максималізм, заснований на шуканні істини та ідеалу поза існуючими традиціями, у тому числі й християнськими. Саме з цією течією романтизму пов'язаний розвиток мотивів скорботи (“світова скорбота”), меланхолії, розчарування, космополітизму, шанобливе ставлення до руїн, культ свободи, богошукання тощо. Протиставлення мрії – дійсності стає основною антитезою в художніх творах, площиною контрастних зображень. Байрон мав достатньо послідовників і першій половині XIX століття: А. де Мюссе у Франції; ранній Г.Гейне і Н.Ленау в

Німеччині; А. Міцкевич і З. Красінський у Польщі; О.Пушкін і М.Лермонтов у Росії; Д. Леопарді в Італії, П. Куліш в Україні.

Гротескно-фантастична стильова течія романтизму пов'язана з намаганням письменників розвинути містичну символіку творів. Представники цієї течії були майстрами утворення гротесків, в тому числі й камерних. Гротескність світобудови вони часто розкривали на побутових сценах, утворюючи дивовижні каскади фантастичних світів та істот. Найвиразнішим представником цієї течії можна вважати Е.Т.А. Гофмана, хоча і у М.Гоголя, і у Е.По подібні гротески зустрічаються також. «Вогненний змій» П. Куліша та інші його ранні оповідання презентують гротескно-фантастичний стиль внаслідок захоплення казками та бувальщинами. О. Стороженко – автор численних гротескно-фантастичних оповідань.

Соціально-утопічна стильова течія романтизму народжується тоді, коли пізні романтики намагаються подати картину позитивного майбутнього, на відміну від байронівської традиції його цілковитого заперечення. В творах представників цієї течії немає мотивів скорботи, вони представляють оптимістичне світобачення, тяжіють до пророкувань. У 30-40-х роках ХІХ ст. тенденція до утворення утопій спостерігається в творчості В.Гюго, Жорж Санд, Г.Гейне, Г.Гервега, Е.Джонса, Шевченка та ін.

Вальтерскоттівська стильова течія романтизму характеризується зосередженням на історії, розробкою жанрів історичних романів, повістей тощо. Історичний роман Вальтер Скотта слугує зразком у цьому плані, звідки й пішла назва течії. Послідовниками цієї стильової течії стали П. Куліш з його історичним романом «Михайло Чарнишенко», історична проза Миколи Костомарова має стильовий вплив В. Скотта, наприклад у повісті про розбійника «Кудеяр».

Філософсько-містична стильова течія романтизму уславила глибоким аналізом буття та небуття, прагненням пізнати Бога та вирішити основні проблеми співвідношення духу й матерії. До цієї стильової течії належить «Дон Жуан» Байрона, «Марія» Тараса Шевченка, «Дочки вогню» Жерара де Нерваля, «Уолден або життя в лісі» Генрі Девіда Торо та ін.

Ще можна виділити як сформовану стильову течію – *інтимно-психологічну*, яка була в Україні представлена всією творчістю Віктора Забіли, Михайла Петренка та Олександра Афанасьєва-Чужбинського, та частково – Тараса Шевченка, Пантелеймона Куліша та Костомарова. В Україні поява рефлексивної інтимної поезії припадає на період зрілого романтизму – 30-40-і роки ХІХ ст. – та вражає перегуком мотивів та образів.

Європейський романтизм існував у формі як письменницьких угруповань – *шкіл*, так і творчість незалежних письменників, які не об'єднувались у групи. В історії романтизму вагому роль відіграла *Ієнська школа романтиків* (В. Ваккенродер, Новаліс, Ф. та А.Шлегелі, Л. Тік та Шеллінг). Оскільки до складу Ієнського гуртка входило багато філософів, то основне спрямування інтелекту в ньому було літературно-філософським та теоретичним. Це був той період в житті Шеллінга, коли він укладав систему натурфілософії, основні здобутки якого зводились до розуміння природи одухотвореною, Божества – повсемісно розлитим у природі і в людині, та безконечності Божественного втілення в світі людини й природи. Шеллінг виявив себе прихильником пантеїзму (філософія, що ґрунтується на розумінні злиття Божества й світу). Фіхте ж поділив всю світобудову за двома початками суб'єктивним (“я”) та об'єктивним (“не я”), розуміючи розвиток як гармонійну співдію цих начал. Ф. Шлегель обґрунтовує вагомість категорії “дух” в естетичному аналізі. Він же розробляв і теорію романтичної іронії, яку високо цінував як “сократівський спосіб вираження думок”. У філософських трактатах романтиків обґрунтовуються поняття “волі”, “свободи”, “істини”. Надзвичайно популярною в німецькому романтизмі стала *ідея романтичної іронії*. Особливу увагу ієнці приділяли теорії *міфу та символу*. Ф. Шлегель прагнув висловити світоглядні категорії в формах мистецтва слова, він написав низку віршів та драм, які вражають не стільки талантом, скільки філософською програмою. Шлегелю ж належить і роман “Люцинда” (1799), який розповідає про любов Юлія і Люцинди, що має перетворюючу силу.

Новаліс (Фрідріх фон Гарденберг) – самотній німецький романтик із гуртка Ієнських романтиків, у якого філософія стала органічною частиною літературних творів. Найбільшим резонансним твором Новаліса є роман “Генріх фон Офтердінген”. У поезії Новаліса представлена вся палітра ранніх романтичних антитез: ніч і день, морок і світло, смерть і життя тощо. Він же був і прихильником теорії чуттєвого пізнання світу: “Поет розуміє природу краще, ніж розум вченого”. Новаліс також намагався обґрунтувати містичну природу поезії в своїх “Фрагментах”: “Почуття поезії має багато спільного з почуттям містичного”¹¹. Творчість романтиків Ієнської школи відзначалась загальною піднесеністю в плані тлумачення категорій “духу” та “особистісного”. Вони намагались подати універсальну картину світу на засадах новітнього світобачення, позбавленого просвітницької схоластики, тенденційності та однобічності. Саме ієнці створили перші зразки літератури романтизму.

Гейдельберзький гурток романтиків утворився на початку ХІХ ст., разом із тим це означало й перехід філософії та літератури німецького романтизму на нові позиції. Насамперед це було пов'язано з намаганням перебороти “універсалізацію”, притаманну ієнцям. Гейдельберзькі романтики дещо відхиляються від філософії, надаючи перевагу фольклористиці та етнографії. Гейдельберзьці заявили про естетизацію фольклору збірником німецьких народних пісень “Чарівний ріг хлопчика” (1806-1808), що впорядкований О. Арнімом та К. Brentano. Вагоме місце в гейдельберзькому гуртку посіли казки братів Я. та В. Грімм. Високого розвитку досягла філософська та інтимна лірика Й. Ейхендорфа. Заслугою гейдельберзьких романтиків було формування принципів *міфологічної школи*.

Відомим угрупованням англійських романтиків стала *“озерна школа”*. В. Вордсворт, С.Т. Колрідж, Р. Сауті представили зразки поезії, сповненої ідеалізованою старовиною, любовними мотивами, мотивами туги, нуртування, картинами природи тощо. До групи

¹¹ *Новаліс*. Фрагменти // Манифести западноевропейських романтиків. М.: МГУ, 1980. С. 94.

“лондонських романтиків” належали Дж. Кітс, Ч. Лем, У. Хезлітт, Л.Дж.Г. Хант. Як окреме угруповання інколи розглядають “байронізм”, в річищі якого, окрім самого Байрона, безперечно, розвивалась творчість Шеллі. Об’єднує їх як спільне заперечення існуючого суспільного ладу, так і пристрасна зануреність у майбутнє. Їх концепт “світової скорботи” та утворення титанічних образів бунтівних індивідуалістів стали широко відомими на всю Європу та вплинули на весь подальший розвиток літератури.

В Україні чітко виділяються три школи літератури романтизму: *харківська* (Метлинський, Костомаров, Шпигоцький, Левко Боровиковський, Іван Розковшенко, Ізмаїл Срезневський, Михайло Петренко), *київська* (Тарас Шевченко, Михайло Максимович, пізній Микола Костомаров та Амвросій Метлинський, Білозерський) та *західна* (Микола Устиянович, Олександр Духнович, Антін Любич Могильницький, представники «Руської трійці» Іван Вагилевич, Яків Головацький, Маркіян Шашкевич). Д. Чижевський синтезував відомості про український романтизм у праці "Історія української літератури", яка писалася впродовж 40-50-х років ХХ ст., тобто одночасно з радянськими теоретиками українського романтизму та на протигагу їм. Спочатку він подає перелік романтичних ознак, напрацьованих попереднім літературознавством на матеріалі світової культури, потім – української. Серед основних ознак "української романтики" перелічені: 1) виявлення інтересу до постаті та філософії Г.Сковороди, тобто історична наступність ідей, а отже, не випадковість виникнення романтизму; 2) зародження української романтичної літератури пов'язане з розвитком певної ідеології, яка належить масам та одухотворює їх; 3) народність є наскрізною ознакою романтичної літератури; 4) культ старовини; 5) бажання наблизитись до ідеалу "повної" літератури, утворити зв'язки з іншими літературами¹² та ін. Д.Чижевський виділив три школи української романтики: київську, харківську та західноукраїнську.

¹² Чижевський Дмитро. Романтика // Історія української літератури. – Тернопіль, 1994. –С.355-458.

Розглянув представників української школи романтики в Росії (Осип Бодяньський) та Польщі (Тимко Падура, Пилип Морачевський, Северин Гощинський, Богдан Залеський, Чайковський, Грабовський, Коженьовський). Дав мотивацію творчості А. Метлинського (Амвросія Могили у художній творчості) поза категоріями реакційного та революційного романтизму (як й інших персоналій). Він наголосив роль "Історії русів" та "Запорожской старини" для формування романтичного історичного бачення. Д. Чижевський постійно наголошував на тяжінні романтиків до Бога.

Типологія прийомів в літературі романтизму – один з тих аспектів, який дозволяє говорити про спільність художнього поля романтизму не залежно від його національної “прописки”. Звідси, *прийом - це закріплена шляхом повторення на різних рівнях структури художнього тексту функція / форма / схема організації сенсу*. Спробуємо поррахувати, або принаймні накреслити, провідні прийоми в літературі українського та західного романтизму. Частотність у цьому разі відіграє чи не найвагомішу роль, адже вона вказує на ступінь поширення та легітимізації. Такими виявились:

- створення поетичних культів;
- антитетична образність та сюжетики;
- символізація як спосіб романтичного узагальнення;
- ієрархізація як тип систематизації;
- метафора явно домінує над алегорією;
- синестезія як мета і особливість художньої візуалізації;
- одухотворення природи;
- демонізація або сакралізація особистості;
- зміна аксіологічних домінант своєї доби;
- кордоцентризм;
- трансцендентна медіація;
- паралелізм.

Створення поетичних культів у літературі романтизму було логічним наслідком переборення залежності від просвітницьких постулатів естетики. Письменники-романтики утворили низку

поетичних культів, які по-новому відображали світ та людину в ньому, ось основні з них: культ старовини, прекрасної дами, лицарства, свободи, несамовитого кохання. Звичайно, романтизм західний і український мають певні відмінності в художній практиці реалізації цих культів. Наприклад, культ старовини різнився тим, що в українському романтизмі за основу бралась козацька старовина – дідівщина чи дідизна, за їхнім власним окресленням, – а в романтизмі англійському чи німецькому – період середньовіччя, коли лицарство мало свій статут та чинні закони. Український романтизм також створив культ Київської Русі, намагаючись наголосити на ностальгії за державністю. Культ прекрасної дами послідовно представлений у творчості Вальтера Скотта, у всіх історичних романах якого зустрічаємо подібні образи. Паралельно він модифікується в сакральний образ Богоматері, у новелістиці Жерара де Нерваля з'являється низка анагогічних образів, які легко паралелізуються з Богоматір'ю (Аврелія, Ісида та ін.), часто вона зустрічається і в поезії, наприклад, “Марія” Тараса Шевченка. Культ несамовитого кохання відбився на поемі Т. Шевченка “Гайдамаки”, де йдеться про Ярему та Титарівну; стосунки Фелікса й Ельвіри у поемі “Саламанкський студент” Хосе де Еспронседи також відповідають критеріям цього поетичного культу та ін. Ознаки культу несамовитого кохання проступають у переконанні романтиків у тому, що справжня любов трапляється тільки раз у житті і що єдиним виходом із нещасливого кохання є смерть. Чорний Танатос у них переплітається із світлим Еросом та провокує до катартичного переживання. Культ свободи послідовно реалізується в темі розбійника і невольника чи в'язня. Кудеяр Миколи Костомарова і Айвенго Вальтера Скотта, Мцирі Михайла Лермонтова і Варнак Тараса Шевченка презентують цей культ вповні.

Антитетична образність та сюжетики формується в межах романтичної поезики внаслідок неприхованого прагнення відтворити тендітність, дитинність світу та чинники його розвитку. Накопичення різноманітних протиставлень від світоглядного плану до рівня тропів – не заперечувана дослідниками характеристика

романтичної художності. Антитеза, контраст, контраверса, оксюмерон, – це провідні з них. Реалізується антитетична поетика на всіх рівнях творів романтиків. Глобальна антитеза поеми “Каїн” Байрона – це Люцифер і Бог – дві сили, що втілюють добро і зло та одвічне їхнє протистояння.

Символізація як спосіб романтичного узагальнення втілена на рівні всезагального художньо-мистецького принципу і тому також проступає на всіх рівнях текстів романтиків. Символізація часто розглядалась фундаментальною складовою самого напряму романтизму, причиною його систематичного окреслення у критичній літературі. Романтики проголосили символ метою літературної праці, джерелами ж символічної образності вони бачили насамперед Біблію та фольклор. Логіка романтиків вражає: народний (або християнський) символ живе тисячоліття, у той час, коли символ авторський рідко існує більше двох століть, тому творенню символів вони закликали навчатися у народа, переймати його логіку образного синтезу, не хапатися за усталені канонізовані форми як за певні зразки, а бачити світ процесуально та реагувати на нього видозмінами символічного поля словесності. Синя квітка Новаліса з роману “Генріх фон Офтердінген” стала символізувати всю німецьку літературу романтизму; море стає символом революційного народу Франції в поезії Віктора Гюго; Кобзар символізує національного пророка українців у творчості Шевченка та ін.

Ієрархізація як тип систематизації в літературі романтизму також була поширеним явищем. Насамперед це проявилось в естетиці як теоретичний лейтмотив еманациї божественного через істину – добро – красу як першу сходинку пізнання. Саме божественна еманация (як рушій теогонії) у розумінні романтиків і лежить в основі ієрархічних систематизацій. Інакше систематизувати романтики просто не вміли. В художніх текстах також збережено цей підхід, оскільки він був світоглядним переконанням романтиків, то в творчості відбився послідовно. Романтики успадкували цей тип систематизації від Григорія Сковороди. Незмінним центром Г. Сковородою мислився Бог, і саме

від такого центру виникли всі похідні його філософські системи (“Когда Біблія маленький мир, тогда Бог есть Солнце ея”¹³). До речі, вона стосувалась тільки сфери божественного, ієрархії проєкцій його найближчих втілень, бо тільки в опануванні божественним мандрівний філософ бачив смисл і напрям людського життя. Наприклад, легко виділяються тріади, актуалізовані самим Г. Сковородою: 1) Бог - світ - людина; 2) Бог - Біблія - слово; 3) Бог - вічність - серце; 4) Бог - сонце - світло; 5) Бог - дух - душа та інші. Характерною для сквородинської теогонії є взаємозамінність категорій другого й третього ряду, яка мотивується самою філософською й теологічною традицією з часів Псевдо-Діонісія Ареопігита і Аврелія Августина. Ієрархізовані тріади романтиків народжувались внаслідок наслідування Сковороді та національній теологічній традиції. Ієрархічні тріади Шеллінга та Шлейєрмахера також завдячують богословським трактатам та Біблії.

Метафора домінує над алегорією у літературі романтизму. Епоха Просвітництва надавала перевагу алегорії, яка черпалася із античного пантеону богів та муз. У цьому Просвітництво цілком суголосне з класицизмом XVII ст. Розрізнення процесів алегоризації та метафоризації викладені в праці Поля де Мана “Алегорії читання: Фігуральна мова Руссо, Рільке, Ніцше і Пруста”, де зокрема, читаємо: “У метафорі проявлення фігуального значення замість буквального породжує шляхом синтезу власне значення, яке може лишатися прихованим, поки воно не буде конституйоване самою фігурою. Але в алегорії, здається, ніби автор втратив впевненість в ефективності сили підмін на основі подібностей: він встановлює власне значення прямо через внутрішньотекстовий код, або традиції, використовуючи літературний знак, який не має жодної подібності до цього значення і який передає, у свою чергу, своє власне значення, яке не співпадає з буквальним значенням алегорії”¹⁴. Письменники-романтики захоплюються міфами та символами, їхня

¹³ Сковорода Григорій. ПЗТ. К.: Наукова думка, 1973. Т.1. С.191.

¹⁴ Ман Поль де. Аллегории чтения. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. С.92.

поетика генетична за своєю природою та не передбачає втручання логічного ладу алегорії.

Синестезія в романтичному художньому світі посіла почесне місце. Це не символісти були піонерами синестезійного бачення світу, а саме романтики. Витоки слід виводити від преромантичних студій Й. В. Гете над кольорами, що вилились у трактат “Вчення про колір”. Проте тільки в романтизмі синестезія перетворюється на художній прийом. Наприклад, у творчості Е.Т. А. Гофмана, зокрема у так званих “музичних” новелах музика слова зливається із наслідуванням музики. Художники Блейк і Шевченко взагалі подають тривкі інтермедіальні зразки сполучення кольору, живопису і слова. Символісти підхоплять цю тенденцію романтизму до синестезійності, відточать її до мистецького закону та будуть навіть пропагувати у віршах як Шарль Бодлер і Артюр Рембо.

Одухотворення природи у романтиків базувалося на натурфілософському уявленні про богоприсутність у всьому суцюзму. Звідси частота описів природи, явища якої цілком узгоджені із духовним станом оповідача чи персонажа, в романтизмі вражаюча. Власне, в літературі романтизму немає пейзажу, який би мав виключно декоративну функцію.

Демонізація особистості, як і її сакралізація, (обидва процеси теогонічного ряду) зустрічаються в літературі романтизму доволі часто та спрямовані на перегляд основ релігійного світобачення. Часто еволюція особистості у творах романтиків зводиться до набуття чи втрати рис демонічності або сакральності.

Зміна аксіологічних спрямувань у добу романтизму коштувала багатьом письменникам духовного спокою, а іноді й сприяла розколу із суспільством настільки, що вони вимушені були покидати вітчизну, як Шеллі та Байрон. Цей прийом пов’язаний із настільки радикальним переглядом функцій та значень традиційних, наприклад біблійних, образів, що це вражало сучасників. Нариклад, у поемі “Каїн” Байрона Люцифер і Бог ніби міняються місцями, а постать Каїна із грішника перетворюється на мученика за свободолобство. Реабілітований Байроном Каїн стає не просто на

шлях богошукання, але явно зазнає реабілітації, підтримується авторською симпатією. У новелі Е. Т. А. Гофмана “Дон Жуан” центральний персонаж реабілітується настільки, що зовсім позбавляється негативних сенсів ловеласа-звabника та розглядається письменником як мученик і заручник у боротьбі Бога і диявола. Все його життя уподібнюється до духовного подвига видатних сподвижників християнського пантеону святих. Постаті розбійників постійно зазнавали реабілітаційних перероджень у романтиків, вони постають у літературі романтизму як особи, що несправедливо покарані, але прагнуть справедливості. Така аксіологічна тематична спрямованість підсилювалась телеологічною картиною буття романтиків, у межах якої будь-яке людське життя має духовну доцільність та сакральне призначення.

Кордоцентризм – прийом використання поетики серця як єдиної міри всіх речей. Кордоцентризм (групування духу й емоцій довкола серця) – дуже важлива складова романтичного світогляду, оскільки саме серце мислилось романтиками центром, з якого розпочинається розвиток емоцій, ідей та божественної еманції. Воно ж наділене якістю рушія божественного розгортання у світі, адже у ньому «живе Бог». Серце є наскрізним мотивом у творчості всіх романтиків, його семантична палітра дуже багата: від сакрального чистого благородного жертовного серця – до чорного серця вбивці. Актуальність філософії серця в Україні, спричинена діяльністю Г.С. Сковороди, найповніше відбилася на естетиці романтизму. Вже естетика раннього романтизму актуалізує «серце» як основне знаряддя рецептивно-понятійного процесу. Меланхолії західних романтиків українські протиставили сердечну чутливість. На початку XIX ст. в Україні розгортається теорія пізнання серцем. Теоретична розробки Д. Велланського, О.Новицького, М.Тулова, А. Метлинського, К. Зеленецького присвячені проблемі естетичного благоговіння та сердечної рецепції. Серце – основа трансцендентного світу, утвореного художністю при такому розумінні мистецтва, де благоговіння – його естетична мета.

Трансцендентна медіація – це сотворення базового зразка (морального, поведінкового, живописного тощо) у сфері трансцендентного. Тобто ідеал у романтизмі завжди буде недосяжним, оскільки його сфера розгортання – то трансцендентне. Медіативні елементи романтичної поетики виходять далеко за межі реальності. Медіація як спрямування до бажаного зразка має духовну дистанцію¹⁵ між медіатором та бажаним об'єктом, відкриваючи можливість для гри масштабом.

Паралелізм у всіх його різновидах (біблійний, фольклорний, психологічний, віршовий) стає в літературі романтизму провідним прийомом світовідтворення, яке не потребує доведень та відкриває можливість яскравого й емоційно наснаженого зображення. Якщо західні романтики спирались на риторичні досягнення античної літератури, культивуючи риторичний паралелізм (часто оновлений за зразками фольклору: у раннього Гейне, Вордсворта, Колріджа) як універсальний логічний підхід до тексту, то східні/українські, так же активно використовували надбання поетики біблійного паралелізму. Біблійний паралелізм у творчості Т. Шевченка проступає як універсальний наратологічний принцип і як традиційна смислопороджуюча універсалія. При цьому він реалізується на всіх рівнях «Кобзаря». Зокрема, спрацьовує і як віршовий, і як герменевтичний. У біблійних переспівах Т. Шевченка («Псалми Давидові», «Ісаія. Глава 35», «Марія» тощо) ці якості проступають дуже виразно. Паралелізм є саме тим універсальним принципом групування матеріалу, який дозволяє сполучати хронологічно віддалені події та постаті, разом із тим, зберігаючи залежність від першоподії, першообразу. У «Кобзареві» Т. Шевченка спостерігається саме цей принцип «нанизування» творів (за зразком Біблії). Незліченні приклади фольклорних паралелізмів можемо бачити в поезії Петренка і Забіли, Метлинського і Костомарова.

Художні прийоми, які тут були розглянуті, характерні, фактично, для творчості всіх романтиків і всіх національних типів

¹⁵ Жирар Рене. Ложь романтизма і правда романа. М.: НЛО, 2019. С.31-83.

романтизму, це дає можливість ідентифікувати їхню творчість як романтизм, проте у кожного майстра слова є й свої власні прийоми та засоби, які роблять його творчість неповторною. Інколи письменники-романтики розробляли настільки оригінальні художні прийоми, що вони не відповідали загальному спрямуванню романтичної поезики та естетики. До числа таких революційних письменників належали, наприклад, Лотреамон та Нерваль. Лотреамон в “Піснях Мальдорора” всіляко презентує поезику крові та понівеченого тіла, а Нерваль визнає 17 релігій цього світу і створює відповідний коловорот божеств у циклі сонетів “Химери”. Художні прийоми у творчості цих представників романтизму дещо вирізняються від описаних вище, проте виняток тільки підсилює закономірність.

Типологія художніх прийомів у літературі романтизму, врешті, звелась до незначної їх кількості, проте всі вони спрямовані на розкриття чуттєво-рецептивної таємниці пізнання, а отже, романтична теогонія була епістемологією того часу і в цьому аспекті мистецтво потрактовувалось романтиками як складова теогенези. Тому всі художні прийоми романтиків так чи інакше сягають до глибоких традицій екзегези Святого Письма або до фольклорної поезики, а не до правил класичної поезики.

У межах цієї аналітичної парадигматики романтизм все ще залишається не вичерпаним, адже описані вище категорії аналізу спрямовували увагу на усталені понятійні феномени, які статистично могли проявлятися більш-менш послідовно, але досі є сенс розглядати інші аспекти та закономірності романтичного мислення, які з різних причин оминалися до цього часу, бо без врахування їх теоретична схема романтизму не може вважатися вичерпною, або принаймні, придатною для сьогочасного наукового функціонування.

Література

Айзеншток Ієремія. Вступна стаття // Українські поети-романтики 20–40-х років XIX ст. К., 1968.

- Аркан Ю.Л.* Очерки социальной философии романтизма. СПб.: Наука, 2003.
- Бент М. И.* Немецкая романтическая новелла: Генезис, эволюция, типология. Иркутск, 1987. 120 с.
- Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973.
- Бовсунівська Тетяна.* Феномен українського романтизму: Теогенез та етногенез. К., 1997. Ч.1.
- Бовсунівська Тетяна.* Феномен українського романтизму: Ейдетика. К., 1998. Ч.2.
- Бовсунівська Тетяна.* Історія української естетики першої половини XIX ст. К., 2001.
- Ботникова А.Б.* Немецкий романтизм: диалог художественных форм. М.: Аспект Пресс, 2005.
- Вайскопф Михаил.* Влюбленный демиург. Метафизика и эротика русского романтизма. М.: НЛО, 2012. 329 с.
- Ванслов В.В.* Эстетика романтизма. М., 1966.
- Великий романтик.* Байрон и мировая литература. М., 1991.
- Волинський П.К.* Український романтизм у зв'язку з розвитком романтизму в слов'янських літературах. К., 1963.
- Гайм Р.* Романтическая школа. М., 1891.
- Габитова Р.М.* Философия немецкого романтизма. М., 1978.
- Гиждеу С.П.* Лирика Генриха Гейне. М., 1983.
- Грабович Григорій.* До історії української літератури. К., 1997.
- Грешних В.И.* Ранний немецкий романтизм. Л., 1992.
- Гундольф Фридрих.* Немецкие романтики. СПб.: Владимир Даль, 2017.
- Дмитриев А.С.* Проблемы немецкого романтизма. М., 1975.
- Европейский романтизм.* М., 1973.
- Єфремов Сергій.* Історія українського письменства. К., 1995.
- Жирмунский В.* Гете в русской культуре. Л., 1937.
- Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914.
- Замотин И.И.* Романтический идеализм в русском обществе и литературе 20-30-х годов XIX ст. СПб., 1907.
- Зенкин С.Н.* Французский романтизм и идея культуры. М.: РГГУ, 2001. 144 с.
- Зеньковский В.* Русские мыслители и Европа. Критика европейской культуры у русских мыслителей. Париж, 1955.
- Зеров Микола.* Українське письменство XIX ст. від Куліша до Винниченка. Дрогобич: Відродження, 2007. 568 с.
- История всемирной литературы.* М., 1988. Т.5.
- Історія української літератури / Під ред. П.П.Хропка.* К., 1992.
- Історія української літератури / Під ред. М.Т.Яценка.* К., 1996. Т.І.
- Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія / Під ред. П.М.Федченка.* К., 1996. Т.1.
- Історія української літературної критики / Під ред. П.М.Федченка.* К., 1988.
- Карельский А.* Драма немецкого романтизма. М., 1992.
- Карташова И.В.* Гоголь и романтизм. Калинин, 1975.

- Ковалёв Ю.* Герман Мелвилл и американский романтизм. Ленинград: Худ. литература, 1972. 283 с.
- Кейда Федір.* Відлуння далекої доби: Гайдамачина в українській літературі. К.: Логос, 2000. 520 с.
- Козмин Н.К.* Очерки по истории русского романтизма. СПб., 1909.
- Комаринець Теофіл.* Ідейно-естетичні основи українського романтизму. Львів, 1983.
- Ладыгин М.Б.* Романтический роман. М., 1981.
- Литературные манифесты* западноевропейских романтиков. М., 1980.
- Литературная теория* немецкого романтизма. Л., 1934.
- Луцький Юрій.* Між Гоголем і Шевченком. К.: Час, 1998. 254 с.
- Маслов В.И.* Начальный период байронизма в России. К., 1915.
- Матеріали* до вивчення історії української літератури у 5-ти томах. К., 1955. Т.2.
- Мислителі німецького романтизму.* Упор. Леонід Рудницький і Олег Фешовець. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. 588 с.
- Огородник І.В., Русин М.Ю.* Українська філософія в іменах. К., 1997.
- Огородник І.В., Огородник В.В.* Український романтизм: філософія і світогляд // Історія філософської думки в Україні. К., 1999. С.265-313.
- Перси Уго.* “Не пой, красавица, при мне...”: Культурная история русского романтизма. М.: Аграф, 2003. 336 с.
- Пригодій С.М., Горенко О.П.* Американський романтизм. Полікритика. К.: Либідь, 2006. 437 с.
- Приходько П.Г.* Шевченко і український романтизм 30-50-х рр. XIX ст. К, 1963.
- Проблеми романтизма.* Тверь, 1990.
- Ранние романтические веяния.* Л., 1972.
- Сахаров В.И.* Романтизм в России: эпоха, школы, стили. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 256 с.
- Сверстюк Євген.* Шевченко і час. К.: Воскресіння, 1996. 160 с.
- Столочич Л.Н.* Возникновение «философии ценности» // Красота. Добро. Истина. Очерк истории эстетической аксиологии. М., 1994. С.117-155.
- Тарас Шевченко у прижиттєвій критиці (1839-1861).* Упор. Валентина Іскорко-Гнатенко. К.: КНУ, 2009. 324 с.
- Тураев С.В.* От Просвещения к романтизму. М., 1983.
- Турчин В.С.* Эпоха романтизма в России. М., 1981.
- Художественный мир* Э.Т.А. Гофмана. М., 1982.
- Шамрай Агапій.* Харківська школа романтиків. Харків, 1930. Т. 1-3.
- Шахов А.А.* Очерки литературного движения в первую половину 19 века. СПб., 1913.
- Шерех Юрій.* Поза книжками і з книжок. К.: Час, 1998. 456 с.
- Чижевський Дмитро.* Історія української літератури. Чернівці, 1994.
- Эккерман И.П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981.
- Эстетика* раннего французского романтизма. М., 1982.
- Эстетика* немецких романтиков. М., 1987.

УКРАЇНСЬКИЙ РОМАНТИЗМ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДМИТРА ЧИЖЕВСЬКОГО І КАНОНИ РАДЯНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Осмислення літератури та теорії романтизму в Україні було складним через залежність від інтерпретаційних канонів радянського періоду. З часом в українському літературознавстві сформува-лось два крила осмислення літератури романтизму: одне належало «штатним геніям» радянського шаблону, а друге представляла переважно діаспора. Обидва між собою ворогували. Радянський шаблон виставляв український романтизм дещо неповноцінним у плані розвитку власних філософських засад та позбавленим теоретичного підґрунтя, наслідувальним щодо західних зразків романтизму. І тут частково була правда, оскільки ранній Пантелеймон Куліш, Микола Костомаров, Михайло Максимович та ін. проявляли великий інте-рес до філософії та літератури романтизму на Заході. Альтернатив-на позиція відстоювала оригінальність думок та філософських засад українського романтизму, який попри явну зацікавленість у здобут-ках європейських романтиків всіляко розвивав автохтонні паростки «поетики своєнародного» (за М.Максимовичем).

Історія поширення ідей Д. Чижевського в Україні, принаймні щодо романтизму, завжди була утруднена цензурно-ідеологічними перешкодами, проте останнім часом залишилось подолати тільки внутрішнього цензора, що, у свою чергу, виявилось не таким про-стим завданням. Попри роки, що пройшли після 1991, тривкість ра-дянських канонів щодо українського романтизму виявилася надзви-чайно потужною. За тривалий радянський період концепція роман-тизму набула рис достовірності та засіялася фактажністю, унаочи-лася матеріалом, доказовість якого рідко піддавалася глибокому аналізу. Зручність «радянського канону романтизму» – в його ужитковості, адже він спроектований на університетську та шкільну програми, помножений численими радіо- та теле-виступами

відповідних ще живих прихильників, – і весь цей хор голосів промовляє до ошелешеного та перенавантаженого коммеморацією читача як остаточна й непохитна істина.

У 80-і роки ХХ ст. цікавість до альтернативних концепцій романтизму значно зростає, а утворені радянською наукою білі плями українського романтизму все частіше помічаються, перекреслюючи весь напрацьований попередній фактаж як фіктивний та підробний. Велика фікція «українського романтизму» стверджує залежність від Заходу, духовну й художню другорядність, перемежованість із реалізмом підсилювалась ще й внаслідок винищення декабризму в Росії, який мав романтичну естетичну орієнтацію, і яка вже ніколи в історії російської літератури вповні не відродиться, на відміну від України, де осередки романтизму спалахували в різних регіонах і представили у великій кількості зразки як художні, так і теоретичні.

Втім, радянська теорія українського романтизму висунула кілька лідерів, внесок яких у теорію та історію українського романтизму треба визнати незаперечним й досі: І.Айзеншток (творча лабораторія Шевченка), П.Волинський (контраверсійність та контекст), Т.Комаринець (націотворча символізація та принцип народності), С.Крижанівський (з'ясування витоків та аналіз провідних жанрів), П.Хропко (вивчення персоналій), А. Шамрай (впорядкування харківської школи романтики), М.Яценко (обґрунтування самодостатності філософії романтизму) та інші. Всі вони намагалися встановити магістральну лінію розвитку романтичної духовності поза релігійно-містичним мисленням першої половини ХІХ ст., висуваючи натомість або суто культурницькі завдання просвіти, розвитку, європеїзації (О. Білецький, Н. Крутікова, М. Яценко), або лінію розгортання реалізму з явним надміром (панреалізм), який знаходили в усі періоди та епохи світової літератури, тож частина романтичних творів також виявлялася для них «реалізмом» (П. Волинський, П. Хропко, Д. Чалий); або зрідка, проблеми національного відродження і політичного дозрівання в аспекті народної культури та боротьби соціально принижених верств (Т. Комаринець, І. Денисюк). Кілька поколінь радянських вчених утворили своєрідний канон

висвітлення літератури українського романтизму, превалюючими ознаками якого стало уникнення будь-якої містики, відмова від психологічного занурення, від інтимного життя, нав'язування революційно-демократичних тенденцій, панреалізм, войовничий характер романтизму та виведення його витоків від німецького ідеалізму (Канта, Шеллінга, Шлегеля, Фіхте, Гегеля).

Праці М. Яценка виділяються цілісністю концепції, заснованої на культурно-історичній методиці, поєднаній з марксистсько-ленінською естетикою, як тоді було заведено. Він представив чи не найкращий зразок аналізу саме українського романтизму на цих засадах. Стислі характеристики його концепції: 1) виділення преромантизму, стильових течій романтизму, канонізація періодизації за стильовим та змістовним принципом; 2) творче осмислення німецьких впливів на український романтизм відбувалось під гаслом "боротьби за національну незалежність і створення самобутньої культури"¹⁶; 3) велику увагу приділено філософсько-естетичній концепції романтиків, хоча й за вибіркоvim принципом, без укладання системи; 4) численні паралелі; 5) становлення романтизму відбувалось на противагу Просвітництву як класичний радянський антагонізм. В останні десятиліття радянської держави дослідження українського романтизму диференціюються за різними аспектами літературознавства: В.Івашків, П. Хропко, В. Шубравський досліджують драму¹⁷, Є. Нахлік, Н.Крутікова, І. Денисюк – прозу¹⁸, Г. Вервес, П. Охріменко,

¹⁶ Яценко М.Т. Романтизм // Історія української літератури. К., 1987. Т.1. С.213.

¹⁷ Див.: Хропко П.П. Українська драматургія першої половини ХІХ ст. К.: 1972. 131 с.; Івашків В.М. Українська романтична драма 30-80-х років ХІХ ст. К.: 1990. 142 с.; Шубравський В.С. Від Котляревського до Шевченка: Проблема народності української літератури. К.: 1976. 292 с.; Шубравський В.С. Драматургія Т.Г. Шевченка. К., 1961. С.51-112 та ін.

¹⁸ Див.: Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст. К.: 1981. 215 с.; Крутікова Н. Гоголь і українська література: 30–80 роки ХІХ ст. К., 1952; Нахлік Є.К. Українська романтична проза 20-30-х років ХІХ ст. К.: 1988. 296 с. та ін.

О. Камінчук – поезію¹⁹, Ю. Пінчук, О. Петраш, М. Шалата – персоналі²⁰ та ін. В останніх книгах радянського періоду Т. Комаринця, Д. Наливайка, Г. Нудьги²¹ відчутна потреба поставити український романтизм у загальноісторичний, світовий контекст, згуртувати всі його підвалини за єдиністю світоглядних принципів.

Концепція романтизму Д. Чижевського укладається послідовно від преромантизму не як рецесивного явища щодо романтизму, а як родової генетичної гілки. Та і в самому українському преромантизмі він простежує функціонування мінімум двох напрямів: 1) за руссоїстською традицією, 2) за традицією біблійною. В обох випадках абсолютизується чутливість, тільки у разі дотримання біблійної традиції художність виявляє істотні відмінності від всього, що було створене у річищі Просвітництва, оскільки всі художньо адаптовані почування мотивуються дотичністю до сакрального джерела, що й наслідується романтизмом. Руссоїстська традиція художньої адаптації розчуленості та інших форм чутливості такого типу більш рел'єфно реалізується в теоретичних трактатах. В Україні специфічну теорію вчування пропагують Г. Сковорода, П. Сохацький, П. Лодій та ін. В Польщі теорію “чулого серця” поширює Ян Якуб, який відстоював “концепцію проникнення вглиб власного серця”²². У Словаччині М. Штайгель наприкінці XVIII ст. поширює теорію переважання чуттєвого досвіду над іншими формами пізнання.

¹⁹ Див.: *Вервес Г. Д.* Т. Г. Шевченко і Польща. К., 1964. - 192 с.; *Охрименко П. П.* Т. Г. Шевченко и белорусская литература. Минск : АН БССР, 1952. 32 с.; *Камінчук О.* Поетика української романтичної лірики. К.: ТОВ «ЛДЛ», 1998. 157 с. та ін.

²⁰ Див.: *Пінчук Ю.* Исторические взгляды Н.И. Костомарова. К., 1984. 190 с.; *Петраш О.* “Руська трійця”: М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький та їхні літературні послідовники. К., 1988. 395 с.

²¹ Див.: *Наливайко Д.С.* Спільність і своєрідність: українська література в контексті європейського літературного процесу. К., 1988. 395 с.; *Нудьга Г.* Слово і пісня. К., 1985. 342 с.; *Комаринець Т.І.* Ідейно-естетичні основи українського романтизму. К., 1983. 223 с.

²² Див.: *Barbara Stelmaszczuk-Swiontek.* Russowskie inspiracje w sentymentalizmie i romantyzmie polskim na poczatku XIX wieku // *Acta Universitatis Lodziensis. Seria I.* N 47. 1979. S.55.

Можливо, саме внаслідок заглиблення в сферу людських почуттів та пов'язаного з цим загальнослов'янського тяжіння до чуттєвого більше, ніж до раціонального, ми маємо факти неприйняття кантівського агностицизму різними слов'янськими філософами. Так, у того ж М. Штайгеля зустрічаємо критику кантіанства; Я. Б. Хорват трактат “Пояснення беззмістовності засад твору Канта “Критика чистого розуму” (Розроблено як додаток до “Метафізики”)” присвятив гносеологічній проблематиці знаменитої книги Канта. Шкідливими для моралі, релігії й пізнання визнали кантівську систему й інші слов'янські філософи, серед українських – це Г. Сковорода, С. Яворський, П. Сохацький та ін. Критика німецької класичної філософії І. Кроненбергом, М. Туловим знову ж таки демонструє діалогічну, тобто ненаслідувальну позицію українських преромантиків.

Д. Чижевський вважав, що остаточна ідентифікація українського романтизму пов'язана передусім із відтворенням філософії того часу в сполученні з художнім мисленням. Суголосний з ним і польський дослідник Л. Суханек. Характерно, що й філософія романтизму починає укладатися тільки на початку ХІХ ст. у вивершену систему, в той час, як преромантичне філософське мислення не виокремлюється в систему, становить строкату палітру ідей, що свідчить про незавершеність його формування. Зокрема, в теорії мистецтва М. Тулов виступає як послідовний гегельянець. Це, мабуть, і дало підстави Д. Чижевському зарахувати його до числа прихильників Гегеля в Україні²³. Проте Гегель не класифікував мистецтва у просторово-часовому аспекті, як і не поділяв їх на самостійні й відносні, як це робить Тулов. Як і не прагнув до синкретизації якісних категорій естетики й провідних понять літературознавства як взаємозумовлених. Преромантизм, за концепцією Д. Чижевського, – це все те, що мало романтичні тенденції, з яких поступово й виникає власне романтизм, саме ж

²³ Див.: *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні. К., 1992. 216с.

уявлення про запозичення, “насадження” романтизму ним не розглядається взагалі на відміну від радянської науки.

Радикальні зміни у культурі України викликала естетизація сакральних категорій з метою утворення аналога теогонії – світського естетичного сходження божественного до реального життя. Це спричинило остаточну романтизацію мислення на початку ХІХ ст. Зразок такого сходження у Гегеля: “Бо *божественне* начало не тільки присутнє в людині, але й діє в ній в іншій формі, яка більше відповідає сутності Бога, ніж в природі. Бог є дух і середовище, через яке проходить *божественне*, тільки в людині носить форму свідомого, діяльного духу, який сам себе породжує”²⁴. Подібне ж розуміння божественного було синтезоване в трактатах Ф. Прокоповича, Я. Козельського, С. Яворського, Г.Сковороди та ін. Аналіз культури у світлі божественного здійснювався в Україні задовго до того, як з’явилась система романтизму. Навіть принцип поділу мистецтв за тріадою істини – добра – краси вже давно був здобутком українського теоретичного мислення. Д. Чижевський вбачав вплив Гегеля на О. Новицького, Й. Міхневича, С. Гогоцького, М. Костиря та інших, не висунувши при цьому достатнього доведення. Погодження з естетичною схемою Гегеля ще не означало наслідувального, зумисного подовження його естетичних категорій. Виділення трьох типів мистецтва (символічного, класичного й романтичного) зустрічається в багатьох українських преромантичних трактатах. Спільність же базової онтологічної тріади становила культурологічну закономірність не одного лише українського мистецтва, як і не тільки стосовно романтизму. Тому Д. Чижевський наголошує, що «слов’янські літератури в жодному разі не плелись у хвості західноєвропейської літератури»²⁵.

Історія дослідження категорії серця в українському романтизмі почалась безвідносно до західної феноменології насамперед завдяки

²⁴ Гегель. Эстетика.- М., 1968. Т1. С.36.

²⁵ Чижевський Дмитро. Порівняльна історія слов’янських літератур. К.: Академія, 2005. С.45.

аналізу філософії серця Г. Сковороди та пізніше П. Юркевича (уродженця Полтавщини). Найбільший внесок у розробці категорії серця належить Д. Чижевському, який повертався до неї майже в кожній своїй книзі. Він заявив, що основу романтизму складає «нація як цілісний організм або “особа вищого ступеня”, життя якої впливає з одного джерела (“серце” Куліша), розуміється, для часу реалізму – уявлення занадто “містичне”»²⁶. Д. Чижевський наголошує, що «українець Панько Куліш до кінця своїх днів не втомлювався говорити про “серце” як про найвищу національну, а значить, неповторну цінність у бутті рідного народу»²⁷. В «Нарисах з історії філософії на Україн» і він прозріливо акцентував увагу на філософії серця Г. Сковороди²⁸ як на питомій рисі українського мислення взагалі.

Література діаспори, на відміну від радянських дослідників, активно розробляла категорію серця в системі естетики. Так, вона стала лейтмотивом двох розвідок В. Щурата “Святе письмо в Шевченковій поезії” (1904) та “Поезія в пророка Ісаїї” (1908). Цікаві зауваження з проблеми функціонування серця в українській культурі принагідно були зроблені в працях О. Парадиського “Шевченко і релігія” (1930), Л. Білецького “Віруючий Шевченко” (1949), Д. Бучинського “Християнсько-філософська думка Т. Шевченка” (1962), В. Домашовця “Псалми Давидові в поетичних творах Т. Шевченка” (1992), А. Стебельської “Метафора Шевченкового гніву” та “Шевченкова молитва” (1993) тощо. Вперше в радянському літературознавстві «серце» було осмислене у відповідності до теоретичних уявлень того часу як естетична категорія в системі українського романтизму та народної творчості М. Ігнатенком²⁹.

²⁶ Чижевський Дмитро. Історія української літератури. Нью-Йорк, 1956. С. 483.

²⁷ Чижевський Дмитро. Порівняльна історія слов'янських літератур. К.: Академія, 2005. С. 151.

²⁸ Див.: Чижевський Дмитро. Серце // Нариси з історії філософії на Україні. К., 1992. С. 67-70.

²⁹ Див.: Ігнатенко М. А. Генезис сучасного художнього мислення. К.: Наукова думка, 1986. С. 52-53, 220-223.

Концепція людини вибудовувалась у відповідності до такого розуміння прекрасного, яке загартовується в серці. Специфікою українського романтизму була естетизація та актуалізація серця, за допомогою чого абстрактна божественність набувала рис індивідуальності. Серце стає не тільки мірою сутнісного, але й – мистецтва. Значно поповнюється його смислова градація. Хоча серце має багатовікову історію побутування в культурі, однак, важко не помітити, що романтизм уперше синтезував усі його можливі смисли і доповнив поняттям серця нації (України) та суперетносу (Слов'янщини). Безперечний вплив на становлення категорії серця в українському романтизмі мала філософія Г. Сковороди, в якій трактовка серця була домінантною³⁰. Д. Чижевський, наприклад, визнає, що навіть у пізній творчості П. Куліша «головні теми – старі: воскресіння України, слово і його носій – поет-пророк, правда, *серце*, культура» [*Виділене – Т.Б.*]³¹. Народне мистецтво вважалось зразком творчості на підставі його вікового очищення в серці народному. Очищення це звільняє від всього випадкового і неістинного, робить мистецтво божественним.

Спостерігаючи за втіленням особистісного в культурі романтизму, Д. Чижевський зазначає: «Людина належить до двох різних світів, а то і підлягає впливам з різних сфер. Зокрема, душевне життя людини залежить, з одного боку, від тілесної сфери, з іншого – здатне підноситися до надлюдського. Людина так само сповнена таємничих сил, як і весь світ; це таємниче з погляду світла розуму є «несвідоме», усякі збочення від «нормального», розумного ходу душевного життя: божевілля, сон, екстаз, натхнення, передчуття, «нічна сторона» душі і т.д. – всі такі переживання відкривають людині вихід із сфери звичайного її буття до інших сфер, почасти вищих, і мають

³⁰ Див.: *Сковорода Григорій*. Дослідження, розвідки, матеріали. К., 1992. С.18-33; *Бовсунівська Т.* Філософія серця Г.Сковороди і українська ментальність // Григорій Сковорода. Образ мислителя. К., 1997. С.84-94; *Чижевський Дмитро*. Нариси з історії філософії на Україні. К., 1992. С.67-70.

³¹ *Чижевський Дмитро*. Історія української літератури. Тернопіль: МПП «Презент», ТОВ «Феміна», 1994. С.432.

тому глибоке значення”³². Шляхом проникнення до духовної сфери людини, представника загалу, відкрити “безмежне” – ось мета романтичного пізнання особистості. В духовній сфері звичайних, пересічних особистостей романтики змогли побачити цінність, за реаліями повсякденного простого життя – проєкцію езотеричного. Ірраціональність несвідомого та ілюзорність усвідомленого найяскравіше розкриваються в особистісному аспекті.

Колись В. Зеньковський висловився про особливу теургічну потребу руської душі, а також спостеріг у вітчизняній філософії нахил до синкретизму: “Слов’янофіли знаходили в православії вічний образ духовної цілісності і гармонії духовних сил...”³³. У дослідженнях М. Грушевського та Д. Чижевського також наголошується на цій думці, але вже відносно конкретно українського філософського мислення³⁴.

Тут доречно звернутися до тлумачення філософії та поетики Г. Сковороди, в якій синкретизм філософський має своїм відповідником колоподібну образність та рух коловоротом у поезії. На розвиненій семантиці образів кола та коловороту розумового руху у філософських трактатах Г. Сковороди наголошував Д. Чижевський³⁵. Вони вивершились у символах: “циркул”, “колесо”, “начало і кінець”, “альфа і омега”, “змія Моисеевий”, “коло” тощо. У поезії ці образи також зустрічаються часто, адже поезія Сковороди стала органічним подовженням його філософії, оскільки йому було властиве «свідоме повернення до “стилю” філософічної праці досократиків, – а саме до заміни понять образами та символами. “Символізм” Сковороди відомий. І ми не повинні вважати за хибу його філософічної ма-

³² Там само. С.357.

³³ *Зеньковський В.* Русские мыслители и Европа. Критика европейской культуры у русских мыслителей. Париж, 1955. С.87.; Див. також його: *История русской философии.* Ленинград, 1991. Т.1. 219с.

³⁴ Див.: *Грушевський М.* З історії релігійної думки на Україні. К., 1925. С.25-97; *Чижевський Дм.* Філософія на Україні (спроба історіографії). Прага, 1926. 191с.; Його ж: *Нариси з історії філософії на Україні.* К., 1991. 216с.

³⁵ Див.: *Чижевський Дмитро.* Філософічна метода Сковороди. Вирізка Національної бібліотеки ім.В.І.Вернадського, без року і місяця. Шифр Маслов 4951. С.12-21.

нери те, що він надає рівні права поняттям і образам»³⁶. Г. Сковорода неодноразово наголошував, що повернення до вже знаного на новому рівні завжди дає нове розкриття об'єкта. Класична праця Д. Чижевського «Філософська метода Сковороди» викладає засади «антитетичної методи пізнання» характерної для філософа. Зокрема, читаємо: «До єства антитетики належить негування сталих, нерухомих, статичних понять. Поняття і розум не залишаються самими собою, вони виходять із себе, чи ліпше сказати – відходять від себе. Так і постає антитеза первісного змісту думки та її нового змісту, до якого вона прийшла на своїй путі «відходження». Але антитеза, поскільки вона мислиться в одному акті думання, вимагає синтези. Синтеза є поворотом до первісного змісту, або принаймні, наближення до нього»³⁷. Тому романтичний антагонізм і антиномічність в Україні насамперед зумовлені існуючою національною традицією мислення.

Ще одна вагома проблема була вирішена Д. Чижевським – розмежування реалізму й романтизму та визначення приналежності до романтизму творчості Т. Шевченка. Нагадаю, що в радянський час романтизм з'являвся, коли поставала необхідність з'ясувати художній метод поета, метод же був провідною категорією теорії літератури того часу. Щоразу перед радянськими вченими постає проблема мотивації ролі романтизму в шевченківській творчій манері. Поет як "революціонер-демократ" мусив бути передовим і за методом своєї творчості, тобто цілком із політичних міркувань з'являється концепція реалістичного зображення (як найбільш прогресивного) в його творах, врешті, Т. Шевченко виявлявся ледве не засновником реалізму в українській літературі. Про це йдеться в працях П. Приходька, П. Волинського, Г. Неділька, В. Шубравського та ін.

Спираючись на авторитет І. Франка, та йдучи всупереч інтерпретацій Л. Білецького, у якого Шевченко жодного разу не був

³⁶ Там само. С.3.

³⁷ Там само. С.156.

названий реалістом, П. Приходько³⁸ пропонує дещо компромісний варіант: він вважає Т. Шевченка найбільшим романтиком і одночасно “основоположником реалізму в рідній літературі”³⁹, виділяє в творчості поета революційно-романтичні та реалістичні принципи. Його засмучувало, що “українські поети-романтики дошевченківського періоду не дали ні теоретичного обґрунтування потреби громадянських мотивів, ні довершених зразків громадянської лірики”⁴⁰, констатуючи тим самим принципово аполітичну позицію поетів-романтиків. «Реабілітуючи» їх, дослідник говорить, що мотиви минулого у них звучать як громадянські. Основні висновки, до яких приходить П. Приходько, мають двоїтий характер, поєднуючи, фактично, несумісні поняття: “Кобзар утверджував благотворне поєднання деяких романтичних образів і засобів з цілком реалістичною загальною спрямованістю творів”⁴¹. “Романтизм... виник у зв’язку з формуванням нації та національної й соціальної свідомості народних мас, з загальним рухом проти феодалізму”⁴². У Д. Чижевського Шевченко ніколи не був реалістом, хоча справив сильний вплив на становлення реалізму в Україні в аспекті прищеплення селянської тематики.

І тут погляди Д. Чижевського співпадають із позицією С. Єфремова, С. Смаль-Стоцького, Л. Білецького, Г. Грабовича, Ю. Шевельова. Всіх їх об’єднує попри розбіжності методологічного плану небажання виявляти метод Т.Шевченка у радянському дусі та тяжіння до синкретизації всього раніше напрацьованого. В цьому плані найвиразніша книга Ю. Шевельова “Світи Тараса Шевченка”

³⁸ Див.: *Приходько П. Г.* Вивчення творів Т. Г. Шевченка в середній школі. К.-Х. : Рад. шк., 1939. 232 с.; *Приходько П. Г.* Шевченко й український романтизм 30–50-х рр. XIX ст. К. : АН УРСР, 1963. 315 с.; *Приходько П. Г.* Поема Т. Г. Шевченка «Сон»: («У всякого своя доля»). К.: Видав. АН УРСР, 1957. 192 с.

³⁹ *Приходько П. Г.* Шевченко й український романтизм 30–50-х рр. XIX ст. К. : АН УРСР, 1963. С.18.

⁴⁰ Там само. С.107.

⁴¹ Там само. С.284.

⁴² Там само. С.285.

(Нью-Йорк, 1991). Докорінно різниться від досліджень радянського літературознавства й книга Є. Сверстюка "Шевченко і час" (Київ, 1996), де читаємо: "...Шевченко змалку увібрив основу романтизму - народнопоетичну стихію, а не вивчав її, і що він природно прийняв поетику і мову романтизму..."⁴³. Є. Сверстюк прагне дати постать Т.Шевченка у сукупності всіх іпостасей: "Феномен Шевченка відбиває нашу національну природу, наше світосприймання, наше минуле і нашу надію на майбутнє. Він символізує душу українського народу, втілює його гідність, дух і пам'ять. Отже, Шевченко в нас більше, ніж великий поет, – він національний пророк і мученик, розіп'ятий і воскреслий"⁴⁴. Ця синкретична манера бачення поета наближається до феноменологічної традиції, яка тільки тепер, зі значним запізненням, стала відроджуватись.

Основною характеристикою цього типу аналізу було прагнення синтезувати всі надбані параметри романтизму в аспекті магістрального духовного розвитку людства. У дослідженнях І. Замотіна⁴⁵ романтизм трактується як світогляд із новітньою аксіологією, який включає почуття, релігію, індивідуалізм, націоналізм. Наголошується превалювання духу над матерією: "...Ідеалізм романтизму приходиться розуміти у метафізичному сенсі, як віру в духовні начала життя і навіть визнання необхідності підкорити матерію чи природу духу"⁴⁶. На думку І. Замотіна кінцевою метою романтизму будь-якого типу є утворення національної самобутньої поезії. Основні уваги його праць зосереджені на виділенні принципів романтизму. Традиційно, з часів Гегеля, романтизм інтерпретується як вихід у безмежжя духу. Наприклад, у Іванова-Разумника: "Під романтизмом ми розуміємо загальну й

⁴³ *Сверстюк Євген*. Шевченко і час. К., 1996. С.117.

⁴⁴ Там само. С.40.

⁴⁵ Див.: *Замотин І.І.* Романтический идеализм в русском обществе и литературе 20-30-х годов XIX ст. СПб., 1907. 422с.; Його ж: Романтизм 20-х годов XIX столетия в русской литературе. Варшава, 1903. 377 с.

⁴⁶ *Замотин І.І.* Романтический идеализм в русском обществе и литературе 20-30-х годов XIX ст. СПб., 1907. С.40.

вічну властивість людського Духу, прагнення порушити ті кордони, якими стискає його реальний світ, безпосереднє сприйняття й свідомість, раціоналізм думки, волі і почуття, під романтизмом ми розуміємо постійне прагнення потрапити в новий, незнаний світ, відкинути "все людське, занадто людське", зі світу третього виміру перейти в світ виміру четвертого, від понятійності перейти до таємничості, від закономірності до дива"⁴⁷. Філософ наголошує на прагненні романтиків вийти "за межі граничного", що значно збільшує поле ірраціонального в його системі і що автор пояснює як раціоналізм іншого типу, стверджуючи, що релігійна свідомість романтиків неодмінно "мусить бути містичною"⁴⁸. Визнання такої феноменології романтизму повністю унеможливує хилитання письменника між романтизмом та реалізмом, адже це максимально віддалені світоглядні системи.

Д. Чижевський синтезував відомості про український романтизм у праці "Історія української літератури", яка писалася впродовж 40-50-х років ХХ ст., тобто одночасно з радянськими теоретиками українського романтизму та на противагу до них. Спочатку він подає перелік романтичних ознак, напрацьованих попереднім літературознавством на матеріалі світової культури, потім – української. Серед основних ознак "української романтики" перелічені: 1) виявлення інтересу до постаті та філософії Г.Сковороди, тобто історична наступність ідей, а отже, невивадковність виникнення романтизму; 2) зародження української романтичної літератури пов'язане з розвитком певної ідеології, яка належить масам та одухотворює їх; 3) народність є наскрізною ознакою романтичної літератури; 4) культ старовини; 5) бажання наблизитись до ідеалу "повної" літератури, утворити зв'язки з іншими літературами⁴⁹ та ін. Д.Чижевський виділив три школи української романтики: київську, харківську та західноукраїнську. Розглянув представників української школи ро-

⁴⁷ *Иванов-Разумник*. История русской общественной мысли. СПб., 1911. Т.1. С.65.

⁴⁸ Там само. С.66.

⁴⁹ *Чижевський Дмитро*. Романтика // Історія української літератури. – Тернопіль, 1994. –С.355-458.

мантики в Росії та Польщі. Дав мотивацію творчості А. Метлинського (Амвросія Могили у художній творчості) поза категоріями реакційного та революційного романтизму (як і інших персоналій). Він наголосив роль "Історії русів" та "Запорожской старины" для формування романтичного історичного світогляду, тобто принципу історизму; розглянув і найбільш виразні з численних рецепцій романтизму. Постійно наголошував на тяжінні романтиків до Бога. Книги Д. Чижевського, довго й важко йшли до українського читача, а старі радянські канони ще й досі подекуди виринають, дивуючи спроможністю до редуплікації.

Неприйняття концепції романтизму Д. Чижевського в радянський час було продиктоване домінантною реалізоцентричною класовою коммеморацією, яка занепадає із занепадом всього радянського. Цей випадок із Д. Чижевським – не поодинокий, а характерний для нашого розвитку пострадянської доби. Концепція романтизму Чижевського перемогла. Її теоретична спроможність підтверджена в сучасній українській науці. Подолання впливу канонів радянської науки – важка, але вдячна робота, бо з кожними кроком вона наближає до аутентичної концепції українського романтизму.

Стосовно нашої проблематизації українського романтизму за теогонічною систематизацією треба визнати, що праці Дмитра Чижевського відіграли вирішальну роль при формуванні цієї шкали схематизації, оскільки його наполегливе відстоювання духовно-містичних чинників смислотворення в українському романтизмі, його переконаність у формотворчій функції християнства неодноразово виправдалися при ретельному розгляді структури українського романтизму. Саме відштовхуючись від праць Дмитра Чижевського, поступово увиразнилась концепція теогонічного структурування теоретичного та художнього світу романтизму.

Література

Бовсунівська Т. Філософія серця Г. Сковороди і українська ментальність // Григорій Сковорода. Образ мислителя. К., 1997.

Вервес Г. Д. Т. Г. Шевченко і Польща. К., 1964. - 192 с.

- Гегель. Естетика. М., 1968. Т1.
- Грушевський М. З історії релігійної думки на Україні. К., 1925.
- Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. К.: 1981. 215 с.
- Замотин І.І. Романтический идеализм в русском обществе и литературе 20-30-х годов XIX ст. СПб., 1907. 422 с.
- Замотин І.І. Романтизм 20-х годов XIX столетия в русской литературе. Варшава, 1903. 377 с.
- Зеньковский В. Русские мыслители и Европа. Критика европейской культуры у русских мыслителей. Париж, 1955. С.87.
- Зеньковский В. История русской философии. Ленинград, 1991. Т.1. 219с.
- Иванов-Разумник. История русской общественной мысли. СПб., 1911. Т.1.
- Івашків В.М. Українська романтична драма 30-80-х років XIX ст. К.: 1990. 142 с.
- Ігнатенко М. А. Генезис сучасного художнього мислення. К., 1986.
- Камінчук О. Поетика української романтичної лірики. К.:ТОВ «ЛДЛ», 1998. 157 с.
- Крутікова Н. Гоголь і українська література: 30–80 роки XIX ст. К., 1952;
- Нахлік Є.К. Українська романтична проза 20-30-х років XIX ст. К.: 1988. 296 с.
- Наливайко Д.С. Спільність і своєрідність: українська література в контексті європейського літературного процесу. К., 1988. 395 с.
- Нудьга Г. Слово і пісня. К., 1985. 342 с.; Комаринець Т.І. Ідейно-естетичні основи українського романтизму. К., 1983. 223 с.
- Охрименко П. П. Т. Г. Шевченко и белорусская литература. Мн.: АН БССР, 1952. 32 с.
- Петраш О. “Руська трійця”: М. Шашкевич, І. Вагілевич, Я. Головацький та їхні літературні послідовники. К., 1988. 395 с.
- Пинчук Ю. Исторические взгляды Н.И. Костомарова. К.: 1984. 190 с.
- Приходько П. Г. Вивчення творів Т. Г. Шевченка в середній школі. К.-Х. : Рад. шк., 1939. 232 с.
- Приходько П. Г. Шевченко й український романтизм 30–50-х рр. XIX ст. К.: АН УРСР, 1963. 315 с.
- Приходько П.Г. Поема Т.Г. Шевченка «Сон»: («У всякого своя доля»). К.: Видав. АН УРСР, 1957. 192 с.
- Сверстюк Євген. Шевченко і час. К., 1996.
- Сковорода Григорій. Дослідження, розвідки, матеріали. К., 1992.
- Хропко П.П. Українська драматургія першої половини XIX ст. К.: 1972. 131 с.
- Чижевський Дмитро. Філософія Сковороди. Харків: Акта, 2003.
- Чижевський Дмитро. Літературний український барок. Харків: Акта, 2003.
- Чижевський Д.І. Порівняльна історія слов'янських літератур. К.: Академія, 2005.

- Чижевський Дмитро*. Нариси з історії філософії на Україні. К., 1992. 216с.
- Чижевський Дмитро*. Романтика // Історія української літератури. Тернопіль, 1994. С.355-458.
- Чижевський Дмитро*. Філософічна метода Сквороди. Вирізка Національної бібліотеки ім.В.І.Вернадського, без року і місяця. Шифр Маслов 4951.
- Шубравський В.С.* Від Котляревського до Шевченка: Проблема народності української літератури. К.: 1976. 292 с.
- Шубравський В.С.* Драматургія Т.Г. Шевченка. К., 1961. С.51-112.
- Яценко М.Т.* Романтизм // Історія української літератури. К., 1987. Т.1.
- Barbara Stelmaszczuk-Swiontek*. Russowskie inspiracje w sentymentalizmie i romantyzmie polskim na początku XIX wieku // Acta Universitatis Lodzianensis. Seria I. N 47. 1979.

ФІЛОСОФІЯ ОДКРОВЕННЯ Й РОМАНТИЧНА ТЕОГОНІЯ В УКРАЇНІ

Філософія одкровення народилась внаслідок спроб романтиків створити деталізовану проекцію божественної еманції. Тому всі системи їхнього впорядкування мають ієрархічну структуру, подібну до родового розростання божественного у «Теогонії» Гесіода. Філософія одкровення стала епістемологічно ваговою в романтизмі, вона викладена в численних трактатах А. Метлинського, М. Костомарова, І. Кро-неберга, О. Стурдзи, О. Новицького, М. Розберга, С. Гогоцького, М. Максимовича, О. Духновича та ін. Кожен із них так чи інакше доторкався й теогонії, хоча тут ми не будемо розглядати всі концепції, а звернімося тільки до Ореста Новицького. Недооціненість всього цього ряду філософів у радянський час пояснювалась ідеологічною перепону, що призвело до майже цілковитого забуття провідних категорій їхнього мислення та стирання української романтичної філософської традиції взагалі. Власне, всі теоретики українського романтизму так чи інакше апелювали до філософії одкровення, зовсім не надаючи жодних переваг книзі Шеллінга 1840 року «Філософія одкровення» (хіба що Д. Кавунник-Велланський та молодий М. Максимович), оскільки вважали цю систему поглядів давнішою за шанованого німця. Філософія одкровення в Україні – теогонічна, вона поєднала ознаки теогенези як біблійної екзегези і проповідництва Г. Сковороди, тож наша філософія одкровення має й універсальні, й специфічно національні риси.

На Слобожанщині, яку сховає Г. Сковорода, найбільша кількість його послідовників, зокрема, і в Харківському університеті, до речі, заснованому на пожертви сквородинців. Амвросій Метлинський, будучи професором цього університету, відстоює християнську естетику як вагому складову нової літератури: «З часу поширення Християнства Святе Письмо і Божественне вчення, поширюючись скрізь, стало джерелом піднесеності думок навіть у язичницьких письменників. У творах християнських вчителів віри міститься скар-

бниця думок (як наприклад, у блаженного Августина у творі "De civitate Dei") про призначення людини та її слова, про найдосконалішу істоту, якою є верховне благо, найчистіша істина, найдосконаліша краса і єдине джерело всього доброго, істинного, вишуканого"⁵⁰. Вчений відстоював феноменологічну концепцію мистецтва: "Мистецтво є примиренням природи і духу, необхідності і свободи, кінцевого й безкінечного. Його твори мають релігійне значення; насолода ними – це відтворення Божественного натхнення, що їх породило"⁵¹. Українські теоретики романтизму відстоюють нерозривний зв'язок літератури й релігії, оскільки обидві обертаються у сфері духовності. За А. Мелетинським, мистецтво – "це одкровення Бога в душі людському"⁵². Тож призначення мистецтва – відтворювати красу як відблиск Божественної досконалості.

Не двоїсті опозиції, а тріадичні ієрархії, що виструнчені за теогонічним принципом представлені в численних трактатах українських романтиків. Наприклад, для виструнчення теорії мистецтва всі українські романтики використовували тріадичну ієрархічну систему, яка проявилась у кожного по-своєму, тобто кожен теоретик пропонує власну систему тріадичних ієрархічних категорій.

Людина у романтиків часто визначається опосередковано через категорії тео- і космогенеза: "Зворотна діяльність духу, спрямована від центру до периферії, приводить внутрішню істотну однаковість в зовнішню, у формальні відмінності, які являє Мистецтво..."⁵³. Серединність людського становища дає можливість довести ієрархію божественних втілень до нижчих початкових стадій, тобто завершити побудову теогонії. Сфера людського також відповідно структурується у Д. Велланського на почуття, фантазію і розум (у О. Новицького це почуття, розум, воля). Це найбільш загальні категорії-процеси в романтичній

⁵⁰ *Мелетинский Амвросий*. Взгляд на историческое развитие теории прозы и поэзии. Харьков: В ун-кой тип., 1850. С.26.

⁵¹ Там само. С.39.

⁵² Там само. С.38.

⁵³ *Велланский Даниил*. Основное начертание общей и частной физиологии, или физики органического мира. СПб., 1836. С.238.

теорії пізнання. Д. Велланський пише: “Почуття, уява й розум суть спільні способи, за допомогою яких накопичується досконале пізнання...”⁵⁴. Два начала в людині, божественне й природне (видиме й невидиме у Г. Сковороди) осмислюються прихильниками натурфілософії Шеллінга-Окена як умова пізнання, передбачена феноменом їх гетерогенно-еволюційного розвитку.

Реалізуючи можливість пізнання, романтики виробили ієрархію понятійних сходжень, засновану на сакральному в-чуванні, або ж – *теогонію*. Її центром є Божественний Абсолют, а найближчими втіленнями – основоположні ідеї, виділення яких із хаосу сприяє гармонізації: істина, добро, краса. Ця тріада (прафеномен) зустрічається у всіх теоретиків українського романтизму і осмислюється ними як друга стадія побутування божественного на шляху до його вичерпного і багатогранного вираження в мистецтві, як своєрідний і всезагальний висхідний феномен, який гарантує мистецтву універсальність, узгоджуючи сакральне й понятійне. Сутність проведеної романтиками розумової революції полягала в побудові системи мотивації на основі сакрального одкровення у сфері художності. Романтизм як теорія художнього явища закономірно народився як необхідність аргументувати одну із іпостасей розвитку духу (наприклад, у М.Розберга: “...Мистецтво є похідною духу”⁵⁵). Всі мистецтва, як і всі галузі культури взагалі, поділяються ними в залежності від охоплення ідей прафеномена. Історик культури помітить, що романтики мали нахил, так би мовити, до каталогізації сфери культури, прагли представити її як багаторівневу пірамідальну споруду, вершина якої розчиняється в божественній таїні. Категорії сакрального використовувались ними задля регламентації духовних процесів як незмінні і випробувані віковим досвідом людства. Не категорії логічного мислення, а саме сакральні категорії актуалізуються ними в процесі створення теорії пізнання, і в цій

⁵⁴ Велланский Д. Пролузия к медицине как основательной науке. СПб., 1805. С.33.

⁵⁵ Розберг Михаил. О развитии изящного в искусствах и, особенно, в словесности. Дерпт, 1839. С.15.

справі прафеномен *істини – добра – краси* відверто трактується ними як перша еманція Божественного Абсолюту і тому визнається за достовірний критерій міри сутнісного. Цей прафеномен зустрічається у всіх теоретиків українського романтизму. Не випадково виникає тріада істини – добра – краси в трактаті А. Метлинського “Взгляд на историческое развитие теории прозы и поэзии” (Харків, 1850), де він намагається простежити витоки філософської історії цього поняття, що приводить автора до “Філеба” Платона⁵⁶. К. Зеленецький в “Опыте исследования некоторых теоретических вопросов”, розглядаючи всезагальні закони людського духу, тобто суто понятійний аспект мислення, його логічні форми, відносить до таких ідею істини – добра – краси. Його теорія є зразком зведення іпостасей понятійного людського і прафеномена. Багато сторінок присвятив М. Тулов обґрунтуванню філософської тріади істини – добра – краси як своєрідної і незмінної основи будь-яких художніх процесів і як першопоштовху до самоідентифікації людини. Сутність романтичного катарсиса – в усвідомленні теогонічного розгортання, в естетизації сакрального одкровення.

Найбільш прямолінійну теоретичну будову такого плану знаходимо в естетичних трактатах О. Стурдзи, в яких художня, власне – романтична, теогонія, виводиться від християнської доктрини триєдиного Бога: Бог-дух, Бог-син, Бог-отець. “Філософія по одкровенню потрійним предметом своєї діяльності подає: Бога, людину та ество”⁵⁷. Ще одна тріада Стурдзи – це дух, жива душа, тіло. До того ж, він визнавав тільки три типи релігії: дуалізм, монізм, пантеїзм. Понятійна сфера О. Стурдзи заснована на вірі, яка на його думку, починається з гасла «пізнай самого себе». Узгодивши у такий спосіб вірування й мислення, він визначив взаємозалежність цих процесів, від рівноваги яких залежить стабільність позитивної духовності.

⁵⁶ Див.: Метлинский Амвросий. Взгляд на историческое развитие теории прозы и поэзии. Харьков, 1850. 54 с.

⁵⁷ Стурдза А. Нечто о философии христианской // Москвитянин. 1844. Ч.1. №1. С.200.

Стосовно понять позитивної та негативної духовності подібна диференціація є наголошеною саме в добу романтизму. Наприклад, в трактаті Й. Міхневича “Опыт простого изложения системы Шеллинга, рассматриваемой в связи с системами других германских философов” (1850 року) критичне ставлення до Шеллінга викликане внаслідок проповіданої ним духовності. Ідея позитивної духовності, як і божественної загаданості світових процесів, становить аксіологічний орієнтир епохи романтизму. Вона була онтологічною базою для побудови більшості теогонічних тріад. Людина мислилась як конечна субстанція безконечної в становленні позитивної духовності. “Людина може мати нахил тільки до того, що вже в ній закладене; ми розуміємо тільки те, що органічно в нас розвивається”⁵⁸, – пише І. Кронеберг. Людське життя є складовою життя світового духу, звідси такі часті мотиви гігантського поширення окремих переживань душі, серед яких найбільш увиразнене – романтична світова скорбота.

Хронологічний аспект романтичної теогонії пов’язаний з освоєнням стадіальності діахронічної проекції не як простої суми первинних виявів прафеномена, але як історії становлення вічно сучасної духовності, зумовленої еманациєю Божественного Абсолюту. В цьому аспекті пошуки П. Куліша, М.Костомарова, Ю. Венеліна, О. Бодяньського та інших увінчуються виявленням прихованого в історії сакрального змісту: визначається побутування сутнісного за актами минулих епох. Дослідження такого роду стали можливими в зв’язку з вимогою наслідувати народний дух. Це не просто історіографічна праця, але – сакральна антропологія. Романтична історіографія стає важливою складовою в побудові гносеологічної теогонії. Якщо Г. Сковорода орієнтувався на чисте мислення, мало турбуючись відповідністю хронологічній подієвості, маючи своєю метою навчання серця науці сходження до вищих духовних абстракцій, то романтики послідовно перетворюють його теогонію, підсилюючи її дієвість в усіх галузях людського виявлен-

⁵⁸ *Кронеберг Иван.* Отрывки // Брошюрки. Харьков, 1831. №7. С.14.

ня в світі. Романтична концепція світу була настільки універсальна, що багатьох приваблювала саме цим і тому екстраполюється на все ХІХ ст. Складається враження, що українським мислителям видавалось неможливим відірватися від романтичної теогонії. В ній вбачали не просто гносеологічний ключ, але домінуючу національну особливість, загальнослов'янську рису. В трактатах М. Грота, Г. Челпанова, О. Козлова, В. Лесевича, І. Скворцева, Ф. Авсеньова, О. Гілярова та інших проглядає саме ця традиція філософії.

В основі романтичного світогляду лежало уявлення про багатоступеневе втілення божественного, сама людина мислилась подібною сходиною, тому романтики значно сакралізують сферу естетичного. При співвідношенні божественного й художнього народжувались теоретичні тріади як категорії міри й якості в плані естетичному. Пантеон подібних категорій й складає естетику романтизму, одночасно будучи демонстрацією божественної еманції в мистецтві. Це двоєдине завдання романтичного мислення визначило й характер художніх антиномій, семантику тем, мотивів, образів.

У теорії українського романтизму особливе місце посіла філософська теогонія О. Новицького, яка увібрала й систематизувала всі теогонічні віяння романтиків. Його філософська система має яскраво виражені національні ознаки і безперечно, становить вагомий здобуток в історії вітчизняної філософії. О. Новицький належав до когорти тих українських філософів, які стояли біля джерел феноменології виразно теологічного забарвлення. Феноменології Гегеля й Канта з'явились у світі в результаті закономірного розвитку людського мислення, про що й свідчить явище О. Новицького. Він не прийняв ані матеріалізму, ані ідеалізму ХІХ ст., оскільки інтуїтивно пішов іншим, третім шляхом. Запропоновані школою О. Новицького (серед учнів – М. Костирь, М. Тулов та ін.) концепції вплинули на формування понятійних настанов П. Юркевича, С. Франка, П. Флоренського та ін. Захопившись філософською містиккою Ф. Шлейермахера та А. Ешенмайера, О. Новицький поєднав її з національно окресленим тлумаченням Біблії у дусі Г. Сковороди та спрямував зусилля на споглядання таких наукових предметів, кон-

критика обсягу і форм дослідження яких була на той час достатньо виробленою (психологія, логіка). Він намагався зробити філософію практичною і точною наукою шляхом виділення трансценденцій з матеріального буття як зредукованої проекції божественного, а психологія й логіка мусили корегувати амплітуду інтерпретацій. Філософія О. Новицького вибудовувалась як ієрархія виділених таким чином трансценденцій. Світ як впорядкованість виявів духовного – так можна визначити об’єкт його дослідження.

Філософська концепція, висловлена ним в промові 1837 року “Об упреках, делаемых философии в теоретическом и практическом отношении, их силе и важности”, відстоювались О. Новицьким все життя. Філософія О. Новицького складалась за умов нищення її як шкідливої для держави, тому однією з головних проблем цієї науки в ті часи було виживання, яке зводилось до узгодження закону й віри, науки й релігії, філософії й державності. О. Новицький прагне обґрунтувати безпечність філософії для держави, звертаючи увагу на спільність їхнього походження, а саме: наука, право і мистецтво нового часу утворились внаслідок численних проекцій ієрархії істини – добра – краси, нищення будь-яких із складових є злочином проти Божественного прафеномена. Тільки вільний розвиток всіх трьох ідей може забезпечити втілення людського духу в матеріально-предметному світі. Його мотивація вільної філософії в умовах монархічної Росії, безперечно, була асоціальна. Вона спиралась на поняття позитивного часу, яке тоді було гіпотетичним припущенням, сучасник же може в ньому побачити смислову паралель до вісьового часу К. Ясперса. Поняття позитивної духовності, властиве всьому українському романтизму, у О. Новицького збагачується поняттям позитивного часу. В основі його систематизації лежить це поняття, але не хронологізоване, а духовно сублімоване, виражене через поняття духу. Для всіх систематизацій О. Новицького характерне орієнтування на інтуїтивне знання, культ езотерії. Матеріалістична критика була спрямована на механізми логічних доведень вченого, які трактувались як ілюзорні. Таке враження з’являлось на підставі неврахування його основних онтологічних

посилань, насамперед: “Зміст філософії складають істотні предмети нашої свідомості; звідси ця свідомість є чимось безпосередньо нам даним, чимось від початку існуючим у природі нашого мислячого духу. Але в природі мислячого духу нашого від початку немає нічого окрім власної його природи”⁵⁹. Що ж криється за цією початковою природою духу?

Всі його філософські сентенції народжуються з трактовки божественної тріади істини – добра – краси як основоположної у вираженні станів людського духу: “Три сонцесяйні ідеї сяють на тверді нашого духу: ідея істинного – у нашому розумі, ідея прекрасного – в силі почуття й фантазії, ідея доброго й святого – в серці та волі. Звідси наука, мистецтво, мораль і релігія, як суттєві вияви морального боку духу, як основні рушійники в прагненні людини до істинного її покликання. Але всі ці рухи і вияви нашого духу суть вираження одного й того ж самого внутрішнього його життя...”⁶⁰. У пізнішому дослідженні “Поступовий розвиток давніх філософських вчень у зв’язку з розвитком язичницьких вірувань” автор говорить про тріаду істини – добра – краси без риторичного пафосу, увиразнюючи її смислову роль і з’ясовуючи походження: “...Є ідеї істини, добра і краси, які незалежно від нашого власного досвіду і начування від інших, виникають із самої природи людського духу, з розумної його самодіяльності...”⁶¹. Ці ідеї лежать у нашій розумовій природі тільки як схильність, вони не становлять константи. Лише активно зростаюча людська духовність здатна збурити їх наступний розвиток і диференціацію. Вони є першопричиною будь-якого мисленневого процесу. Розвитком цих трьох основоположних ідей О. Новицький

⁵⁹ Новицький Орест. Об упреках, делаемых философии в теоретическом отношении, их силе и важности // Речь, произнесенная в торжественном собрании Императорского университета Св. Владимира, 15 июля 1837 года. К., 1838. С.5.

⁶⁰ Там само. С.45.

⁶¹ Новицький Орест. Постепенное развитие древних философских учений в связи с развитием языческих верований. К., 1860. Ч.2. С.20.

визначає зміст всієї попередньої філософії, як і її можливість ідентифікуватися в окрему науку.

Поступальний характер розвитку людської свідомості дає змогу охопити ідеї істини – добра – краси на будь-якому ступені розвитку. Задля дотримання істинності у відтворенні романтичної концепції людини слід зазначити, що під “поступальним характером розвитку людської свідомості” мається на увазі не хронологічний аспект, а синхронний індивідуальний, прозріння й становлення конкретної особистості. Людська субстанція в її діахронії завжди визначена наперед Божественним Абсолютом, в той час, як коливання всередині світового процесу численні й своєрідні.

Вироблення неподібних ідей із єдиної тріади О. Новицький пояснює як закономірність розвитку думки, для якої характерні процеси аналізу й синтезу: з єдиного народжується різноманітне, щоб синтезувати нову єдність. “Щоб досягти ясності й виразності, ідеї, можна сказати, виступають із себе самих, зі своєї первісної спільності, відпадають від внутрішнього буття духу і стають предметом дослідження розуму...”⁶². Цією специфікою людського мислення філософ мотивує розмаїття філософських систем, вчень, і чим швидше вони змінюють один одного, тим глибше опановується сутність. Релігія і філософія, таким чином, витлумачуються ним як аксіологічно й онтологічно споріднені, розвиток яких повсякчас перетинається спільними одкровеннями, які є не чим іншим, як поверненням до прафеномена. Більше того, сходження наукових винаходів і сакральних текстів, за О. Новицьким, є запорукою їх істинності й приналежності до “позитивного часу”. В Біблії є дуже цікаві рядки з приводу кореляцій християнства з філософією, наприклад, застереження: “Стережіться, щоб ніхто вас не звів філософією та марною оманю за переданням людським, за стихіями світу, а не за Христом, бо в ньому тілесно живе вся повнота Божества” (Кол., 2, 8-9). Запропонована О. Новицьким схема розпізнавання філософських вчень співзвучна біблійній. Тож тріада істини – добра – краси є

⁶² Там само. Ч.2. С.22.

не просто основою філософських міркувань, але й ознакою істинності для самої філософської системи, її причетності до розгортання Божественного як понятійного й сутнісного в людській адаптації.

Власне, у всіх працях О. Новицького наголошується, що зазначена тріада має характер прафеномена. Розпізнання предметного світу, кероване диференціацією основоположних ідей сутнісного (істина, добро, краса) передує їх чуттєвому вивченню, і в той же час, чуття викликає нову хвилю розпізнання. Взаємозумовленість понятійних і чуттєвих процесів, за О.Новицьким, не будується на їх зіставленні, але – на кореляції, настільки, що вершинною функцією людського тіла визначається розум як найвища пізнавальна здатність, де ці начала неподільні. Почуття розглядається ним як початковий, нижчий понятійний акт.

Дослідник поступово, але закономірно виходить на проблему взаємовпливу філософії і релігії, при цьому тріада істини – добра – краси відіграє синтезуючу роль як ключ до синкретичного мислення, як прафеномен Божественної єдності: “Нарешті, ідеї розуму, які виділились із первісної спільності й під прийомами розуму роздріблені й розвинуті в певних напрямках, до певної межі, знову повертаються до своєї цілісності і споглядаються розумом в повноті та єдності; тоді й різні погляди, начала, системи, очевидно, непримиримі, будучи зближеними вищою вимогою, є лише різнобічним вираженням тих самих ідей, узагальнюються, зводяться до єдиного цілого”⁶³. Такий синтез-повернення дає нове розуміння початкової ідеї-поштовху. Власне, вдосконалення знання про прафеномен є безконечним понятійним процесом. Оскільки божественна сутність є абсолютною і звідси – всеосяжною, то філософія, прагнучи до всеосяжності, неодмінно сполучається з релігією. За переконанням О. Новицького, всю історію філософії варто поділити на три етапи: 1) її розвиток всередині релігії; 2) поза релігією; 3) і повернення до релігії. Третій ступінь функціонування філософії він ставив найвище: “...Тоді філософія, усвідомлюючи, що повний зміст істини да-

⁶³ Там само. Ч.2. С.23

ний людині в системі християнської віри, в той же час незалежно від данного змісту, сама по собі, за своїми початками і основами, повинна зійтися з християнськими істинами; тому можуть існувати лише різні форми вираження істини, але не може бути двох, протилежних собі істин, – релігійної та філософської”⁶⁴. Задовго до К. Ясперса⁶⁵, О. Новицький висловив думку про те, що Біблія і її релігія є основою філософського мислення. Але нова хвиля раціоналізму й прагматизму, яка йшла в цей час вже від російських послідовників натурфілософії, поглинула його спроби. О. Новицький прагнув поєднати релігійні та філософські понятійні процеси, передбачаючи розквіт цієї спільності в майбутньому.

Філософська теогонія О. Новицького не здійснилась би, якби не мала специфічного продовження у вигляді активізованої пізнавальної діяльності людини, в апогеї поєднуючої раціональне з сенсорним. Подібне поєднання, власне, і дало підстави ідентифікувати його філософію як початок феноменології. Розвиток природи є розвиток духу із несвідомого стану до свідомого. Тож, споглядаючи об’єктивний світ, дух в людині споглядає себе самого. На цій тотожності суб’єкта об’єкту й засновується можливість отримання знання суб’єктом про об’єкт. Чуттєвого споглядання ще не достатньо для ідеального відтворення реального. Інтелектуальне ж споглядання як вияв акту мислення, вже дарує таке ідеальне, яке і є знанням. До такого висновку підводить система трансцендентального ідеалізму Шеллінга. Узгодження сенсорних і раціональних початків становило провідну проблему всієї німецької класичної філософії. Кант висунув принцип трансцендентальної єдності апперцепції, розуму й чуття; Фіхте погоджувався з ним; Шеллінг можливість знання побачив у принципі тотожності суб’єкта об’єкту; Гегель історично обґрунтував цей принцип. Такої еволюції зазнали погляди провідних представників німецької класичної філософії на основний принцип теорії наукового пізнання.

⁶⁴ Там само. Ч.2. С.31.

⁶⁵ Див.: *Ясперс Карл*. Смысл и назначение истории. М., 1994. С.466.

О. Новицький загострює проблему співвідношення думки й буття, прагнучи вмотивувати мисленні процеси відповідними матеріальними, але робить це з урахуванням попереднього сенсуалістичного досвіду. Західний сенсуалізм розвинувся до самодостатнього типу філософського мислення, його злетом стала систематизація Ламетрі (“Трактат про душу”). Втім, невідповідність його спекулятивного спрямування раціоналістичному, чи раціо-прагматичному Просвітницької доби, виявляла дедалі більші суперечності понятійного й практичного плану. О. Новицький знімає їх, вибудовуючи власну понятійну концепцію на сенсуалістичній базі. Його схема сходжень початкової чутливості, заснованої на примітивних подразниках матеріально-предметного характеру, – до філософсько-релігійних ідей, вибудовується на критеріях інтуїтивного відчуття. “Ідеї, сходячись цією лише дотичністю до однієї верховної ідеї, складають у своїй сукупності світ прообразів, світ само-по-собі існуючих субстанцій, відмінних від усього чуттєвого буття, які усвідомлюються тільки чистим мисленням”⁶⁶. Е. Гуссерль, аналізуючи несумісність психології й філософії минулого, писав: “Незмінно властива цій психології основна риса полягає в нехтуванні всяким прямим і чистим аналізом свідомості, а саме вимагаючим систематичного проведення “аналізом” і “описом” іманентних даностей, які відкриваються в різних можливих напрямках іманентного споглядання – на користь всіх тих непрямих фіксацій психологічних і психологічно важливих фактів, які поза таким аналізом свідомості мають який-небудь, хоча б, крайньою мірою, зовні зрозумілий сенс”⁶⁷. Новицький саме й прагне видобути високий смисл із початкового невиразного відчуття. Тому перед ним невідворотно постає проблема співвіднесення і кореляцій божественного й природного.

Метою історичного руху людства є поступове здійснення ідеї Людини, тобто єдності в ній природного й божественного. Природне міститься в чуттєвій сфері людини, Божественне – в її мисленні,

⁶⁶ Новицький Оrest. Постепенное... Ч.3. С.38

⁶⁷ Гуссерль Э. Философия как строгая наука // Логос. 1911. Кн.1. С.15.

посередництвом якого людина відображає образ божества в собі. Єдність першого й другого реалізується в розумі як суб'єктивній духовності. “В цій самосвідомості і практичному втіленні єдності природного й Божественного не повинні зникати відмінності обох цих сторін, а лише примирення їх суперечностей так, щоб в них Божественне, як вільна сила, проймало кінцеву природну визначеність людини і підносило її до безконечності, з другого боку, щоб в природному Божественному знаходило свій орган і в цьому відношенні було б кінченому обмеженням”⁶⁸. Виділяючи кінчене і безконечне як філософські категорії міри сутнісного, поступово вибудовувалася тріада: безконечне⁶⁹ – кінчене – ніщо. О. Новицький вбачав в людині універсальне поєднання безконечного й кінченного, божественного й природного, додаючи її та утворюючи тріади. Визнаючи цю антиномію за одну з основних, він тим самим виявив прихильність до давньої античної традиції у душі неоплатоників.

Платон протиставляв ідеям як першообразам – образний світ, як другий світ, існуючий паралельно до чуттєвого. Двомірність світу – матеріально-чуттєвого й духовно-абстрагованого, ідеального – відповідала його першоїдеї про суперечність буття й небуття, сутнісного й “ніщо”. О. Новицький уточнює думку Платона: “...Насправді він хоче сказати цим лише про кількісну відмінність субстанціонального буття від дійсного, метафізичну відмінність світу ідей і світу явищ, а не справжнє їх взаємовідношення”, “...Платон намагається забезпечити самостійність чуттєвого буття, підносячи явище до ідеї, як його субстанції й тим подолати між ними відштовхування...”⁷⁰. Його не задовольняє у філософії Платона розпадиння світу надвоє. Він і в Арістотеля побачив цю прірву між Божественним і природним: “Ця незадовільність у поясненні взаємовідношень між вищим та нижчим рівнями душі ще виразніше проглядає при вирішенні питань

⁶⁸ *Новицький Орест*. Постепенное... К., 1861. Ч.4. С.303-304

⁶⁹ Категорія безконечного вперше була виділена Анаксимандром (архе). Паскаль, наприклад, виділяв тільки безконечне й ніщо, уявляючи людину на середньому становищі.

⁷⁰ Там само. Ч.3. С.39.

про її походження, свободу та особисте існування в майбутньому житті»⁷¹. Здійснивши ґрунтовний огляд давньої філософії, О. Новицький по-всякчас звертає увагу на невирішеність проблеми взаємозв'язку початкового чуття й ідеального уявлення та оперування ним. Його ж здобутком було те, що він міг дати феноменологічну мотивацію подібним перетворенням. Зосереджуючись на феноменології фантазування та інтуїтивного пізнання, він прагнув вибудувати схему пізнання як теогонію, де сутнісне, формуючи безліч проєкцій, доходить до притивного чуттєвого сприйняття й збагачується ним.

На відміну від чисто феноменологічного потрактування пізнання як розгортання інтенціонального ряду, у О. Новицького стикаємося з розумінням пізнання як розгортання теогонічної сфери. Його переконання в тому, що будь-яке психологічне пізнання призводить до єдності свідомості, співзвучне чистій феноменології. Більш властиве філософу твердження про понятійний процес у зворотному порядку: «Тому і навпаки, відділяючись від найбільш загальної верховної ідеї, ми можемо через низку підпорядкованих їй ідей діходити до найнижчих, які утримують в собі вже не роди чи види, але лише невизначену множинність явищ»⁷². Всесвіт є гармонійним розгортанням божественних ідей і поступовим здійсненням ідеї божественного, все, що відбувається навколо, фіксує перехід від можливості до дійсності. Світ є не чим іншим як поезією Абсолютного Духу і, розвиваючись від поштовху прафеномена, йде до повної реалізації духовного буття.

Більшість філософів першої половини ХІХ ст. прагли до поєднання розуму й почуття, схоластика просвітницької схеми здавалась вже перебореною, але мало хто з них піднявся до таких абстрагувань, як О. Новицький. Він зумів не просто тиражувати думку про дотичність розумового та чуттєвого сприйняття, але здійснив вибудову гнучкої системи понятійних сходжень, яка обіймала всі найважливіші аспекти людської діяльності, тобто створив нову філософсько-

⁷¹ Там само. Ч.3. С.132.

⁷² Там само. Ч.3. С.37.

релігійну систему. Виняткової ваги в його системі набуває художнє почуття людини, яке сакралізується і відповідно структурується. Ще Ф. Шлейєрмахер в “Промовах про релігію” (1788-1799 рр.) передбачав можливість, навіть необхідність, нової релігії, заснованої на художньому почутті⁷³, внутрішня спільність якого з релігійним завжди проступала. Гегель запевняв, що в художній творчості “духовне й чуттєве повинні злитися”⁷⁴, як того вимагає необхідність індивідуалізації мистецтва та наростання його християнізації. Г.-Г.Гадамер бажав повного злиття філософії й мистецтва, пристосованих до ірраціональних імпульсів. Можливості ж такого злиття були змальовані М. Хайдеггером.

Актуалізація художнього почуття у О. Новицького також виводиться від багатой на напластування містичних змістів тріади: “...Три провідні ідеї нашого розуму: *ідея істинного*, або споглядання того, що в світі надчуттєвому справді підвладне нашому розумінню і становить основу світу явищ; *ідея доброго*, як споглядання того, що у світі явищ відносно світу вищого повинно бути; нарешті, *ідея прекрасного*, або споглядання того, що в світі явищ, у його відношенні до вищого порядку речей може бути. Ідея істини увінчує діяльність духу, що пізнає; ідея добра вивершує наші бажання; ідея краси складає мету наших почуттів. За цими трьома ідеями розуму і в ньому самому розрізняють три грані: розум теоретичний, практичний і естетичний”⁷⁵. Витонченість, як і шлях до неї, філософ потрактував не просто як вияв божественного, а як своєрідну форму релігійної інтенції, названу “естетичним почуттям”⁷⁶. Естетичне виникає як поєднання сакрального й понятійного і створює особливу сферу світовідчуття. В ньому жодна форма не мислиться матеріально-предметною, витонченість є виділеною трансценденцією. Мистецтво запобігає згорненню понятійних процесів.

⁷³ Див.: Шлейєрмахер Фридрих. Речи о религии к образованным людям ее презирающим. М.-К., 1994. С.170-171.

⁷⁴ Гегель. Эстетика. М., 1968. Т.1. С.46

⁷⁵ Новицкий Орест. Руководство к опытной психологии. К., 1840. С.261-262.

⁷⁶ Див.: Там само. С.318.

Витонченість як об'єкт естетичного зосередження метою своєю має благоговіння, тобто визнання безпосередньої присутності в нашому дусі безконечного, своєрідний чуттєво-понятійний катарсис. Поділяючи людські почуття на егоїстичні, сердечні та святі, Новицький відносить естетичне почуття до категорії сердечних. Благоговіння ж утворюється при співпереживанні естетичного й святого. Витонченість, предмет естетичного почуття, Новицький розумів також як своєрідну тріаду, виділяючи три компоненти, або типи витонченості: 1) чуттєве, 2) духовне та 3) чуттєво-духовне.

Тільки людина здатна створити вишуканість. Її винятковість зумовлена своєрідністю становища інтелекту, який перебуває на межі чуттєвого і надчуттєвого. О. Новицький актуалізує феномен людини кількома засобами, серед них – залучення історичної ретроспекції: “Від спостереження зовнішньої природи і усвідомлення внутрішнього її життя людина переходить до спостереження самої себе і усвідомлення свого внутрішнього душевного життя. Вже індійська філософія відрізняла людську душу від решти природних явищ як істоту розумну та обдаровану волею, усвідомила навіть її особистість, хоча й не визнавала в ній істотного зв'язку з душею. Але в греко-римському світі людина досягла самосвідомості і тому не лише відрізняла себе від природи, але й затвердила за собою особистість як невід'ємну свою приналежність і визначила цю особистість осередком свого розуміння й діяння”⁷⁷. Піднесення людини як мислячої природи духу вивершується у О. Новицького необхідністю визнати за філософією та релігією їхнє особистісне втілення за тими основними параметрами, які структурують особистість і це також тріада: почуття, воля, думка. Тож у релігійному аспекті їм відповідають три моменти: 1) релігія краси, 2) доцільності, 3) знання, або синкретизм. Смыслотворча ієрархія від особистості до апріорних категорій філософії зробила систему О. Новицького життєвою й практичною, а за своєю суттю вона – теогонічна.

⁷⁷ Новицький *Орест*. Постепенное... Ч.2. С.2

Наголошення зростаючої вагомості художньої творчості, безпосередньо пов'язане з актуалізацією феномена людини, викрило одну з головних закономірностей понятійного процесу – оперування ідеалом. Ідеал не є новоутворенням, бо найбільш оригінальне утворення є тільки видозміною, знятою формою нашого світу, а не винаходом. Трансплантація природних форм у мистецтві з метою виявлення божественної сутності – ось шлях до утворення ідеальних художніх образів. Ідеали народжуються із сердечного споглядання поета, вони суть “сердечне стремління до безконечного, або ідея, яка представлена у відповідній ідеальній формі, адже ідея обмежується у своєму розвитку формою, а форма висвітлюється й оживлюється ідеєю”⁷⁸. Ідеал допомагає людині освоювати світ, керуючись орієнтирами божественного, інтуїтивно сприйнятими від прафеномена істини – добра – краси.

Характер ідей, які існують в людському світі, визначається способом рецепції їх, яких існує кілька. Ідеї можуть сприйматися 1) серцем, 2) фантазією, 3) розумом, 4) внутрішнім святилищем духу, поза людиною. Як бачимо, О. Новицький дотримується концепції смислотворчих проєкцій тріади істини – добра – краси, бо наведені ним форми рецепції також є такими проєкціями. Крім того, істина, на яку спрямоване споглядання з метою вироблення ідей, має дві сторони: 1) як виявлення внутрішнього у зовнішньому і 2) навпаки, зовнішнього у внутрішньому. У першому випадку йдеться про вишуканість, у другому – про загальнодоступні поняття.

Багато сторінок О. Новицький приділив визначенню різних понять (що властиво всім філософам романтизму), в тому числі “ідея”, “істина”, “душа”, “дух” тощо. Суттєва особливість його визначень полягає в тому, що всі вони побудовані як вираження одного поняття через інше. Цим досягається ефект конкретності сприйняття, спостережений Е.Левінасом: “...Спочатку виникає відношення не протиставлення чи корінної відмінності, але вираження, вираження од-

⁷⁸ Новицький *Орест*. Руководство к опытной психологии. К., 1840. С.199.

ного через інше”⁷⁹. Інтуїтивно формуючи основи української феноменології, О. Новицький практично втілює новий спосіб початкової ідентифікації. З цією метою він формулює закон зіткнення понять (“соприкосновения понятий”). За цим законом “тіла та їх процеси потрапляють у свідомість і спотерігаються тому, що душа наближається до них і перебуває у безпосередньому з ними доторканні”⁸⁰. Площина можливого споглядання складається з трьох сутнісних предметів: душа, всесвіт, Бог. Як бачимо, вона – безмежна. “Все” можна виразити через “все”. Будучи прихильником ідеї тотожності світу, О. Новицький запропонував цікаву схему розгортання сутнісного, його розвитку, або ж – прогресу.

Безперечна процесуальність світу не дорівнює прогресу, а лише визначає його життєздатність. Так як “будь-що” можна виразити через “все”, то будь-який духовно-історичний процес також можна представити через інший. При цьому не варто шукати їх подібності, а лише споглядати виявлення сутнісного. Людський мозок здатний до аналогій та зіставлень, безперечно, спостережень, що “відмінність лише заперечувана, ще не є суперечністю”⁸¹. Для Новицького характерне намагання утворити певне смислове коло понять, які б виражали один через одного. Його концепція пізнання заснована на подібному вираженні цілого через його частини, духовного – через чуттєві чинники, реальності – через предметність тощо.

Підсумовуючи науковий досвід Локка, Лейбніца, Фіхте, Канта, Гегеля та інших, О. Новицький запропонував власну духовну картину світу. Дія як зовнішній вияв почуття сповнює всесвіт і допоки всесвіт перебуває у невпинній діяльності, людина має можливість щодня відкривати його для себе. Як і Шлейєрмахер, він вважав метою філософії пізнання речей за їх самотутніми сутностями для встановлення особливих взаємовідношень речей, а ширше: встановити дійсність. Відповідно до проекції основних ідей прафеномена,

⁷⁹ Левинас Э. Философское определение идеи культуры // Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности. М., 1990. С.93

⁸⁰ Новицький Орест. Руководство к опытной психологии. К., 1840. С.123-124.

⁸¹ Новицький Орест. Руководство к логике. К., 1841. С.27.

про світ можна отримати знання з трьох джерел: наука, мистецтво, право. Кожне з них диференціюється в свою чергу. Подібне дедуктивне сходження може сягати безконечності. О. Новицький не знав, бо історично не міг знати, нижньої межі філософської редукації. Його дослідження з логіки й психології більше нагадують укрупнення певних галузей філософії, пов'язаних з практичним пізнанням. Безперечно, філософія О. Новицького може розглядатися як початок української феноменології, з усіма тими вадами, якими характеризувалась рання феноменологія й на Заході. Адже “дедуктивне теоретизування в феноменології виключене”⁸², в той же час, як феноменологія Новицького відштовхувалась саме від нього. Відправною тезою його філософської теогонії було визнання релігійності будь-якого понятійного процесу, до якого долучалось розуміння впливовості особистісного “самозбудження”. Землер і Ернесті у XVIII ст. тільки спромоглись гіпотетично заговорити про особистісне в Біблії, в той час, як у Новицького ця думка послідовно втілилась, набула обґрунтування. Роль особистості в його філософській системі виняткова, адже нею визначається напрям і міра пізнання.

Трактуючи мислення як “конкретну дію душі”, а філософію як потребу душі, О. Новицький говорить про три головні здатності людини, точніше, її душі: 1) пізнання, 2) відчуття, 3) бажання. Всі вони засновані на почутті, виняткова роль якого в філософії О. Новицького повсякчас наголошується. Аналізуючи людську чуттєвість, він значно поширює її діапазон. Аналогія до системи гармонії А. Ешенмайєра у даному випадку не буде випадковою, адже сам О. Новицький визнавав його вплив. Насамперед, їх зближає спільне переконання в тому, що не можна досягнути ідею мисленно, тобто неможливо пояснити походження ідей. Проблема походження ідей, власне, не вирішується Новицьким. Він схильний вважати, що походження ідей пояснити неможливо.

Услід за А. Ешенмайєром, О. Новицький стверджував, що існує тільки сердечне сприйняття ідей, які вже потім вони опановуються і розглядаються розумом, щоб знову збагатити серце: “Сердечне переконання у найвищих, істотно необхідних людині істинах, є

⁸² Гуссерль Эдмунд. Идеи к чистой феноменологии. М., 1994. С. 73.

всезагальним, не заперечуваним фактом»⁸³. Ідеї втілюються при розгортанні матеріального світу, створюючи божественний порядок із хаотичного нагромадження мінералів і рослин. «Кожна ідея в світі явищ виражається особливим порядком світу»⁸⁴, – читаємо в оглядовій статті про А. Ешенмайера (вона не підписана, але попередниками встановлено, що її авторство належить Новицькому). Жодна інша його ідея не була сприйнята і так плідно розвинута О.Новицьким, як ця: «...Ідея прекрасного виражає стійке гармонійне розкриття всесвіту з його речовинного та духовного боку...»⁸⁵. Ідеї, сприйняті серцем і розумом, кристалізуються і сповнюють людину усвідомленням її співучасті в процесах становлення світової духовності. Естетична діяльність людини підноситься О. Новицьким до високості на тій підставі, що на ній найяскравіше відображається процес перетворення інтуїтивно здобутих художником істин на конкретні матеріальні форми.

Сакральний бік мистецтва для філософа був незаперечним покликанням до пересотворення сутнісного з метою його увиразнення: «При пильному погляді людини на зовнішню природу, її відразу вражає велич і краса при спогляданні океану безбрежного, гір велетенських, світлого зоряного неба, або стрункої й величної постаті людини. Тоді й прокинулась в ній самій ідея вишуканого. Оволодівши нею, людина розвиває її, очищає й підносить у своїх думках, і у творчій фантазії з'являється ідеал краси, перед яким гасне й зникає краса окремих предметів світу справжнього. Тоді *пересотворює* [виділене – Т.Б.] людина предмети, які розбудили в ній ідею вишуканого, за власною ідеєю краси і творить їх ще прекраснішими»⁸⁶. Завдяки людській творчій активності світ набуває все більшої гармонійності. Але творча діяльність людини не була б такою ефективною, якби вона не керувалася фантазією.

⁸³ Новицький Ор. О разуме, как высшей познавательной способности // ЖМНП. 1840. № 27. С.126; Його ж: Руководство к опытной психологии. К., 1840. С.253.

⁸⁴ (Новицький Орест). О философии Эшенмайера // ЖМНП. 1833. № 8. С.215

⁸⁵ Новицький Ор. О разуме... С.138.

⁸⁶ Новицький Орест. Об упреках, делаемых философии... // Речь... К., 1838. С.38-39

В ієрархії філософських понять О. Новицького фантазія також посідає вагомe місце як категорія логічного (sic!) мислення і психічного сприйняття. Він надає їй винятковості. Фантазія, керована виключно інтуїцією, в системі О. Новицького є найбільш точною формою передання божественного, в якій би галузі людської діяльності вона не розгорталась. Фантазія є вільним самоутворенням свідомості. Вона є тією універсальною категорією, яка блискуче відображає процесуальність всього живого й мислячого – наскрізна ідея О. Новицького. Фантазія може бути тільки вільною. Нетривкість людства і нестабільність його духовності становила найбільшу проблему в добу Просвітництва, тому воно й не могло позбутись альтернативних наукових сентенцій, як то – теорія архетипів Болінгброка: “Архетипи наших уявлень про субстанції незалежні від сприйняття чи несприйняття нашим розумом”⁸⁷. Якщо людські уявлення заздалегідь визначені вже існуючими у великій духовній сфері землі, куди людина приходить як вічний експериментатор, то що дозволяє їй відчутти істинне і працювати на користь його виявлення? Для О. Новицького не існувало цієї дилеми. Найбільш загальні ідеї, породжені самим Абсолютом всього сутнісного, в результаті самозбудження людини, адаптуються творчою фантазією, яка здатна диференціювати і синтезувати їхні можливі проєкції. Здійснена у такий спосіб редукція конкретних сутностей і становить вершинний понятійний акт.

Фантазія є ознакою кмітливого розуму: “...Здатність до жартів породжується розумом багатим на фантазію, або краще висловитись, розумом, який з’являється у вигляді фантазії і поділяє з нею її безсвідомість та інстинктивність”⁸⁸. Фантазія, знаходячись на грані почуття і мислення, утримує духовність саме на тій стадії, коли вона видозмінюється, тобто фокусує момент процесуальності. Кмітливий розум – то розумовий рух, заснований на фантазії. Продукт фантазії утворюється шляхом переживання його прототипу,

⁸⁷ Болінгброк. Письма об изучении и пользе истории. М., 1978. С.255

⁸⁸ Новицкий Орест. Руководство к опытной психологии. К., 1840. С.248

чуттєве переживання – основа фантазування; сердечна чутливість, перш ніж утворити знання з набутого досвіду, потребує орган для перетворення спостереженого матеріалу. На цьому першому нижньому ступені перетворення матеріального у вигляді чуттєвого досвіду на знання фантазія і відіграє вирішальну роль: “Оволодіваючи як всіма взагалі, так і окремими ідеальними почуваннями, вона підносить їх до уявлень і, руйнуючи в них вмотивоване сполучення, властиве пам’яті, розташовує їх довільно, за законом лише можливості, і таким чином пробуджуючи діяльність розуму, як і він, то наближає, то протиставляє між собою ці уявлення; і тим увиразнює своє бачення філософського змісту, приховане у почутті”⁸⁹. Об’єкти, утворені фантазією, і є справжньою дійсністю, бо сама по собі груба матерія, поза духовністю – ірреальна. Тільки простір, сповнений людською духовністю, втрачає характеристики початкового хаосу. Процес фантазування не завжди є усвідомлюваним. Виражаючи безпосереднє відношення мислячого духу до мислимого буття, фантазія охоплює великий діапазон інтелектуальних прийомів, як от: глум, іронія, ідеал тощо. Власне, фантазія є першим, або нижнім, ступенем розвитку духу, другим же, або вищим ступенем його розвитку, є пізнавальна здатність, або – розум.

О. Новицький був автором “Руководства к логике”, в якому дослідив основні форми мислення, його природу й спрямування. З цією ж метою була написана стаття “О разуме, как высшей познавательной способности”, розділи в книзі “Руководство к опытной психологии” та окремі сторінки ґрунтовної праці “Постепенное развитие...”. Варто звернути увагу на той, здавалось би, парадоксальний факт, що на перших сторінках книги про закони логічного мислення автор заперечує будь-яку можливість винайти їх.

Чи не вперше при викладі системи логіки проголошується первинність звичайного пересічного людського мислення. Феномен розуму трактується не як здобутий внаслідок тривалих вправ та заучу-

⁸⁹ Новицький *Орест*. Постепенное развитие... Т.1. С.33-34

вання логічних формул, але – як природна здатність людини, яку можна вмотивувати тільки дотичністю до божественного. Скрізь, де розглядаються розумові процеси, наголошується на їх родовій спорідненості з чуттєвими. Почуття дає матеріал для розумових абстрагувань. В концепції пізнання розумом Новицького варто виділити два моменти: по-перше, “розум наш є відображенням розуму божественного”, по-друге, він є причиною самоусвідомлення і самоодкровення. У О. Новицького знаходимо обґрунтування цих двох понять як внутрішніх рушійних процесів людської духовності. Самоусвідомлення дає людині змогу визначити власну особистість, самоодкровення – відкрити в собі сакральний струмінь.

Якщо фантазія ґрунтується на почуттях, то розум прагне перебороти чуттєве тяжіння і доторкнутись до нечуттєвого. В цьому його основна функція. “Розум наш не визначається в своїй діяльності нічим, крім власної своєї природи; він є самостійністю духу, і тому незалежно від предметів, вільно споглядає в самому собі надчуттєве, споглядання ідеї істини, добра і краси, які є не чим іншим, як *самоодкровенням розуму*”⁹⁰. Подібне самоодкровення розуму становить справжнє джерело філософського знання. В загальній структурі української філософії першої половини XIX ст. система О. Новицького виділяється виробленою градацією понятійного процесу. Мудрість, за філософом, є результатом цілеспрямованого й виваженого розвитку у відповідності до розгортання основних ідей прафеномена.

Вивершує філософську теогонію О. Новицького градація самої філософії, не просто як теоретично висловлене припущення, а як практичний ґрунтовний курс у 4 томах – “Постепенное развитие древних философских учений в связи с развитием языческих верований”. Давньогрецьку філософію автор поділяє на об’єктивну та суб’єктивну. Обидві, в свою чергу, мають три ступеня становлення, наприклад, об’єктивна грецька філософія: 1) звернення духу до природи, або однобічне розуміння безумовного в матеріальному бутті; 2) звернення мислячої свідомості до людини, або однобічне розуміння

⁹⁰ Там само. С.34

безумовного в духовному бутті людини; 3) звернення духу до божественного, як воно виявляється в природі й людині, або усвідомлення безумовно-всезагального. Кожен ступінь поділяється на три напрями, всередині яких О. Новицький виділяє конкретні групи та постаті. Така структура філософії була чи не першою на той час спробою подати предмет в чіткій градації та всеохопленні⁹¹.

Розвиток філософії, викладений О.Новицьким, не є простим відтворенням різних систем. Він висвітлює духовно-історичний процес утворення категоріального апарату філософії як науки. Якщо емпіризм розглядав категорії як породження досвіду (Локк); раціоналізм як вроджене обдарування суб'єкта (Лейбніц); Кант спробував дати їх синтетичне розуміння, стверджуючи, що вроджене обдарування його розвитку та виявлене узгоджуються з законами природи, тому вони не настільки суб'єктивні, як об'єктивні. О. Новицький же, відштовхуючись від Кантового розуміння, прагне створити панораму процесу вироблення категорій у діахронічному зрізі. Він практично конкретизує кантівське припущення про відповідність суб'єктивних філософських категорій об'єктивно існуючим. Першопричиною всього сутнісного вважається Бог, абсолютні іпостасі якого наслідуються людиною у вигляді невиразної тріади істини – добра – краси. Наступна градація і розгортання означених частин цієї тріади назване єдиним джерелом філософії. Подрібнення прафеномена в процесі пізнання – ось смислове вістря філософської теогонії О. Новицького. Не категоріальний синтез за Кантом, але категоріальний синкретизм лежить в основі його концепції. Подібне бачення категоріального апарату філософії як науки давало йому можливість від будь-якої диференційованої категорії легко переходити до прафеномена. Важливий момент його системи – з'ясування начал. Тож майже в кожному томі “Поступового розвитку...” стикаємось з деталізацією проблеми начал, почерпнутою з попередньої традиції.

⁹¹ Див.: *Почапский А.М.* Развитие философской мысли на Украине: первая половина XIX века. К., 1984. 120 с.

О. Новицький звертає увагу на роль міфології як на форму початкової фіксації божественного прафеномена: “В релігії, яка не має вчення, божественне відкривається людям наочно через свята та видовища. Образ, скульптура представляє божественне в спокої; оповідь, міф зображає його в русі, але не лише для внутрішнього суб’єктивного уявлення; навпаки, видовища мали призначення в давнину – виражати процес субстанціональних сил, божественне життя в його русі й дії наочно, об’єктивно”⁹². Розум як відображення розуму божественного, ще може сприймати це божественне як надане в почуттях. Чуттєві явища, в яких релігійна свідомість на першій стадії свого розвитку, безпосередньо передбачала присутність Божества, мають другорядне значення: “...Вони суть не саме Божественне, але, як виявлення внутрішнього життя, суть лише зовнішні представники його, або *символи*...”⁹³. Оскільки божественне розуміється на цій стадії як життя природи, сприйняте у розвитку, то на цій стадії розпочинаються міфи.

Символ і міф, існуючи поряд, поступово все більше перемижуються. Їхнє протистояння завершується перемогою міфа. “...Всезагальна субстанція, яка складає життя природи і разом Божественне в ній, проявляється то як первинне життєве збудження боротьбою матерії й форми, то як життя органічне, то як розумна душа всесвіту; а поширені явища природи, в яких релігійне почуття колишнього стану безпосередньо передбачало Божественне, дійшло до позначення Його лише символами”⁹⁴. Давньогрецька філософія протиставила цьому вишуканому світу – світ самостійної істини. Новицький наголошує на спільності цих світів. Різниця криється тільки у формі діяння: мистецтво виражається в чуттєво-необхідній формі, в той час, як філософія – у формі вільного мислення й діяння. Виділення філософії і розподіл функцій мистецтва і філософії відбувалось протягом всього давнього періоду. Тому “філософія греків, як їхнє освітнє мистецтво, по суті є поезією...”⁹⁵. Мистецтво й філософія

⁹² Новицький Оrest. Постепенное развитие... Ч.2. С.36.

⁹³ Там само. Ч.1. С.83.

⁹⁴ Там само. Ч.1. С.299.

⁹⁵ Там само. Ч.2. С.69.

на початковому етапі мали на меті опосередкування об'єктивностей, прагли прийняти предметне буття у свій внутрішній світ.

При цьому не варто забувати, що будь-яка філософська школа у давній Греції обов'язково мала статус певної релігійної спільності, була оповита сакральною таємницею. Згадаймо хоча б, школу піфагорійців, що виникла як релігійний орден і вчення якої настільки утаємничувалось колом обраних осіб, що вже Арістотель не міг з певністю стверджувати, які ідеї належали Піфагору, а які його учням. Результатом інтелектуального розвитку О. Новицький вважав природну диференціацію мистецтва, релігії й філософії. Велика кількість філософських систем, які виникли по тому, на його думку, також була необхідною для того, щоб аналітичним шляхом зібрати суму конечних істин і увиразнити сутнісне, тобто безконечне.

Майбутнє повинне синтезувати всі вироблені системи, а, разом з тим, мусить повернути до попереднього синкретизму мистецтво, релігію й філософію. Безконечне не вичерпується конечним. “Істина для повноти своєї потребує витонченості; і лише в естетичному баченні вивершується філософський погляд на світ, тому наука залишає нездоланну безодню між конечним і безконечним, і тільки мистецтво може безпосередньо сполучати безконечне з конечним, як вишукане...”⁹⁶. Разом з тим, “мистецтво з'єднує конечне з безконечним, але з'єднує безконечне з речовинною формою, а не з нашим серцем. Цей недолік надолжується лише в релігії одкровенній...”⁹⁷. Особливість вітчизняної філософії, на думку Новицького, полягає в освоєнні нового шляху розвитку, відмінного від німецької філософії пізнання, та французької філософії, яка зосереджена на законах чуттєвого світу. Українська філософія мусить стати примиренням цих двох в єдиній ідеї Бога. В цьому її історична місія. Він прагнув утворити таку філософію.

Функція серця в такій теогонічній ієрархії – спрямовуюча, адже воно загадує особливий порядок світу. Кордоцентризм Ореста Новицького

⁹⁶ Новицький Ор. Об упреках, делаемых философии... С.46

⁹⁷ Новицький Ор. О разуме как высшей познавательной способности // ЖМНП. 1840. Ч.27. С.141

– це формула інтенціональності, це зосередження певного, сакрального, типу. У статті про А. Ешенмайера він пише: «Повага – це істина, відображена у серці, любов – краса у серці, а добродійність – добро представлене в серці»⁹⁸. Вчений декларував «сердечне обґрунтування ідей» і поняття «сердечної чутливості» як ймовірну рецептивну практику мистецтва, отже, романтичного. В загальній картині теогонічної світобудови «сердечність» та «серце» – вагома інтенціональна складова.

Винаходом українських філософів-романтиків можна вважати оригінальну методу пізнання світу, засновану на синкретизмі. Історія людини, мистецтва, Бога поєднувались ними у єдиній теогонічній проекції. Для романтиків важливо було наголосити на феноменологічній сутності будь-якої людської діяльності. Феноменологічна ж проекція літературно-мистецької творчості сягала релігійної, у найвищих своїх абстрагуваннях сходилась з високими сакральними істинами. Виплекана теоретиками українського романтизму ідея подібного синкретизму як єдина метода, яка дає можливість сягати глибин сутнісного, обґрунтовувалась ними в кількох напрямках, результатом же всіх варіантів пошуку була вироблена метода практичного розгалуженого синкретизму. Романтичний синкретизм найточніше виражається через співвідношення кінцевого й нескінченного та є запорукою універсалізму: “Думка філософствующого людства зупиняється тепер на точці поєднання кінцевого й нескінченного і прагне узгодити мислення з буттям, знання з вірою, необхідність з свободою, умовне з безумовним, людину зі світом, всю різноманітну природу з її єдиним началом”⁹⁹.

Характеристиками української філософії одкровення є наявність в ній у якості константних ключів до пізнання світу наступних концепцій:

- Прафеномен істини – добра – краси;

⁹⁸ Новицький Орест. О философии Эшенмайера // ЖМНП. 1833. №8. С.218.

⁹⁹ Михневич. Об успехах греческих философов в теоретическом и практическом отношениях... // ЖМНП. 1839. Июнь. Ч.24. С.160.

- Філософська теогонія як універсальна схема систематизації, як принцип і порядок входження божественного в світ;
- Божественний пандетермінізм;
- Палінгенезис;
- Кордоцентризм як основа архітекτονіки сакрального;
- Божественне як аксіологічна висхідна;
- Неоплатонізм теогенетично близький до християнської містики;
- Філософія Григорія Сковороди у всьому її обсязі.

Оскільки теогонія є частиною філософії одкровення, то її осмислення ми можемо знайти, фактично, у кожному трактаті українських філософів-романтиків. Теогонія стала основою смислопородження внаслідок потужної систематизації та легітимізації сущого з позицій Божественного його походження. Крім того, саме ретельне прямування за теогонією й вирізняє український романтизм з-поміж інших його національних типів, оскільки в жодному з них не спостерігається така виразна теогонічна систематизація в теорії і в практиці художнього слова.

Література

Апанасенко Г.Б. Орест Новицький про сутність предмету філософії та проблему періодизації історико-філософського процесу. Автореферат канд. наук. Київ, 2006.

Багалій Д. Г.С. Сковорода: Український мандрівний філософ. Харків, 1926.

Бардин Г.Б. Проблема співвідношення філософії та релігії у філософській концепції Ореста Новицького // Мультиверсум. Філософський альманах. К.: Центр духовної культури, 2004. № 42.

Бовсунівська Тетяна. Історія української естетики першої половини XIX століття. К.: Вдавничий Дім Дмитра Бураго, 2001. 344 с.

Древний Восток при свете Божественного Откровения Иеромонаха Платона. К.: Типография Императорского Университета Св. Владимира, 1898. 671 с.

- Журлиний М.* Лесевич як філософ. Одеса, 1915.
- Закидальський Т.* Поняття серця в українській філософській думці // *Філософська і соціологічна думка.* 1991. №8. С. 127-128.
- Кабо В.* Круг и крест. М., 2008.
- Кралюк П.М.* Історія філософії України: підручник. К.: КНТ, 2015. 652 с.
- Мозгова Н.Г.* Шеллінг і Київська школа філософського теїзму ХІХ століття // *Культура народів Причорномор'я.* 1999. № 8. С. 167-170.
- Рабаданова Людмила.* Історико-релігійозна проблематика у філософії О. М. Новицького: Діалектичний погляд на розвиток духовних процесів // *Наукові записки. Філософія.* 2010. Вип.7. С.33-39.
- Реале Дж., Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней. СПб., 1997. Т.4.
- Сборник из Лекций бывших профессоров КДА.* К., 1869.
- Ткачук Марина.* Флософія світла і радості: Олексій Гіляров. К.: Укр. центр духовної культури, 1997. 187 с.
- Ткачук Марина.* Орест Новицький: штрихи до життєпису // *Магістеріум.* Вип. 65 : Історико-філософські студії. К.: НАУКМА, 2016. С. 73–84.
- Фихте И. Г.* Основа общего наукоучения // *Фихте И. Г.Сочинения.* Работы 1792–1801 гг. М., 1995.
- Шлейермахер Ф.* Речи о религии к образованным людям ее прези-рающим. М.; К., 1994.
- Шеллинг Ф. В. И.* Философия откровения. СПб.: Наука, 2000. Т. 1. 699 с.
- Шпет Г.Г.* Очерк развития русской философии // *Введенский А.И., Лосев А.Ф., Радлов Э.Л., Шпет Г.Г.: Очерки истории русской философии.* Свердловск, 1991.
- Шупик-Мозгова Наталія.* Петро Ліницький: житєвий шлях і духовна спадщина. К.: Укр. центр духовної культури, 1997. 208 с.

ПАЛІНГЕНЕЗИС І КОНЦЕПЦІЯ ЖИВОГО БОГА

*Немає суджень більш цінних для всіх
майбутніх епох, ніж ті, що висловив Емпедокл
Ф. Ніцше*

Історія осмислення романтизму як духовного явища завжди залежала від тієї домінанти у мисленні інтерпретатора, яка формується під дією індивідуальних схильностей, середовища та історії традицій. Романтизм часто ставав об'єктом різноманітних маніпуляцій, тому до цього часу актуальним лишається відновлення цього явища у його природних світоглядних параметрах без огляду на будь-яку презентативну ідеологію чи моду. Поглянемо лише на один із численних рецептивних аспектів романтизму – впливу Емпедокла на формування світоглядних категорій романтиків, зокрема, вивчення адаптивності античного палінгенезису в умовах романтичного світоспоглядання. Палінгенезис Емпедокла – це світоглядна система динаміки суцього й духовного вмотивована за логічно обраними принципами.

Палінгенезис (грец. *palin* = знову і *genesis* = народження) – у античній філософії так називали вчення про постійне відновлення, відродження світу та повернення до тих форм, які існували раніше. Це “народження у зворотном порядку”. Поняття, яке часто використовували алхіміки, називаючи так відродження живого з його попелу. Отже, це поняття було достатньо дискредитоване алхіміками та окультистами. Проте на час життя Емпедокла воно стало категорією в ряду таких само античних філософських категорій, за допомогою яких описувалась структура та принципи становлення Всесвіту. Поруч із “метемпсихозом” (теорією переселення душ), категорія “палінгенези” застосовувалась значно ширше, до всього суцього, передбачаючи пере-народження навіть каміння. Художнє обігрування цього терміна зустрічається часто. Так, Мак Рейнольдс у творі “Божественна сила” пише: “– Давайте трохи повернемося назад. Ви вжили кілька термінів, з якими більшість з

нас не надто знайомі. – Він зазирнув у блокнот, де протягом передачі робив нотатки. – Палін ... палин ... щось у цьому роді.

– Палінгенез, – сказав Рейнхольд Міллер з ледь помітною ноткою поблажливості.

– Ось саме. І метемпсихоз. Я правильно вимовив?

– Правильно. Метемпсихоз. Перехід душі з одного тіла в інше. Слово прийшло з латини, куди в свою чергу потрапило з грецької. Я ризикую здатися нескромним, але повинен заявити, що в усьому світі немає більшого авторитету з палінгенези і метемпсихозу, ніж я.

– Ви дали нам визначення метемпсихоза, – сказав Ед Уандер. – Ну а що таке палінгенез?

– Палінгенез означає повторне народження. Доктрина переселення душ¹⁰⁰.

Сіцилійський філософ Емпедокл із Акраганта був прихильником теорії палінгенези. Висловлювався він і про переродження душ. Ідея послідовного та незворотного перенародження всього суцього в його спадку – провідна. Звідси ставлення до смерті як до певного етапу переродження тіла й душі, що зовсім неоднозначно сприймалось різними філософами у різні періоди історії. Втім, саме романтикам випало здійснити відродження світогляду та постаті Емпедокла. “У минулому столітті поети Ф. Гельдерлін та М. Арнольд зводять його культ, сягаючи до романтичного апофеозу...”¹⁰¹. Ідея ж палінгенезису органічно впліталась в романтичну натурфілософію Новаліса, Шеллінга, Шлейермахера та ін. К. Свасьян¹⁰² у кожній своїй книзі повторює, що Емпедокл, як і Піфагор, були для Шеллінга шарлатанами. Але щодо істинності цього судження виникають великі сумніви, оскільки філософія Шеллінга надзвичайно суголосна Емпедоклу. Вочевидь, Шеллінг потрапив під вплив певної традиції іронічного ставлення до Емпедокла. Друг Гельдерліна Гегель високо поцінував Ем-

¹⁰⁰ Рейнгольдс Мак. Божественная сила. К.: Альтерпрес, 1995. 543 с.

¹⁰¹ Сёмушкин А.В. Эмпедокл. М.: Мысль, 1985. С.24.

¹⁰² Свасьян К.А. Философское мировоззрение Гёте. М.: evidentis, 2001. 224 с.; Свасьян К. А. Феноменологическое познание. Пропедевтика и критика. Ереван: АН Армянской ССР, 1987. 199 с.

педокла. До речі, Арістотель вважав Емпедокла першим, хто побачив причину розвитку в боротьбі протилежностей. Але навколо нього зберігався ореол непевності його суджень, звинувачення у шарлатанстві чи механіцизмі протримались до кінця XVIII ст. Праці Емпедокла дійшли до нас тільки у фрагментах – це «Про природу» та «Очищення» – решта залишились невідомими, що й створило умову для непорозуміння, непроясненості його філософської позиції. Будучи заінтригованою неприйняттям цієї постаті в історії філософії, я звернулась до критиків його ідей та до самих творів. Наприклад, Арістотель критикував його теорію поетапного проникнення сонячного світла, концепцію відсутності пустоти як такої, Теофраст критикував Емпедоклову теорію відчуття на тій підставі, що відчуття і свідомість були ним урівноважені, не сприйняв Теофраст і теорію зорового розпізнання. Але при ретельному аналізі виявляється, що Емпедокл переважно був правий, оскільки й пустота не буває абсолютною, і небо не рухається над Землею, і сонячне світло спочатку торкається атмосфери, втрачаючи частину своєї сили в ній, як це довела наука пізніше. За життя та після смерті Емпедокл зазнав такого неприйняття, що майже кожен філософ розпочинав критику з нього. Теофраст навіть узагальнив: «Отже, Емпедокл, судячи з усього, зробив безліч помилок»¹⁰³. «Помилковість» суджень Емпедокла – це такий же міф, як і міф його смерті. Погляди Емпедокла, особливо у природознавчій галузі, набагато випередили його час. Помилка супроводить людське мислення, тож у самого Арістотеля при ретельному вчитуванні можна знайти безліч помилок як на стан розвитку сучасної науки.

Ф. Гельдерлін почерпав відомості про Емпедокла з книги Діогена Лаертського «Про життя, вчення та висловлювання знаменитих філософів», де ця постать розкривалась досить своєрідно: основна увага була приділена легендам про його смерть. Спочатку, втім, Діоген зупиняється на дивах Емпедокла-чародія: «А тіло тієї бездиханної жінки, говорить Гераклід, зберігав він цілих тридцять днів без дихання і без биття крові; і за це Гераклід називає його не тільки лікарем, а

¹⁰³ *Эмпедокл* // Фрагменты ранних греческих философов. М.: Наука, 1989. С.377.

й волхвом...»¹⁰⁴. Стосовно ж самої світоглядної картини Діоген повідомляє дуже мало. Зокрема, говорить про визнання Емпедоклом чотирьох стихій світу як основоположних у процесі сотворення суцього: «Основ існує чотири – вогонь, вода, земля, повітря; а також Дружба, якою вони поєднуються, і Ворожнеча, якою вони роз'єднуються»¹⁰⁵. Діоген також виділив прихильність до вогню у філософії Емпедокла: «Сонце він вважає великим обширом вогню, більшим за Місяць; Місяць – кругловидим; небо ж – кристалоподібним; а душа, каже він, втілюється у різні види тварин та рослин...»¹⁰⁶.

Якщо філософія Емпедокла подана Діогеном асистемно, то легенди про смерть зібрані достеменно й представлені разом із ваганнями автора щодо їх достовірності. Зокрема, Діоген наводить такі версії смерті Емпедокла: 1) Тімона: він змандрував до Пелопоннесу і там помер; 2) Геракліта: вознісся у небесному сяєві та став богом; 3) Гіппобота: стрибнув в Етну; 4) Тімея: виїхав до Пелопоннесу і більше не повертався до Сицилії; 5) Неанфа Кізікського: під час святкувань у Месені на власній колісниці впав та зламав стегно, від цього захворів та помер; 6) в листі Талавга: по старості підслизнувся, упав в море й загинув. Так само існує кілька свідчень і щодо освіти та походження Емпедокла. Це одина із найбільш утаємничених постатей античності. Вочевидь, саме цим він і привабив Ф. Гельдерліна, а потім і решту романтиків.

Палінгенезис (із метемпсихозом як складовою) Емпедокла ґрунтувався на категорії Космосу та Сфайросу, де останній є кулею без якостей, в якій жодний елемент першоструктури (вогонь, вода, земля та повітря) «не зберігають... своєрідності, і кожен із елементів втрачає притаманну йому форму (ейдос)»¹⁰⁷. Круговерть речовини, за Емпедоклом, таким чином, здійснюється завдяки першостихіям світу,

¹⁰⁴ *Диоген Лаэртский. Эмпедокл // О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1986. С.323.*

¹⁰⁵ Там само. С.327.

¹⁰⁶ Там само. С.327.

¹⁰⁷ *Эмпедокл // Фрагменты ранних греческих философов. М.: Наука, 1989. С.350.*

з яких складається як жива, так і нежива матерія. Метемпсихоз, згідно з його висловлюваннями, переміщається в сферу Сфайросу, де речовина розпадається на елементарні частини та стає безякісною в очікуванні полум'я Любові, яке, долаючи Ворожнечу, посприяє новому народженню. Власна смерть філософа мала підтвердити теорію палінгенезису як повернення через повторне народження за умови, що душа очистилась і розчинилась у Божественному.

Доба романтизму стала часом реабілітації філософа. Особливу роль у формуванні культу Емпедокла в романтизмі відіграла його смерть. Пірнувши з жертвною метою у гирло Етни, Емпедокл створив вічну ілюстрацію до своєї філософії. Г. Якубаніс зазначав: «Смерть, згідно з категоричною заявою Емпедокла, є нічим іншим, як відторгненням часток стихій, з яких складається жива істота»¹⁰⁸. Філософ був переконаний, що частки стихій світу, з яких він складається, відновляться, що смерть не є остаточним зникненням. С. Аванесов розкрив містичний сенс його смерті: «Самогубство Емпедокла стало останнім і необхідним кроком на шляху до самообожнення. <...> Містеріальний сенс самогубства Емпедокла полягає в очищенні не тільки душі від тіла, а й універсуму від зла»¹⁰⁹. «В літературно-поетичних шуканнях романтиків, починаючи від Гельдерліна, Емпедоклова смерть була до невпізнання перетворена, світоглядно стилізована. Вона сповнилась сенсом і асоціаціям, надто осмисленими та вишукано-рефлексивними для ранньої античності»¹¹⁰. На думку А. Сьомушкіна, опоетизована смерть Емпедокла та його напівфантастична доля створила поштовх для наступних світоглядних переживань, увічнюючи «трагедію

¹⁰⁸ *Якубанис Генрих*. Эмпедокл: философ, врач и чародей. Данные для его понимания и оценки. Гельдерлин Фридрих. Смерть Эмпедокла. К.: Синто, 1994. С.62.

¹⁰⁹ *Аванесов Сергей*. Лекция 4. Божественность и самоубийство: «тайна вулкана», «тайна мятежа» // Введение в философскую суицидологию. Курс лекций. Томск: ТГУ, 2000. 122 с. <http://lib.rus.ec/b/106296/read>

¹¹⁰ *Сьомушкин А.В.* Эмпедокл. – М.: Мысль, 1985. С.56.

творчості взагалі”. Н. Берковський наголошує: «Стрибок Емпедокла в кратер знаменує повторне народження»¹¹¹.

Здається, для німецьких романтиків цікавим виявився саме цей, танатологічний, аспект. Я. Голосовкер зауважує: «Гельдерлін реабілітував загадкового філософа – цей рідкісний зразок імагінативної могутності, з його сумом романтика за тотальністю та гармонією світу, суспільства, людини, що змогла одночасно вибудувуючи природнонаукову схему, розвиваючи міф та граючи алегоріями, виявити одну й ту саму істину в трьох планах: фізики, етики та естетики»¹¹². Стрибок в Етну – це спроба гармонізувати суще, поставивши акцент на відродженні, це віра у палінгенезис. На думку Г. Якубаніса, «найвищими ж, керівними принципами і тут слугували для нього не постулати теоретичної думки, не раціональні, логічні поняття, а ті самі наочні, нав'язані почуттям уявлення, інтуїтивні ідеї, які повністю відбилися на естетичній частині його вчення»¹¹³. Ф. Гельдерлін довго працював над драмою «Смерть Емпедокла», проте так її і не завершив. Характерно, що саме смерть філософа винесена у заголовок. Н. Берковський наголошує: «Духовна колізія Емпедокла, яка може видатися якимось особливим особистим його негараздом, розгортається в трагедії суголосно з колізіями заздалегідь суспільного характеру, і в них міститься відповідь на все, в тому числі й на бентежність Емпедокла зокрема»¹¹⁴. Античні містеріальні уявлення про смерть супроводить ідея її визволяючої місії щодо душі, яка страждає у тілесній в'язниці. Ідея вивільнення душі з лабетів матеріального й покладена в основу пропаганди «очищення» Емпедокла. Гельдерліна привабило в його

¹¹¹ *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л.: Худ. лит-ра, 1973. С.303.

¹¹² *Голосовкер Я.Э.* Ф.Гельдерлин. Смерть Эмпедокла. Драма // Якубанис Генрих. Эмпедокл: философ, врач и чародей. Данные для его понимания и оценки. Гельдерлин Фридрих. Смерть Эмпедокла. К.: Синто, 1994. С. 225.

¹¹³ *Якубанис Генрих.* Эмпедокл: философ, врач и чародей. Данные для его понимания и оценки. Гельдерлин Фридрих. Смерть Эмпедокла. К.: Синто, 1994. С.61.

¹¹⁴ *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л.: Худ. лит-ра, 1973. С.330.

філософії принципово відмінне від сучасного йому уявлення про смерть та її вагомість на шляху до опанування Божественним.

Трансцендентне спрямування філософії та літератури насамперед раннього німецького романтизму посприяло становленню інтересу до Емпедокла, мислення якого оберталося навколо проблем переродження, перетворення матерії та духу, співіснування життя й смерті у вирі становлення. У «Фрагментах» Новалиса читаємо: «Смерть є романтизованим принципом нашого життя. Смерть – це життя після смерті. Життя посилюється за посередництвом смерті»¹¹⁵. «Такі переконання допомагали позбутись страху смерті, і навпаки, жити в її очікуванні – в очікуванні вічного блаженства і формувало позитивне ставлення до Смерті»¹¹⁶. Перейти межу життя для романтика означало поринути у трансцендентне, а отже, зникнення неможливе, тільки перетворення.

Отже, для Гельдерліна-романтика смерть Емпедокла представляла собою значущий символ палінгенезису, Н. Берковський також звернув на це увагу: «В трагедії Гельдерліна дуже важливою є тема палінгенезису – повторного народження. Емпедокл говорить уже в першому акті: ті, хто вмирають, молодіють. На Етні у великій його промові до народу повторне народження – провідний мотив». «Ще в листі від липня 1794 року другу Нейфферу Гельдерлін писав про палінгенезис. З листа зрозуміло, звідки джерело цієї ідеї – з твору Гердера «Титон і Аврора», що був надрукований за два роки до того»¹¹⁷. Гельдерлін, зацікавившись світоглядом Емпедокла, потрапив під дію чарівності його інтерпретації природи та її розвитку. Н. Бер-

¹¹⁵ *Мислителі німецького романтизму*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. С.332.

¹¹⁶ *Лагутина И.Н.* Философия смерти и «художественное учение о бессмертии» в раннем немецком романтизме: Новалис «Гимн ночи» // *Жизнь и смерть в литературе романтизма*. Ред. Н.А. Вишневская, Е. Ю. Сапрыкина. М.: Ин-т мировой литературы РАН, 2010. С.140; Див. також: *Карельский А.В.* Трагедия за сценой. «Смерть Эмпедокла» Фридриха Гельдерлина как первая манифестация трагического мироощущения романтизма // *Карельский А.* Драма немецкого романтизма. М.: Медимум, 1992. 336 с.

¹¹⁷ *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л.: Худ. лит-ра, 1973. С.303.

ковський пише: «В трагедії про Емпедокла природа не тло, не обставина дії, але предмет навколо якого і задля якого відбувається дійство»¹¹⁸. Оскільки Ф. Гельдерлін наділяє Емпедокла-персонажа довгими монологами, то в них мають бути відкритими філософеми буття, якими переймався Емпедокл античний. Тож письменникові прийшлося реконструювати світогляд химерного й зневаженого у свій час філософа. В поемі «Смерть Емпедокла» філософ постає несамовитою винятковою особистістю, що здатна на самопожертву заради іншої людини, що наділена життєвською мудрістю й провіденціальним обдаруванням. Емпедокл – це суто романтичний персонаж, *виняткова особистість у кризовому стані* напередодні смерті.

Звернімося до тексту драми. Монолог Емпедокла, уславлення природи: «О вы, неблудные, деревья с роши моей! Вы все росли и светом вас, что день, Небесный ключ поил застенчивых. И искры жизни рассевал эфир, Чтоб вас, цветущих, оплодотворить. Подруга ты, природа!»¹¹⁹. Гельдерлін описує природу як чаклунську силу, що підтримує й розвиває життя. Оскільки природа включена в розвиток дії, вона є діючим персонажем та спрямовує читача дорогою пізнання таємниць суцього. Фактично, у драмі Емпедокл виголошує одкровення про суть природи та її закони, про її божественні чинники. Він ставить природу вище за людину. Часто згадується в монологах Емпедокла ефір, оскільки в античній філософії часто саме цій субстанції приписувалась божественна сила. М. Хайдеггер, аналізуючи поезію Ф. Гельдерліна, спостеріг, що природа в його інтерпретації «є опосередкованість всього оточуючого, вона є «закон». А оскільки природа, будучи у всьому, лишається джерелом, від початку непорушним, то вона – «непорушний закон» <...> «Вона старша за все попереднє і молодша за все наступнє. При пробудженні природи її прихід починається найвіддаленішим майбутнім із цього самого старого майбутнього, яке ніколи не застаріє,

¹¹⁸ Берковський Н.Я. Романтизм в Германії. Л.: Худ. лит-ра, 1973. С.298.

¹¹⁹ Гельдерлін Фридрих. Смерть Эмпедокла. Трагедия. М.-Л.: Academia, 1931. С.29.

оскільки щоразу воно – наймолодше»¹²⁰. У поемі «Смерть Емпедокла» культ природи також має місце. Він поєднує Емпедокла і Гельдерліна. Він наближає Емпедокла до всього німецького романтизму.

Жрець Гермократ і Критій-архонт у творі представляють людську спільноту в соціальній активності. Вивищений статус (жрець, архонт) не був наданий їм природою. Проте архонт і жрець приходять до осудженого Емпедокла не за тим, щоб вислухати його, а за тим, щоб виправдати наступне покарання на смерть. «*Благоговейте вы, Пред гениями*»¹²¹, – закликає Гельдерлін всупереч всім наведеним доказам офіційних глашатаїв. Архонта з натовпом Емпедокл називає «фальшивое отретье», «гнусть», «гады», «фиглярство нищеты», «чудовище», «бездушные рабы» тощо. В тексті лексика Емпедокла чітко поляризується, на відміну від характеристики жерця, архонта та духовно засліпленого натовпу, які є негативними, характеристики природи та її конкретних явищ піднесені та сповнені божественного сенсу. Емпедокл виголошує, що той, хто пізнав природу, не може бути самотнім, бо природа є носієм «вічного духу», «духу світу». Поляризація характеристик натовпу з архонтом й жерцем та Природи дедалі збільшується. Паралельно створюється низка характеристик самого Емпедокла: «син Уранії», «батько» для Павзанія, «геній», «священного життя дух», «сам собі закон», «собі він сам владики живий», «отець розкриває ефір обійми йому», «суровий мандрівник» тощо. Емпедокл постає у антитетичному відображенні: з одного боку, він улюбленець долі й богообраний пророк («О зачем так легко Послала ты героя Любимца на смерть, природа?»¹²²), з іншого, - ненависний для натовпу лжепророк («О святотатство! Умри ты семь раз Что сделал нам»¹²³). Узгоджуються ці дві версії образу таким чином, «что всех превысивший, всех гений

¹²⁰ *Хайдеггер Мартин*. Разъяснения к поэзии Гельдерлина. СПб.: Академический проект, 2003. С.131.

¹²¹ *Гельдерлин Фридрих*. Смерть Эмпедокла. Трагедия. М.-Л.: Academia, 1931. С.45.

¹²² Там само. С.106.

¹²³ Там само. С.81.

переживаєт»¹²⁴. Характерна для всього романтизму ідея протистояння генія натовпу виразно зображена в творі Гельдерліна. Геній як рупор божественної природи, що його створила, перемагає не ситуативно, а в часі, адже він належить вічності.

Маючи мізерні джерела щодо Емпедокла, Ф. Гельдерлін розгортає перед читачем образну картину його мислення, загострюючи те, що, на його думку, лишається актуальним відтоді й поготів. Наприклад, письменник звертається до таких тем: божевілля творця, мовчання мудреця, самопожертви, агонізму й служіння, альтруїзму пророка, прокляття роду тощо. Фактично, це тематика, яка вивищила романтизм як явище духовне, спрямоване до опанування трансцендентним. Тяжіння до трансцендентного було характерне не тільки для філософів, а й для практиків романтизму. І тут актуальна не тільки п'єса «Смерть Емпедокла», а й численні твори інших німецьких романтиків, як то «Кіт у чоботях» Л. Тіка, «Генріх фон Офтердінген» Новаліса та ін.

Незламність Емпедокла в тексті наголошена кількома висловлюваннями різних персонажів, наприклад, Павзаній говорить: «Ты весь преображен. – Сверкает взор Как если б победил»¹²⁵. Вивершує драму «Пісня долі (Гіперіона)», створюючи ефект апофеозу філософії палінгенезису Емпедокла. Картина «горнього світу» в цій «пісні» цілком відповідає емпедоклівському уявленню про Сфайрос, де Сфайрос – це «ефір без якостей», «висхідна точка ціннісно-породжуваного світового процесу», «ціннісно-ідеальний стан світу»¹²⁶. В аспекті Сфайросу і Космосу вчинок персонажного Емпедокла прочитується як самоувічнення: «Душа, що відчула тяжіння до божественного, скуштувала вічного знання, хоче заспокоїтись у байдужій нерухомості Любові, тобто хоче стрибнути із Космосу у Сфайрос і розчинитися у ньому. Таким чином, смерть

¹²⁴ Там само. С.107.

¹²⁵ Там само. С.70.

¹²⁶ С'ємушкин А.В. Эмпедокл. М.: Мысль, 1985. С.114-115.

для Космосу може розумітися як життя для Сфайросу...»¹²⁷. Образ Емпедокла в драмі Гельдерліна – це переможець, який вивищується над натовпом та його тиранами-ватажками. Можна накреслити також внутрішню еволюцію від Гіперіона до Емпедокла, адже Я. Голосовкер потрактував образ Емпедокла як «метемпсихоз героїчного образу Гіперіона»¹²⁸. Поєднує обидва образи їхня близькість до природи, прагнення осмислити закони природи та її обоження. «Емпедокл виступив пророком і пропагандистом метемпсихозу»¹²⁹. Ф. Гельдерлін обрав художню форму презентації цієї ідеї, переймаючись його філософією.

Атиномічний характер мислення Емпедокла також надзвичайно імпонував романтикам. Впродовж багатьох століть філософи вважали його еклектиком, оскільки його мислення у протиставних категоріях (Любов – Ворожнеча, Космос – Сфайрос, Смерть – Життя, одиничне – множинне тощо) сприймалось як певна недосконалість утвореної ним системи. Романтикам же сподобався такий підхід до розуміння світу, в якому право на існування мають різні, часом протилежні, супротивні, антагоністичні, поняття та вчинки. Провідними антиноміями трагедії Гельдерліна є: творець і натовп, матерія і дух, плинність та вічність, особистість і соціум, любов і ворожнеча, природа і людина, смерть і життя, божественне й тварне, добро і зло та ін. Антигетичний характер стилю трагедії поживляє оповідь та відрізняється від роману «Гіперіон» більшим динамізмом.

Антиномії історичного Емпедокла призвели до розпорошення уваги філософів та до сприйняття його як еклектика. Проте, уже на початку ХІХ ст. Емпедокл сприймається інакше. Поглиблений інтерес романтиків до Природи, суголосний Емпедоклу, знімає всі антиномії в єдиному суцільному законі становлення Природи. На думку О. Фрейденберг, «густота і зовнішня розріженість фізичних «ча-

¹²⁷ *Аванесов Сергей*. Лекция 4. Божественность и самоубийство: «тайна вулкана», «тайна мятежа» // Введение в философскую суицидологию. Курс лекций. Томск: ТГУ, 2000. 122 с.

¹²⁸ *Гельдерлин Фридрих*. Смерть Эмпедокла. Трагедия. М.-Л.: Academia, 1931. С.122.

¹²⁹ *Сёмушкин А.В.* Эмпедокл. М.: Мысль, 1985. С.142.

сток» (зокрема, атомів в атомістичній теорії), роз'єднання і поєднання елементів («першостихій») космосу представляє собою понятійну форму міфологічних «спарагмосів» (роз'єднань) і «геносисів» (поєднань) міфологічних космосів. У Емпедокла ці примітивні фізичні поняття дають дивовижну за демонстративністю картину: Любов і ненависть роз'єднують світ на частини (Ненависть) і знову поєднують воедино (Любов). Засобами чистого міфу Емпедокл досягає понятійного узагальнення»¹³⁰. Мова й мислення Емпедокла перебуває в полі дії античних традицій, Парменіда, Аристотеля, Платона, Ксенофонта. Не забуваємо, що він був учнем Парменіда і навіть Аристотель вважав, що в його поемах відчутне сильне наслідування цього філософа. Був він, хоча й недовго, учнем піфагорійської школи, на думку Тімея. Отже, в античній натурфілософській традиції «густе та розріджене тверде й м'яке, тепле й холодне зростають як поняття із парних міфологічних антитез. У піфагорійців є ще такі пари-антитези, як світло – морок, спокій – рух, чоловіче – жіноче, праворуч – ліворуч, межове – безмежне, гарне – погане. Спочатку в таких протиставлених образах не було ні етичного, ні якогось іншого якісного змісту. Коли окремі образи одержують функцію «ознак» предмета, починається їх абстрагування та узагальнення, але всеодно конкретне значення предмета не зникає, а залишається поруч із новим, абстрагованим значенням. Залишається і структура парного протиставлення»¹³¹. Звичайно, доба романтизму опанувала всією багатою палітрою атитетичного стилю, і чисельність реєстрів атитетичного зіставлення значно перевершує античне, проте не слід зневажати притягальність антитез Емпедокла. Тим більше, що провідна антитеза його філософії – Любов і Ворожнеча – залишились і в центрі ієрархії філософом романтиків.

Н. Берковський наголошував на великій ролі Емпедокла в німецькому романтизмі: «Останнє, що потрібно сказати про «Смерть Емпедокла»: яке місце її у внутрішній історії романтизму. Вона пред-

¹³⁰ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Вост. л-ра РАН, 1998. С.333.

¹³¹ Там само. С.334.

ставлена тут з найбільшою повнотою. Акти трагедії є ніби актами самого романтизму. Все починається з сумнівів з приводу життя в його наявному вигляді, у наперед загаданих його образах. Чорний вогонь з Етні – вогонь перевтілення. Воно відбувається, коли Емпедокл жертвує собою. Його загибель означає руйнування всього, що було і що є. У його проповіді – проблиски нового і вищого втілення, те, що мало образ, стало хаосом, і з хаосу народжується облагороджений, покращений світ в образі праведності і краси, до того невідомих. Всі внутрішні акти романтизму ознаменовані в трагедії про Емпедокла, включаючи і завершальний акт другого втілення, який часто в романтизмі ледь позначений. Вся внутрішня перипетія романтизму тут подолана, вона має тут початок, середину і кінець, як того і вимагає її природа»¹³². Емпедокл був суголосний романтизму і, тут справа не у високому наслідуванні у вінкельманівському сенсі, а у суто історико-культурному співпадінні інтересів й переваг двох віддалених культурних пластів нашого інтелектуального шляху.

Емпедокл у розумінні Ф. Гельдерліна – вільна незаангажована посадами й статусами особистість, геній, який послідовно прожив своє життя так, як пропагував, жодних неузгоджень між життям і філософією. Започатковуючи в німецькому романтизмі тему невизнаного та покараного генія, Ф.Гельдерлін обертає її до переродження та уроборічного навернення до початків. Він створює художню варіацію Емпедоклового палінгенезису, засновуючи тим самим тривку традицію впродовж всієї історії романтичного поетичного мислення. Наприклад, суголосне до Ф. Гельдерліна у 1820-х роках П.С. Балланш запропонував теорію історичного процесу як суми повторюваних жертвних циклів, що мають на меті спокуту (докладніше про це слід читати у книзі «Пролегомени до дослідів соціальної палінгенезії», 1827). Проекція палінгенезису в живописі теж була доволі яскравою. У тому ж таки ХІХ ст. художник П.Ж. Шенавар, учень Енгра, замислив намалювати велику панораму

¹³² Берковський Н.Я. Романтизм в Германии. Л.: Худ. Лит-ра, 1973. С.308.

"всесвітнього палінгенезису", як демонстрацію "послідовного перетворення людства і моральну еволюцію світу"¹³³.

Сила образу Емпедокла чим далі, тим більше вабила філософів. Нові коментарі до «Смерті Емпедокла» Ф. Гельдеріна запропонував Г. Башляр. Він приділив постаті та філософії Емпедокла велику увагу, вважаючи його родоначальником одного із провідних комплексів поетичної вдачі. Дослідник писав: «...Навіть недосконала річ, яка дійшла до нас у варіантах, з повторами, така, як «Емпедокл» Гельдерліна, - набуває цілісності виключно завдяки тому, що вона пов'язана з комплексом Емпедокла. У той час, як Гіперіон обирає життя, наближене до буття Природи, Емпедокл надає перевагу смерті, що розчиняє його в чистій стихії Вулкана». «Емпедокл – це Гіперіон, який подолав в собі вертеровські риси; приносячи себе у жертву, він стверджує власну силу, а не виказує свою слабкість». «Той, хто помирає у вогні, на відміну від інших, помирає не на самоті. Це воістину космічна смерть, коли разом із мислителем гине весь Всесвіт. Вогнище – товариш по переходу в іншу якість»¹³⁴. Комплекс Емпедокла Г. Башляр побачив у прозі Жорж Санд та ін. І вже не мають жодного значення дати його життя. Філософ помер, але його присутність подовжується так, як він і передбачав.

Трагування тріади світ – людина – Бог у романтиків нагадує теорію теогенеза забутого нині філософа Емпедокла, у якого аноргічні тіла є периферією розгортання Бога. Але якщо у Емпедокла тільки Богу (Сфайросу) належить усвідомлювати сутність світобудови, світового руху, то романтики мали за обов'язок кожної особистості як частини світового процесу й світової душі, осягнення божественної еманациї з різноманітних форм матерії. Антропогенез, теогенез і космогенез у них сполучається єдністю світового духу.

У літературі українського романтизму ідея палінгенезису багатократно відтворена. Наприклад, у творчості Олександра Духновича

¹³³ Лависс Ернст, Рамбо Альфред. История XIX века. Смоленск: Русич, 2001. 672 с.

¹³⁴ Башляр Гастон. Глава 2: Огонь и фантазия: комплекс Эмпедокла // Психологический анализ огня. М.: Прогресс, 1993. С.36.

можна знайти думки про довічну міграцію душі й тіла у просторі духу і матерії. Так, у вірші «На похорон матері» поет відверто сподівається на зустріч з померлою матір'ю: «Проспись, проспись, о любеза, до тих пір, Сищу тебе там, где буде общий сбор; Увидимся на Йосафат-долині, Прощай, прощай, не забывай о сині»¹³⁵. У поезії «Піснь земледільця – весною» О. Духновича ідея палінгенезису розвивається на християнському есхатологічному ґрунті і з'являється образ духу як “ядра зерняти”: “Дух мій, як ядро зерняти, Здерет земну пліснь І там будет проживати, Где безсмертна жизнь”¹³⁶.

У Миколи Костомарова у вірші «На добраніч» ідея палінгенезису також розгортається в річищі християнської есхатології. Зауважу, що подібне накладання античного палінгенезису на романтичну натурфілософію та філософію одкровення дуже характерне для всієї літератури українського романтизму. Внаслідок цього утворюється низка образів оживаючого поетового пророцтва: «Скинуть жемчуг, заголосять Пишні блудниці; Розкриються, розчиняться Скритні темниці. Вийдуть мученики бліді – Катовані тіні! Дасться суд їм невмолимий, Що тебе постигне!»¹³⁷.

У поезії «Кульбаба» Миколи Костомарова палінгенезис розвивається в межах романтичного натурфілософського споглядання перетворень у природі: опис проростання, розквіту та засихання квітки, наголошення на поетапності всього циклу схиляють читача до уявлення відходу і повернення всього суцього в житті. У Пантелеймона Куліша ідея палінгенезису також обернена до християнської есхатології, потойбіччя та воскресіння душ для Божого суду: «О, настане страшний! І, мов дзвін глосний, Заговорить наш край велелюдний. Од кінця до кінця Стрепенуться серця, І покинуть свій сон безпробудний»¹³⁸.

У вірші «Видінне» Пантелеймона Куліша ідеї палінгенезису пов'язані з любовним відродженням душі: «Воскрес я, і земля тепер мені

¹³⁵ Духнович Олександр. Вибрані твори. Ужгород: ВАТ Видавництво “Закарпаття”, 2003. С.26.

¹³⁶ Там само. С.64.

¹³⁷ Костомаров Микола. На добраніч // Твори в 2 т. К.: Дніпро, 1990. Т.1. С.115.

¹³⁸ Куліш Пантелеймон. Божий суд // Твори в 2 т. К.: Дніпро, 1990. Т.1. С.198.

тісна... Ти зникла, і тебе не між людьми шукаю. Прокинувся духом я від
житні, як од сна, Мов олень до води, до божества жадаю. Всім серцем
вірую в істочник битія, Де в Бозі зачалась душа свята твоя»¹³⁹. Вірш
«Euthanasia» Пантелеймона Куліша: «Так вмерти, зникнути, піти ку-
дись – уви! Куди пішли усі, куди піти все мусить. Зробитися нічим,
як всі нічим були, Що народилися на світ, от що нас мучить!»¹⁴⁰.
Філософським підґрунтям висловлених у наведеному фрагменті ідей
цілком може бути суїцид внаслідок віри у фізичне відродження.

Поетичне осмислення палінгенезису знаходимо і в творчості
Тараса Шевченка, зокрема і поезії «Мені здається, я не знаю»: «Мені
здається, я не знаю, А люде справді не вмирають, А перелізе ще жи-
ве В свиню абощо, та й живе, Купається собі в калюжі, Мов перш
купалося в гріхах. І справді так. Мені байдуже За простих сірих
сіромах, Вони і Господом забути»¹⁴¹.

Щоправда шевченківський палінгенезис має пародійне спря-
мування, використовується для викриття неправдивої влади, яку не
може прийняти «душа поетова свята». Для Шевченка палінгенезис
є рудиментом від старого філософського мислення, проте ідея коло-
вороту душі і матерії, духу і мороку, обертання живого на мерте та
знову на живе – одна з стійких міфологем «Кобзаря».

Такий поетичний синкретизм життя і смерті, зародження та
анігіляції забезпечувався у творчості романтиків одним важливим
переконанням – вірою в Живого Бога. Саме Живий Бог породжує
живу природу, людину, тваринний світ. Вживання цієї міфологеми
у поетичних творах романтиків, не зважаючи на частотність, зажди
осминалось дослідниками-попередниками, я ж хочу на цьому наго-
лосити, тому наведу декілька прикладів, де Живий Бог відверто
названий у тексті О. Духновича «Піснь народна руська»: «Прото
тобі, о роде мій, Кленуся живим Богом, За печальний труд і любов

¹³⁹ *Куліш Пантелеймон*. Видінне // Твори в 2 т. К.: Дніпро, 1990. Т.1. С.250.

¹⁴⁰ *Куліш Пантелеймон*. Euthanasia // Твори в 2 т. К.: Дніпро, 1990. Т.1. С.324.

¹⁴¹ *Шевченко Тарас*. Кобзар. К.: Радянський письменник, 1983. С.468.

Повинуюся долгом»¹⁴². Нагадаю, що «Неофіти» Т. Шеченка мають таку кінцівку: «І спас Тебе розп'ятий син Марії. І ти слова його живії В живую душу прийняла... І на торжища, і в чертоги Живого істинного Бога Ти слово правди понесла»¹⁴³. Філософема Живого Бога послідовно проступає і в поемі «Марія». Живий Бог українських романтиків існує на протигагу офіційно зневаженому та мертвому Богу. Таке протистояння неодноразово було опоетизоване Шевченком. Якщо ж ми спробуємо проаналізувати хоча б функціонування поняття “Бог” в “Кобзареві” Тараса Шевченка, то будемо здивовані чисельністю смислових реєстрів та семантичним багатством на кожному текстовому рівні.

Поетика Шевченка формується у площині духовного пошуку, зокрема при розкритті філософема Живого Бога. У пояснювальній записці третьому відділу поліції Т. Шевченка зовсім не двозначно пише: «...Теологія без Живого Бога не здатна створити навіть цього липового листка»¹⁴⁴. Поет розрізняє церкву та Бога, вважає, що церковники умертвили Бога, його ж власний Бог – Живий і належить кожному. Опозиція Живий Бог – мертвий Бог не просто ілюструє антиномічність поетики романтиків, а сягає глибоких переконань письменників. Характерні для світового романтизму опозиції, антиномії, контраверси виринають також і в поезії Шевченка, коли йдеться про пошук істинного Бога, чистої душі, глибокого серця. Революційною для становлення нової, романтичної за своєю природою, свідомості стало, наприклад, Шевченкове уявлення про Марію як про покритку. Це було саме уявлення, а не художній образ, не гра словесами, оскільки так само він висловлювався і в реальному житті, за що постраждав, адже за дорівняння Марії до покритки на нього було написано «донесення» у 1859 році, зокрема підполковника

¹⁴² *Духнович Олександр*. Вибрані твори. Ужгород: ВАТ Видавництво “Закарпаття”, 2003. С. 52.

¹⁴³ *Шевченко Тарас*. Кобзар. К.: Радянський письменник, 1983. С.492.

¹⁴⁴ *Шевченко Т.* Свідчення Т. Шевченка на допиті в справі обвинувачення його в богохульстві // Тарас Шевченко. Документи та матеріали до біографії. За ред. С. П. Кирилюка. К.: Вища школа, 1982. С.334.

Грибовського. Поет послідовно відстоює нові світоглядні уявлення, які базуються на експериментальному ставленні до природи та людини, на уявленні про людину як живу лабораторію духу, а не слухняну складову телеологічного поступу. У всіх інших випадках когнітивний дисонанс не проступає. Як би там не було, але контраверсійна поетика наявна в «Кобзарі» Шевченка і він повністю проявляється як «поет-романтик».

Хотілось би також зупинитись на деяких малюнках Шевченка, які «сором'язливо» оминалися попередньою критикою через неспроможність інтерпретувати їх. Маю на увазі анатомічні малюнки Шевченка «Натурник у позі Марсія», «Натурник на червоній тканині», «Два натурники», а також ескізи «Апостол Петро», «Розп'яття» та ін., які засвідчують не просто академічне спрямування на вивчення людського тіла, а й певний рівень антропологічних, фізіологічних міркувань самого автора, концепцію Шевченкової тілесності як філософемі буття. Для нас саме й цікаві зміни, що відбулись у світоглядній картині Т. Шевченка у плані антропології та фізіології людини. Вони мають вивести нас на зміни когнітивного порядку, на радикальні метаморфози у розумінні структури тіла та духу. Шевченко-художник проявляється для нас ще й як фізіологіст, точність передання людського тіла якого заслуговує на задивування. Крім того, він не тяжіє до містифікації, до покращення зразка, гармонізуючи викривлення та відхилення від ідеалу з законами самого життя. Постає апостола Петра вражає буденністю його форми та повним відходом від іконічного зразка – Петро має хирляву структуру, невиразні м'язи, зображений не у канонічній позі, занадто оголений, відчутне обігравання світла, Петро представляє собою світлову пляму на картині, проте це світло фізіологічно мотивоване, відсутній німб, золоті барви, риси обличчя, хоч і осяяні божественним духом, проте явно списані з «невельможної натури». У цьому ескізі послідовно втілено авторську концепцію Живого Бога.

Сакральне підґрунтя мають навіть твори романтиків, написані, наприклад, на тему кохання чи сирітства тощо. Цікавим є обертання

сакральних категорій у творчості А.Л. Могильницького. Звертаючись до теми русалки в поезії "Судьба поета", він більше віддає данину античній традиції зображення світлих богів. Його русалка є носієм животворящого слова. Вона промовляє до бандуриста, наставляючи його, як треба писати пісень. Тобто, її зв'язок з світом потойбіччя є доволі умовним та й сама згадка про смерть, про потойбіччя виринає лише у передостанній строфі. Вона одночасно має ознаки і української русалки ("розплетені коси"), і богині ("Як божий образ в Парійським мармурі"¹⁴⁵). Збільшуючи ознаки її божественності, автор логічно зменшує ознаки пов'язаності з світом смерті, отже, у кінцевому рахунку русалка Могильницького постає як світлий образ, фактично, позбавлений рис цвинтарної поетики.

Для всього українського романтизму характерна сакралізація художності, історії, естетики та власної народності. Сакральні категорії стають категоріями естетики (такі як "Бог", "серце", "дух", "душа" тощо), історії (такі як "дух народу", "наскрізний час", козаччина, гайдамаччина). Божественна й демонічна символіка Біблії активно адаптується романтиками в художньому плані. Сакральне вплинуло навіть на жанрову характерологію романтизму. Сакральні категорії в романтизмі використовуються як «міра всіх речей», тобто виконують етичну й аксіологічну функцію.

Література

Аванесов Сергей. Лекция 4. Божественность и самоубийство: «тайна вулкана», «тайна мятежа» // Введение в философскую суицидологию. Курс лекций. Томск: ТГУ, 2000. 122 с.

Башляр Гастон. Глава 2: Огонь и фантазия: комплекс Эмпедокла // Психологический анализ огня. М.: Прогресс, 1993. С.28-37.

Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л.: Худ. лит-ра, 1973. 568 с.

Гельдерлин Фридрих. Смерть Эмпедокла. Трагедия. М.-Л.: Academia, 1931. 136 с.

¹⁴⁵ Письма Антонія Любич Могильницького. Львів, 1885. С.103 або Могильницький А. Л. Твори. Івано-Франківськ: Супрун В.П., 2011. С.62.

- Голосовкер Я.Э.* Ф.Гельдерлин. Смерть Эмпедокла. Драма // Якубанис Генрих. Эмпедокл: философ, врач и чародей. Данные для его понимания и оценки. Гельдерлин Фридрих. Смерть Эмпедокла. К.: Синто, 1994. С.147-224.
- Диоген Лаэртский.* Эмпедокл // О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1986. С.320-328.
- Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. 232 с.
- Карельский А.В.* Трагедия за сценой. «Смерть Эмпедокла» Фридриха Гельдерлина как первая манифестация трагического мироощущения романтизма // Карельский А. Драма немецкого романтизма. М.: Медиум, 1992. 336 с.
- Лависс Эрнест, Рамбо Альфред.* История XIX века. Смоленск: Русич, 2001. 672 с.
- Лагутина И.Н.* Философия смерти и «художественное учение о бессмертии» в раннем немецком романтизме: Новалис «Гимн ночи» // *Жизнь и смерть в литературе романтизма.* Ред. Н.А. Вишневская, Е. Ю. Сапрыкина. М.: Ин-т мировой литературы РАН, 2010. 432 с.
- Мислителі німецького романтизму.* Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2003. 576 с.
- Петрова М.С.* Макробий Феодосий и представления о душе и о мироздании в поздней античности. М.: Кругъ, 2007. 464 с.
- Рейнольдс Мак.* Божественная сила. К.: Альтерпрес, 1995. 543 с.
- Свасьян К. А.* Феноменологическое познание. Пропедевтика и критика. Ереван: АН Армянской ССР, 1987. 199 с.
- Свасьян К.А.* Философское мировоззрение Гёте. М.: evidentis, 2001. 224 с.
- Сёмушкин А.В.* Эмпедокл. М.: Мысль, 1985. 190 с.
- Сёмушкин А.В.* «Загадка» Эмпедокла // Историко-философский ежегодник. 1988. М., 1988. С.22-36.
- Синило Галина.* Библия и мировая культура. Минск: Выш. школа, 2015. 685 с.
- Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М.: Вост. лит.-ра РАН, 1998. 806 с.
- Хайдеггер Мартин.* Разъяснения к поэзии Гельдерлина. СПб.: Академический проект, 2003. 317 с.
- Хоружий С. С.* Исследования по исихастской традиции: В 2 т. Т. 1. К феноменологии аскезы. СПб.: Изд-во РХГА, 2012. 240 с.; Т. 2. Многогранный мир исихазма. СПб.: Изд-во РХГА, 2012. 448 с.
- Эмпедокл* // Фрагменты ранних греческих философов. М.: Наука, 1989. С.330-414.
- Эвола Юлиус.* Введение. Реальность палингенеза // Герметическая традиция. М.-Воронеж: Terra Foliate, 2010. 288 с.
- Якубанис Генрих.* Эмпедокл: философ, врач и чародей. Данные для его понимания и оценки. Гельдерлин Фридрих. Смерть Эмпедокла. К.: Синто, 1994. 232 с.

СОФІОЛОГІЯ УКРАЇНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ

Особливість романтичного феноменологічного розгляду визначається смисловою синкретичністю поетичного гнозису та художньо-історичною тривалістю виділених конкретним автором трансценденцій, все це робиться для ідентифікації змісту як різновиду літературно виявленої сутності. “Феноменологія, у всіх галузях, які вона піддає своєму дослідженню, повинна розпізнавати три види сутнісних взаємозв’язків: 1) сутності (та їх зв’язки) в актах *якостей* та інших предметних змістів (феноменологія предметів); 2) сутності *самих актів* та існуючі між ними зв’язки і обґрунтування (феноменологія актів та начал); 3) сутнісні зв’язки *між сутностями* актів та предметів. /.../ Самі акти при цьому ніколи і ні в жодному сенсі не можуть стати предметними, оскільки їх буття тримається тільки на їхньому здійсненні; однак їх сутності можуть бути схопленими в рефлексивному спогляданні вже в самому здійсненні різних актів”¹⁴⁶. Хоча феноменологічне мислення постійно десимволізує художній світ, внаслідок такого типу аналізу з’являється можливість нової символізації. Феноменологія – лише особливий тип зосередження на об’єкті дослідження. Феноменологічна проекція передбачає з’ясування поетичного гнозису в його безпосередніх взаємовідношеннях до стихій-начал, з’ясування абсолютного значення, як і значення образно-конкретного, а також екстраполяції значень та їх синхроно-синкретичних зрізів. Феноменологія – це форма з’ясування взаємозв’язків між софійністю й гнозисом. У цьому аспекті актуалізується поняття логосу як принципу об’єктивно-божественного пізнання. Глибокий аналіз понятійної структури будь-якого художнього твору становить надзавдання феноменологічної методи пізнання. Застосування її мусить виявити такі пласти поетичної змістовності твору, які при емпірично-споглядальному прочитанні лишають-

¹⁴⁶ Шелер Макс. Избранные произведения. М.: “Гнозис”, 1994. С.290.

ся поза увагою. “Логос є корінною й найглибшою єдністю того, хто пізнає й об`єкту його пізнання...”¹⁴⁷.

Традиційно вважають гностицизм породженням великого синкретистського руху перших двох століть нашої ери, “який почався внаслідок переходу релігії від однієї нації до іншої, внаслідок сполучення Сходу (давньовавілонські релігії) й Заходу та внаслідок впливу грецької філософії на релігії”¹⁴⁸. Звідси не дивно, що гнозис завжди національно окреслений, маючи регіональні та національні відмінності, він не поступається іманентною сутністю, отже лишається впізнаним у всіх своїх варіаціях. Гностицизм, перш за все, пов`язується з особливим типом синкретизму – поєднання релігійно-містичних параметрів грецької філософії й християнського вчення. Цей сміливий романтичний синкретизм перших століть нашої ери ніколи ще не осмислювався як можлива форма (за певних трансформацій!) сьогочасного епістемологічного мислення як підґрунтя художньої концепції.

О. Лосев вважав тріади універсальними формами діалектики; однією із частовживаних в його працях тріадою була: розум – відчуття – сприйняття. Софіологічний підхід також був підтимуваний О. Лосевим: “Всю цю субстанціонально-виражальну сферу триєдності Царства, Слави та Церкви я і вважаю необхідним іменувати *софійною сферою*. Софійна виразність та виражальність огортає тріаду з усіх боків і є розумним храмом пресвятої Троїці і престолом величі її. Царство Небесне, Слава Божа і Церква Небесна становлять спільне софійне тіло, в якому до безкінечної межі повноти втілилась і здійснилась вся смислова стихія Троїці”¹⁴⁹. Дослідник постійно користувався тріадою істини – добра – краси, проєктуючи її як на письменство, так і на міфологію.

Феноменологічна інтерпретація передбачає синкретизацію теогонічної, етнокультурної та знаково-символістської сфер. Явище

¹⁴⁷ Эрн Владимир. Борьба за логос: Опыт философии и критические. М., 1911. С.VII.

¹⁴⁸ Гарнак Адольф. История догматов. Библиотека Института литературы НАНУ, без року та місця видання. С.251.

¹⁴⁹ Лосев А.Ф. Абсолютная диалектика – абсолютная мифология // Миф. Число. Сущность. М.: 1994. С.286.

літератури може аналізуватися, виходячи з функціонування ейдосів в обраних трьох духовних сферах, щоб виявити їх взаємозалежність, а чи протидію, тобто можливу палітру антиномічно-корелятивних зв'язків чи інших форм вираження. Аналіз природи поетичних ейдосів та основних світоглядних чинників їх формотворення – один із напрямів перетворення успадкованого на ужиткове. Тож відтворення природних меж функціонування поетичних ейдосів і видобуття іманентної поетичній формі змістовності з наміром духовного успадкування, врешті-решт, визначає напрям застосування феноменологічного проникнення в об'єкти дослідження. *Не моделювання, але вираження* лежить в основі такого дослідження, різниця між чим зумовлена розбіжностями орієнтування – між аналітикою й синкретизмом.

Поетичний гнозис і релігійний відмінні лише за комунікативно-функціональною сферою застосування. Релігійний гнозис прагне створити ієрархію сакральних еманцій від Божества до світу, понятійну схему входження божественного задуму в суще. Поетичний же гнозис полягає у створенні ієрархії художніх форм стадіального перенесення прообразу у світ словесного образу, мистецтва, а в кінцевому рахунку – ієрархію художніх форм, в яких послідовно висвітлюється гностична теогонія. На підставі цієї спільності можемо припустити, що застосування гностично-логоцентричної методології пізнання до літератури можливе.

Теоретико-методологічні підходи зводяться у даному випадку до активного обживання вітчизняної феноменології М. Грота, О.Гілярова, Г. Челпанова, В. Лесевича, О. Козлова, Ф. Авсеньова та інших. Беремо також до уваги російську феноменологічну традицію С.Франка, В. Розанова, В. Ерна, М. Бердяєва, С. Трубецького, Г.Шпета, М. Поснова, О. Лосєва та ін. Доцільність застосування феноменології початку ХХ ст. до явищ літератури ХІХ ст. може зумовлюватись лише спільністю їх епістемологій, яка різниться іноді тільки хронологічно та термінологічно. Феноменологія, межуючи з наративними та енциклопедичними дослідженнями, успадковує й можливості цих методологій, набуваючи нових рис в літературній критиці, синкретизуючи мислення взагалі. Рання феноменологічна традиція в Росії почалась із ототож-

нення духовно-містичних процесів з творчістю, наприклад, у І.Ільїна: “Мистецтво народжується з духа і в душі і тому переплітається корінням своїм з природою, релігією, мораллю та філософією”¹⁵⁰. Іванов-Разумник, В. Лосський, П. Флоренський утворюють теогенетичну версію мистецької сфери, хоча методика їх аналітики ще не застосовується до літературних явищ. Проте пізній С. Аверінцев створить багато таких проєкцій.

Феноменологічна критика переживає своє активне становлення з середини ХХ ст., коли Е. Гуссерль, К. Ясперс, Р. Інгарден та інші її представники починають бути усвідомлюваними як можливий варіант критики взагалі. З середини ХХ ст. бурхливий розвиток феноменології спостерігається у Франції, де Г. Башляр досліджує еволюцію прафеноменів, Ж. Пуле – архетипи “кола” як символа завершеності в мистецтві. З’являється серія досліджень М. Бланшо, А. Вашона, Ж.-П.Ришара, Ж.П. Вебера, в яких історія окремих поетичних образів та мотивів екстраполюється на максимально збільшений простір і час. Приблизно з середини ж ХХ ст. в Німеччині заявляють про себе феноменологи Ж. Гебзер, Х. Мюллер, Г. Оппель. Феноменологічна лінія в Німеччині ніколи не перетиналася з часів Ф. Шлейєрмахера. Герменевтика Дільтея легко пов’язується з гуссерліанством, метаестетичні інтерпретації А. Рігля – з вимогою змістовної адекватності Г.Зедльмайра тощо. До речі, книги Г.Зедльмайра “Теорія інтерпретації”, “Мистецтво й істина” та інші присвячені проблемам вироблення модерних стилів німецької літератури з використанням феноменології.

Наприкінці ХХ ст. методологія феноменології застосовується вже в багатьох галузях науки: К. Бехлер “Телеологія ностальгії” (1995); Рад`яр Дейн “Планетаризація свідомості: від індивідуального до цілого” (1995); М. Валдес “Феноменологічна герменевтика й вивчення літератури” (1987) тощо. На українську та російську мови перекладаються книги А.Н. Уайтхеда, П. Рікера, М. Шелера, М.Вебера, Т. Буркхардта, Х-Г. Гадамера. Книга ж останнього –

¹⁵⁰ *Ильин И.А.* Философия Гегеля как учение о конкретности Бога и человека. СПб., 1994. Т.1-2. С.245.

“Истина і метод: Основи філософської герменевтики” (М., 1988) – містить докладно презентовану методологію феноменології. Російський переклад ранніх статей Х.-Г. Гадамера¹⁵¹ виходить вже на хвилі захоплення феноменологією в країнах колишнього СРСР, де вона раніше не була популярною, відроджується журнал “Логос”, з’являються релігійно-філософські центри у Москві та Петербурзі. Новітня хвиля відродження феноменології пов’язана, насамперед, з дослідженнями Ф. Степуна, М. Мерло-Понті, Х. Ортега-і-Гассета, Й.Гейзінги, О. Лосева та інших у світлі синкретичних інтерпретацій літературних текстів. Елементи феноменологічного мислення можна помітити в працях енциклопедичної орієнтації (наприклад: К. Сіскін. Історія романтичного дискурсу. Нью Йорк, 1988), в рецептивних дослідженнях типу Грінфілда Брюса – “Нарративне розкриття: романтичні дослідження американської літератури” (Нью Йорк, 1992) тощо.

Своєрідність, яка вирізняє феноменологію від аналітичної філософії, раціоналізму чи емпіризму – це використання “повного духовного переживання, яке присутнє вже в актах інтенції, в різних видах “свідомості про щось”, а не тільки “уявлень” предметів – якщо останнє розуміти не як протилежність сприйняття, а як одиницю “теоретичного образу дій”¹⁵². Українська феноменологія відрізняється чіткою орієнтацією на синкретизацію, наголошує єдність сакрального й філософського мислення. У П.Ліницького наукова картина світу має теогонічну структуру: “Вся сукупність сотвореного, поділяючись на роди, види й індивідууми, являє собою поступовий перехід в самоодкровенні Божества від загального й невизначеного до визначеного...”¹⁵³. Згідно з феноменологічною картиною світу літературознавчі розвідки мусять містити проєкцію минулого в майбутньому, так би мовити, телеологічну вісь навіть у першоелементах аналізованої художньої структури. Більше того, поетичні художні коди укладалися таким чином, що

¹⁵¹ Див.: Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1988. 336с.

¹⁵² Шелер Макс. Избранные произведения. М., 1994. С.203.

¹⁵³ Ліницький П. Обзор философских учений. Киев, 1874. С.55.

змістовно споріднені мають і спільне формовиявлення у різних сферах. Синкретизм забезпечує цілісне відображення явищ, або ж – сутностей.

Феноменологія літературного твору може мати кілька рівнів виявлення, починаючи з вкрай індивидуалізованого світовідчуття і завершуючи теогонічно-космологічним акордами, як це ми бачимо, наприклад, в збірці “Зів’яле листя” Івана Франка. Пафос життєствердження в орнаментиці осені, “серця гіпотeka чиста” і “тихе зітхання” – такі духовні коди Франкової Музи в цій збірці. Образ любові в поезиці Франка дивовижно різноплановий, від агоністичної праги діяннн до відступництва – “в безодню шлях”. Своєрідно на межі падіння-злету розгортається тематично дилема безгрішного серця й чорної любові. Вона логічно переходить у дилему смерті й життя, вічності й миті.

Якщо у романтиків (зокрема у Т.Шевченка) втрата віри у божественну спрямованість світу викликала дві форми містичного світобачення (аскезу в художності, надання літературі рис провіденціалізму – і спіритуалізму, демонічного розгортання), то у Франка вони трансформуються відповідно у *світлий агонізм і темну тиранію* (яскравою ілюстрацією може слугувати поезія “Надходить ніч. Боюсь я тої ночі!”).

Феноменологічна метода пізнання сутнісного була започаткована романтиками вже самим прагненням до синтезу біблійної та філологічної герменевтики. О. Новицький, О. Бодянський, М. Максимович, А. Метлинський та інші дослідники дають прекрасні зразки подібного методологічного синкретизму, хоча й спираються на різні філософські та теологічні традиції. Започаткована ними національна традиція феноменологічного мислення була підхоплена І. Сковорцевим та П. Юркевичем. Українська школа феноменології відрізнялась більшою актуалізацією платонізму та тяжінням до переборення штучної дихотомії дух – матерія. Так, М. Грот пише: “Ми живемо вже ціле століття традиціями кантівської філософії, механічно примиреною суперечністю його теоретичного і практич-

ного розуму”¹⁵⁴. Феноменологія кінця XIX ст. підхоплює започатковану романтиками традицію синкретичної інтерпретації сутнісного, таким чином, передбачення О.Новицьким особного, третього шляху розвитку руської філософії здійснюється. Методологія феноменології може застосовуватись до пізнання українського романтизму не випадково, а внаслідок їх органічної спадкоємності. Автор не є піонером у цій справі. І. Гузар вказувала на спорідненість між К.Ясперсом, С. Кіркегором – і Г. Сковородою¹⁵⁵, чия натхненна душа відчутна в сповідальності романтичного художнього світу.

Романтики створюють дивовижну динаміку емоційно-духовних сил як смислових станів людини, а отже, принципово відмінну від попередньої теорію пізнання. О. Гіляров подав універсальну формулу філологічної феноменології кінця XIX ст.: “...Філологічна освіта за своїм ідеалом є енциклопедичною в галузі духовного життя”¹⁵⁶. Українські романтики не знали колізії кантівської дихотомії практичного й теоретичного мислення. Вони репрезентують зразок філософської системи, позбавленої онтологічної дихотомічності, їхня філософія культури синкретична в своїй основі. Актуальна для філософії позитивізму, сучасної аналітичної філософії та ін. проблема синтезу всіх рівнів понять культури – вирішена в просторі романтичної картини світу (нагадаю висловлювання Е. Кассіра: “Тому фізичні, історичні й психологічні поняття постійно входять в опис об’єкта культури. Однак, проблема, яка постає перед нами при такому описі, полягає не в змісті самих цих понять, а в синтезі, завдяки якому ми ідеально сполучаємо їх і об’єднуємо в нове ціле “*sui generis*” (“свого ро-

¹⁵⁴ Грот М.Я., проф. Нравственные идеалы нашего времени. Фридрих Ницше и Лев Толстой. М., 1893. С.26.

¹⁵⁵ Див.: Гузар Ірина. Україна в орбіті європейської мислі. Торонто-Львів, 1995. С.20-30.

¹⁵⁶ Гіляров А.Н. Старые поэты в новых русских переводах. Дант, Бокаччо, Ариост, Байрон. Киев, 1895. С.4.

ду”)¹⁵⁷. Романтичне *над-сходження* з виробленою за кожною сходинкою його здійснення і становить душу феноменології, і саме ця ідея після занепаду романтичного універсалізму підхоплюється як вітчизняними, так і зарубіжними мислителями. За переконанням архимандрита Ф.Авсеньова: “Весь світ взагалі, за суттю своєю, є не чим іншим, як ідеєю, тобто думкою Божою...”¹⁵⁸. Кордоцентристська спрямованість романтичного над-сходження (дійти за межі граничного – за Гегелем та за Івановим-Разумником) успадковується всім наступним розвитком вітчизняної феноменології. У того ж Ф.Авсеньова: “Органом магнітного ясновидіння є серце”¹⁵⁹.

Методологія сучасної феноменології, будучи орієнтована на синкретизацію галузевих понятійних кодів, тільки й може надолужити інтроспективно-ретроспективний аспект романтичного мислення, здійснити його реконструкцію поза будь-якими ідеологічними табу, вона дає можливість вибудувати найбільш вірогідну версію не тільки культурогенезу, але й редуплікації самого романтизму (чи будь-якого іншого літературного явища, яке має містичний компонент за певний принцип) в характерних для нього формах культуротворення.

У системі феноменологічної критики початку ХХ ст. виділяються два варіанти розуміння романтичної містики: 1) як християнського здійснення божественного у світі – містика божественного; 2) як демонічного тиску на добро – демонологічна містика. Аргументацію появи обох типів містичного мислення в літературі знаходимо у В.Жирмунського, В. Зеньковського, Р. Гайма, М.Козміна та інших. До речі, В. Жирмунський інтерпретує романтизм як одну з форм розвитку містичної свідомості. Саме містичне почуття характеризується ним як живе почуття присутності безконечного в кінченому. Він актуалізує такі поняття, як “світова скорбота”, “світова душа”, “нове містичне почуття”, “іронія” тощо. “Романтизм, як широке культурно-історичне явище, пов’язаний з відродженням

¹⁵⁷ *Кассирер Эрнст*. Естественные понятия и понятия культуры // Вопросы философии. 1995. № 8. С.159.

¹⁵⁸ *Авсенёв Феофан*, архимандрит. Из записок по психологии. К., 1869. С.74.

¹⁵⁹ Там само. С.199.

містичного почуття, тобто позитивного почуття присутності безконечного, божественного у всьому кінченому і земному – в природі і в душі людини. При цьому в романтизмі містичне почуття не спрямоване в інші світи, не заперечує життя, як це було в середньовіччі: все життя, у всій своїй різноманітності, у всій своїй повноті, приймається і благословляється романтиками як несуче в собі божественний сенс”¹⁶⁰. Для кожної особистості існує свій шлях у безконечність, романтизм абсолютизує особистість. В романтичній любові поєднуються містична онтологія з етикою благоговіння перед Богом і життям. Руйнування в свідомості пізніх німецьких романтиків божественної єдності світу привело до “аскетичного зречення земного існування і поривання в інші світи”¹⁶¹. В. Жирмунський виділяє два шляхи розвитку духовності романтизму в зв'язку з виявленням згаданої суперечності: “Два шляхи визначають розвиток пізнього романтизму: перший шлях це перетворення віри в предмет літератури, другий – помітна вже в ієнський період спіритуалізація романтизму, перемога в ньому аскетичного та ідеалістичного струменя”¹⁶². Стосовно російської філософії В. Зеньковський висловився про особливу теургічну потребу російської душі, а також спостеріг у вітчизняній філософії нахил до синкретизму: “Слов'янофіли знаходили в православ'ї вічний образ духовної цілісності і гармонії духовних сил...”¹⁶³. У дослідженнях М. Грушевського та Д. Чижевського також наголошується на цій думці, але вже відносно конкретно українського філософського мислення¹⁶⁴. В останніх сучасних дослідженнях О. Забужко, В. Шевченка, А. Почапського, М.

¹⁶⁰ Жирмунский В. Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1919. С.17.

¹⁶¹ Там само. С.202.

¹⁶² Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. С.177-178.

¹⁶³ Зеньковский В. Русские мыслители и Европа. Критика европейской культуры у русских мыслителей. Париж, 1955. С.87.; Див. також його: История русской философии. Ленинград, 1991. Т.1. 219с.

¹⁶⁴ Див.: Грушевський М. З історії релігійної думки на Україні. К., 1925. С.25-97; Чижевський Дм. Філософія на Україні (спроба історіографії). Прага, 1926. 191с.; Його ж: Нариси з історії філософії на Україні. К., 1991. 216с.

Лука та інших також актуалізується спрямованість української філософії до синкретизму, зокрема, на засадах християнства.

Своєрідним подовження феноменологічної традиції в художній практиці стає неоромантизм. Своєрідними центрами неоромантизму в Україні були видання “Молодої музи” та “Української хати”. Відгомін романтичної теорії мистецтва, як і фрагментарний аналіз її, знаходимо в працях М. Сріблянського (Шаповала), А. Товкачевського, М. Євшана та інших. Представники романтизму актуалізуються ними настільки, наскільки вони були виразниками і носіями високого народного духу, який попри всі круговерті діходить до сакральної субстанції, власне, сам субстантивується як божественний центр. Тенденція подібного тлумачення романтичного спадку дедалі більше увиразнюється у статтях та монографіях аж до 1917 р. Явище романтичної культури набирає неабиякої масштабності. Проекція романтичного бачення використовується з метою національної ідентифікації, трактується ж романтика як доленосний період в історії народу. Романтичні категорії поступово стають мірою українства взагалі. Наприклад, М. Сумцов у відтвореній ним оригінальній концепції бачення творчості Т. Шевченка, врешті-решт, всю українську культуру переміряє романтичними категоріями: “При посередництві свого найближчого джерела і провідного посібника народної поезії, Шевченко тісно сполучається з Козацьким епосом, з старою українською і почасти польською культурою, і навіть виявляє зв’язок за кількома образами, з духовно-моральним світом “Слова о полку Ігоревім”¹⁶⁵. Ейдетика романтизму широко використовується для новітнього кодування сутнісного. Розростання романтичних ейдосів активно продовжується до революції 1917 р.

Ця дата багато змінила у ставленні до романтизму, причина зміни у нашому літературознавстві до цього часу не розкрита з усією необхідною повнотою, а без цього рухатися далі в освоєнні художнього явища українського романтизму небезпечно, оскільки

¹⁶⁵ Сумцов Н.Ф. Главные мотивы поэзии Т.Г.Шевченко // Из украинской старины. Харьков, 1905. С.83.

знову можемо прийти до алогізмів радянської діалектики. Розростання романтичної ейдетики припиняється в 20-і роки ХХ ст., натомість пропонується штучна схема, яка по суті є аберацією західноєвропейської теорії романтизму. Утверджується вульгарно-соціологічний метод пізнання, завершується ідеологізація мистецької сфери. Все, з чого не можна зробити соціалістичні ідеологеми та філософеми, оголошується хибним. Таким виявився чи не весь український романтизм, а з ним і метода феноменологічної критики.

Поетичний гнозис романтизму виявляється занедбаним, викривленим, а разом з ним, а чи найперше, гностичне пізнання премудрості (Софії) перестає визнаватись каузальним буттям. Укладається ситуація двозначності в ідеології культури взагалі й літератури зокрема: з одного боку, філологічна екзегеза не може обминути явище романтичної епістемології, з другого, - мусить це робити, оскільки вона заснована на християнському гностицизмі, виборюваному руською церквою впродовж всього періоду свого існування. Адже за глибоким переконанням С. Трубецького: “Істинний православний гнозис існував і в перші століття церкви; і ми знаємо, як блискуче й глибоко зміг він перемагти оманливий гностицизм, який розкрив в собі істину давньої язичницької філософії; бо патріархи Церкви сприйняли в Церкві платонізм, цей класичний тип філософії ідеалу. Вони створили в Церкві абсолютний ідеал, а в давній філософії знайшли ту діалектичну зброю, якою вони могли захищати свою істину, розкриваючи її супроти менш досконалого гностицизму”¹⁶⁶. Визнати гностично-логоцентричну основу українського романтизму, а чи “Української хати” означало б, наприклад, визнати існування факту сакралізації художності, до того ж, витлумачуваної як мету мистецтва провідними представниками даних літературних напрямів. Українська романтична теорія мистецтва впритул підійшла до біблійної герменевтики.

¹⁶⁶ Трубецкой С.Н. О святой Софии, Премудрости Божией // Вопросы философии. 1995. № 9. С.122.

Ще один чинник сакралізації романтичної естетики – пряме перенесення біблійних форм та достатнє знайомство з релігійною літературою, з основами біблійної герменевтики. Нагадаємо, що найбільші авторитети християнства Іоанн Златоуст, Августин Блажений, Фома Аквінський, Єфрем Сірін, Василь Великий, Григорій Назіанський, Григорій Нисський проносили ідею присутності краси в світі як виявлення у такій спосіб Божої величі¹⁶⁷. В романтичній теорії мистецтва актуалізується християнське вчення про красу як прообраз Бога, що маємо в достатку в трактатах М. Максимовича, М. Костомарова, А. Метлинського, і мусимо визнати, що оригінальність їх естетичного тлумачення обмежується в цьому питанні здобутками теологів, як от у Г. Нисського знаходимо висловлювання, яке майже дослівно використане А. Метлинським: “Отже оскільки з усього найпрекраснішим і неперевершеним благом є Само Боже-ственне, до якого прагне все, що тягнеться до прекрасного, тому говоримо, що і розум, як створений за образом Найпрекраснішого, доки доторкається подобою першообразу, наскільки містить його, і сам перебуває у Прекрасному”¹⁶⁸. Для романтиків стає незаперечним трансцендентне походження краси. Завдяки шеллінгівському пантеїзму, адаптованому, наприклад, Д.Велланським, ідея божественності краси в природі стає органічною частиною естетики преромантизму, але застерігаємо, що зрілий український романтизм не прийняв шеллінгівського пантеїзму і в основі його лежить містична система християнської доктрини. Звідси краса не є стихійно розлитаю в природі, а розумно організована за волею Божою.

Ідеалізм українського романтизму – в релігійній містиці тлумачення краси. Гностичний характер романтичного пізнання висуває на перший план езотеризм як основний метод пізнання в традиційному гностицизмі. Специфіка романтичного гнозису – в утворенні та ствердженні його особистісної специфіки. До речі, гнозис – це

¹⁶⁷ Див.: *Бизе Альфред*. Историческое развитие чувства природы. СПб., 1880. С.27-28, 30.

¹⁶⁸ *Нисский Григорий*. Об устройении человека. СПб.: “Аxioma”, 1995. С.36.

обов'язково особистісне переживання, байдуже, власного чи загальнолюдського, покликання (долі); гностично-логоцентрична структура українського романтизму породжується орієнтацією на пізнання одухотвореного стану опанування вищим сенсом буття, Божественною істиною, яке може здійснитись тільки через проникнення у вищі сфери сутнісного.

Спільність гностичного й художнього понятійних процесів акцентувала в свій час М.Трофімова: “Досить цікавими бачаться взаємовідношення гнозису й естетики. І гностичний шлях, і художня творчість паралельні в тому сенсі, що обидва виділились із первісної свідомості і тим самим набули якусь зовнішню точку зору. Стало можливим рефлектуюче ставлення до художньої творчості, і до гнозису, ставлення, яке зробилось настільки ж нездоланною ознакою цих феноменів, як і сама діяльність”¹⁶⁹. І гнозис, і література пов'язані з особистісним переживанням, як і з задоволенням спільних потреб духовного над-сходження. Мистецтво, у тому числі й мистецтво слова, тяжіє до вироблення специфічної форми завершеності, в якій самодостатньо розливається спізнана мить сутності; до подібного ж результату тяжіє й гностичне пізнання, яке, на думку В.Соловйова, створює “удаване спасіння”¹⁷⁰, тобто вже релігійний варіант над-сходження. Література досягає цього результату ідеалізуючи та конкретизуючи зміст у відповідності до системи певного дискурсу, гнозис здійснює те ж саме паралельно у міфологічному плані. Продовжуючи думку М.Трофімової, можемо додати, що гностицизм на певному етапі був варіантом релігійної ересі, як і література, виділяючись від релігійного кореня, сповнювалась еретичними моментами, іноді зовсім зраджуючи своєму першоджерелу.

Особливість нашого, слов'янського, літературного становлення полягає у тому, що розвитку літератури у нас передувало прищеплення християнства, яке вже поглинуло гностицизм, підвело певні

¹⁶⁹ Трофімова М.К. Историко-философские вопросы гностицизма. М., 1979. С.42.

¹⁷⁰ Соловьёв Вл. Гностицизм // Собрание сочинений. СПб., 1887-1900. Т.10. С.325.

підсумки і виробило гностицизм християнський. Ця особливість нашого літературного становлення пояснює відсутність розвиненої демонологічної художньої сфери, яка тільки й могла у нас розвиватись, узгоджуючись з духовною стратегією поколінь, що її створювали, отже, стратегією християнського гнозису. Спираючись лише на констатацію цієї об'єктивної особливості нашого духовного розвитку, можемо припустити, що саме вона мотивує намагання романтиків як теоретично, так і практично застосувати божественну логіку до художньої творчості, відверте їх намагання сакралізувати сферу художності. Європейська література (і не тільки антична) завжди демонструє відтиск двох традицій художньо-аналітичного споглядання: міфолого-гностичну та власне літературно-християнську.

Плотіна можна вважати першим критиком принципу наслідування в мистецтві шляхом сакралізації останнього. Він стверджував, що мистецтво – не мімесис, а творчість вільного людського духу, і завжди створює те, чого не може бути в природі, бо митець працює за прообразом краси, який дорівнює Богу. Категорія божественного була літературно адаптована німецькими романтиками, наприклад, в особі Гете знайшла великого прихильника. В німецькій же естетиці знаходимо й ґрунтовний теоретичний аналіз її. Варто нагадати судження Гегеля про Божественне: “Справжнім змістом романтичного служить абсолютне внутрішнє життя, а відповідною формою – духовна суб'єктивність, яка опановує своєю самостійністю і свободою. Це всередині себе безконечне, в собі і для себе всезагальне начало є абсолютне заперечення по відношенню до всього особливого, є простою єдністю з собою, яка знищує будь-яку позапідпорядкованість, всі процеси природи і круговерті їх виникнення, загибелі й відродження, будь-яку обмеженість духовного існування. Воно привело всіх особливих богів до чистої безконечної тотожності з собою; у цьому пантеоні всі боги скинуті з престолу, полум'я суб'єктивності зруйнувало їх, і замість класичного уявлення про численних богів мистецтво знає з цього часу лише єдиного Бога, єдиний дух, єдину абсолютну самостійність... Нова форма мистецтва зможе виявлятися тільки в тому, щоб у людському вигляді

зробити предметом споглядання не проникнення внутрішнього у зовнішню тілесність, а навпаки, повернення внутрішнього в себе, духовне усвідомлення Бога в суб'єкті"¹⁷¹. Сакралізація в українському романтизмі послідовно розвинулась до концепції месіанізму. Основні компоненти преромантичної естетики "Бог" і "дух" з'єднуються з центральним поняттям преромантичної історіографії "народ" і утворюють нову смислову симфонію. Романтичний месіанізм вилився у програмний документ – "Книгу буття" М.Костомарова та в ряді Шевченкових творів, в образах пророка, неофіта, Прометея тощо. В романтизмі Бог не є безособовим, всезагальним і абстрактним, він – національний, конкретний, особистісний, бо кожен має його в своєму серці.

Специфікою естетики українського романтизму була значна естетизація та актуалізація серця, за допомогою чого абстрактна божественність набувала рис індивідуальності. Серце стає не тільки мірою сутнісного, але й – мистецтва. Значно поповнюється його смислова градація. Хоча серце має багатовікову історію побутування в культурі, однак, важко не помітити, що романтизм уперше синтезував усі його можливі смисли і доповнив поняттям серця нації (України). Безперечний вплив на становлення категорії серця в українському романтизмі мала філософія Г.Сковороди, в якій трактовка серця була домінантною¹⁷². Тільки ідея, пропущена крізь серце, може бути істинною. Народне мистецтво вважалось зразком творчості на підставі його вікового очищення в серці народному. Очищення це звільняє від всього випадкового і неістинного, робить мистецтво божественним. Заклик наслідувати народне мистецтво зводився до вимоги успадкування його основних мистецьких принципів, серед яких серце посідало чи не найважливіше місце. Українські романтики створили тепле життєствердне мистецтво, джерелом

¹⁷¹ Гегель. Естетика. М., 1968. Т.2. 233-234.

¹⁷² Див.: Сковорода Григорій. Дослідження, розвідки, матеріали. К., 1992. С.18-33; Бовсунівська Т. Філософія серця Г.Сковороди і українська ментальність // Григорій Сковорода. Образ мислителя. К., 1997. С.84-94; Чижевський Дмитро. Нариси з історії філософії на Україні. К., 1992. С.67-70.

якого бачили серце, тому воно було незмінним супутником всіх літературних тем і мотивів.

Софійність романтичного *над-сходження* й становить сутність їх філософського й естетичного *одкровення*, і є їхнім винаходом. У всьому просторі романтичної художності – від філософських медитацій до множинних символічних ейдосів – безперервно проглядає єдність езотеричного вчування, соборність романтичного мислення. Для увиразнення висловленої думки не зайве було б пригадати пригадати акцентацію німцями геніальної особистості в літературному процесі, де остання розуміється аристократизованою (навіть у випадку вихідців з народу!) за існуючою суспільною верствою. Разом з демократизацією літературного процесу українські романтики створили й нову форму художньої універсалізації, засновану на народному світогляді. Синкретизм романтиків є практикою і пропагандою ідеї “все” для “всіх”, “все” у “всьому”. Кожен може досягти “всього”, “все” може міститись у кожному. Тож здійснення інтенціонального акту лежить в основі феноменологічної картини світу романтиків, як і в основі філософії мистецтва, утвореної ними.

Українські романтики по-новому переглядають проблему начал в філософії, силкуючись подати її синкретичне розуміння. Вони розглядають давню дихотомію духу й матерії як суто знакове понятійне утруднення, а не об’єктивну даність. Наголошують на неподільності цих двох начал, яка мотивується їх єдністю у феноменологічному плані, тобто єдність духу й матерії розглядається як достовірність їх об’єктивного існування взагалі. Єдиним доведенням подібної достовірності є феноменологічне, за своєю сутністю біблійне, потрактування світової матеріально-духовної єдності. Єдність духу й матерії в системі українського романтизму, отже, має теогонічну мотивацію: матеріальність трактується як периферія розгортання Божественного Духу. Переглянувши базові онтологічні поняття, романтики вимушені були переглянути й весь категоріальний апарат науки філософії, змінити ціннісні орієнтири, змінити аксіологію своєї доби. Взагалі, перегляд базових онтологічних по-

нять є свідченням кризи попередньої наукової картини світу, омертвіння її редуплікативної функції, трафаретність формотворення в усіх галузях людського виявлення в світі. Потреба в новітній аксіології, в новому ціннісно-нормативному потрактуванні сутнісного й викликала до життя романтичне філософське та мистецьке експериментаторство. Абсолютизація форми й матерії в добу Просвітництва призводила до зубожіння категорії змісту в усіх можливих формовиявленнях. Домінанта матерії, як і дихотомія духу й матерії, врешті-решт, розкололи живий людський світ в системі Просвітництва на антиномії, а світогляд почав вимірюватися в антиномічних категоріях. Романтики мають на меті відродження людського світу в його цілісності за ознакою вартісного, відродження цінності факту.

Створення нової картини світу на засадах архітекτονіки сакрального стає надзавданням новітньої романтичної аксіології. Виконати його виявляється можливим лише за умови утворення нової системи каталогізації категорій-понять, усталених традицією наукового мислення, які тепер потрактовуються як категорії-процеси, що в свою чергу, означало й утворення нової філософської системи на основі теогонічного руху категорій-процесів. Філософія українського романтизму має характерологію феноменології. Її об'єктивне тяжіння до знаково-символістського, а отже й значеннєвого, відтворення сутнісного стає наголошеним, а в творчому мисленні, наприклад, О. Новицького, – єдиним способом чуттєво-пізнавальної діяльності людини. Спираючись на сковородинську теогонію та його основні ступені теогонічного здійснення, на його *онтологічний синкретизм*, примат єдності над дихотомічністю духу-матерії, українські романтики виробили специфічну філософську систему, яка, маючи всі ознаки “романтичності”, разом з тим, різко відмінна від філософської картини світу західноєвропейських романтиків, тобто представляють новий вид романтичного узгодження найбільш загальних категорій потрактування сутнісного в його началах. Тим самим вони утворюють оригінальну філософську систему.

Специфічний третій шлях руської філософії був не просто вимірний, але й здійснений українськими романтиками.

Вони представили найбільш очищену схему феноменологічного *над-сходження* та *вчування* ще в той час, коли феноменологія не виділилась в осібну методологію пізнання, а отже, й випередили духовну загаданість свого часу. Спостерігаючи зараз історичну траєкторію розвитку філософських уявлень, можемо зробити узагальнення: феноменологічне світобачення виникало закономірно і невідворотно на певному етапі розвитку духу того чи іншого народу. Початки західної феноменології, переважно теологічної або спорідненої з біблійною телеологією, припадають на кінець XVIII століття, коли в Україні розгортається культурно-мистецька та філософська діяльність мандрованого філософа Г.Сковороди, яка теж має виразні феноменологічні ознаки, як от: мотивація божественної еманції, пропаганда над-сходження та реальних шляхів його здійснення, примат змісту, сакралізація всіх форм, де можливе виявлення сутнісного тощо. Всі ці риси сквородинської філософії успадковуються українськими романтиками з наступним плідним розвитком. Сковородинський пантеон божественних парадигм стає акцентованим в нову добу, зміцнюється теоретично й ілюстративно, та нарешті, саме з сквородинською рецепцією пов'язане національне забарвлення романтичної феноменології. Новий спосіб мислення зазнає образного, суто художнього, кодування та поширення. На цій підставі маємо говорити про вивершеність романтичної телеологічної картини світу. Ці коди, будучи започатковані у сфері найвищих світоглядних абстракцій, поступово реалізуються на естетичному та побутово-етнографічному рівнях. Жодна західноромантична традиція не зазнала подібного вивершення, або зазнала не настільки деталізовано, масштабно й цілісно. Не тільки **синкретизм** був запорукою поступового ієрархічного поширення телеологічних знань, але й об'єктивна життєва приналежність одних і тих же авторів як до сфери філософської, так і до мистецької. Український романтизм не тільки не знав суперечностей змісту -

форми, духу – матерії, але й послідовно втілює на всіх рівнях духовно-практичної діяльності людини своєрідну символічну знаковість, започатковану самою природою входження божественного в світ. Всі антиномії в світоглядній, як і в художній, системі українського романтизму, зумовлені антиноміями рівня сутнісного, а саме: протистоянням Бога – дияволу.

Романтики не тільки вмотивували й здійснили перехід від духу до матерії, вони не бачили жодних перешкод на шляху подібного переходу, тому утворили безліч зразків подібних розумових маніпуляцій, як в жанрі балади починаючи, так кінчаючи філософськими абстракціями. Ця суперечність не була переборена західною романтичною філософською думкою, не можна вважати її узгодженою й по сьогодні. А. Рігль, Г. Зедльмайр та інші все ще наголошують на необхідності узгодження смислової опозиції зміст - форма як на першочерговому завданні всього теоретичного літературознавства.

Романтичний **синкретизм**, ґрунтуючись на сакральному, при подібному отождоженні духу й матерії, форми й змісту забезпечив мистецтву безконечність понятійної рецепції, з другого ж боку - семантичну невичерпність інтенціональної лінійності. Іншими словами, кожен романтичний символ мав безліч корелятивів і антагоністів, мав синтагматичну (хронологічну) іпостась і множинні парадигматичні, тож у кожному такому символі містився цілий світ понять, змістів, знаків тощо. Романтичний ейдос поєднував в собі два плани ноєматичного світосприйняття – парадигматичний та синтагматичний як універсальне гармонійне сходження. Бахтіновський ефект хронотопу, утворюваного при перетинанні часу й простору, у даному випадку може послугувати ноєматичним прототипом-схемою. Романтична ейдологія передбачає вільне простування духом по обом вісям одночасно, як горизонтальній (синтагматика), так і вертикальній (парадигматика). Зосередження на тому чи іншому знаменні (або ж – кодї, знаку тощо) визначає вертикальну і горизонтальну екстраполяцію змісту, який і стає домінативним у новоутвореному символі. У такий спосіб синтезовано більшість романтичних символів.

Тож теоретики українського романтизму (М. Костомаров, А.Метлинський, О. Бодянський, Й. Міхневич, К. Зеленецький, Ю.Венелін та інші) намагалися створити нову *онтологію*, в якій сполучались би гностично-логоцентричний синкретизм і світ художньо-естетичного вираження. Аналогічний процес сполучення іудейської релігії з трансцендентністю грецької філософії намагався здійснити Філон, а художньо втілити – Філострат¹⁷³. Як в теорії романтиків, так і в теорії Філона посередником між абсолютним Божеством і реальним світом виступає логос (слово, розум). В обох випадках містика як особистісний досвід пророка висувається на перший план, в обох випадках акцентується одкровення. Більше того, утворювана романтиками теорія мистецтва має всі ознаки релігійного вчення, а саме: розвинену космогонію (мотивацію походження людини – “Книга Наума о великом Божьем мире” М. Максимовича, “Книга буття українського народу” М. Костомарова), та есхатологію (мотивацію посмертного життя - “Идеал и подражание в изящных искусствах”, “Нечто о философии христианской” О. Стурдзи, “Опыт исследований некоторых теоретических вопросов” К. Зеленецького), як і всі ознаки літературознавчої теорії з використанням притаманних їй категорій. Таким чином романтики створили унікальну світоглядну систему гностичного типу, спрямовану на пізнання Бога у душі катафатичної теології, послідовно реалізуючи теогонічну систематизацію.

Література

Аверинцев С. С. София – Логос. Словарь. К.: Дух і літера, 2001.

Аверинцев С. С. Софиология и мариология: предварительные замечания. Доклад на конференции «София – мост между двумя Европами» // Новая Европа. 1997. №10. Передрук К.: Дух і літера, 2000.

Арапов А.В. Русская софиология в контексте религиозных традиций Востока и Запада. Автореферат дис. на соис. уч. степ. канд. филос. н. М., 1997. 26 с.

Бартелеми Д. Бог и его образ: Очерк библейского богословия. Милан, 1992.

¹⁷³ Див.: *Филострат Флавий*. Жизнь Аполлония Тианского. М., 1985. 214 с.

Бёме Якоб. De incarnatione verbi, или О вочеловечивании Иисуса Христа. Уфа: ARC, 2014. 394 с.

Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов. Ред. и вступ. ст. Ю.С. Степанова. М.: Прогресс-Универс, 1995. 456 с.

Бонецкая Н.К. К истокам софиологии // Вопросы философии. 2000. № 4. с.70-80.

Буркхардт Титус. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. М., 1999. 230 с.

Вайс Меир. Библия и современное литературоведение. Гешарим, Иерусалим, 5762; М.: Мосты культуры, 2001. 440 с.

Веселовский А.Н. Разыскания в области русских духовных стихов. VI. Сборн. отд. рус. яз. и сл. Т. 32. 1883.

Домашовець В. Псалми Давидові в поетичних творах Т. Шевченка. Оттава-Морріс Плейнс, 1992. 152 с.

Донцов Дмитро. Дві літератури нашої доби. Торонто: Гомін України, 1958. 150 с.

Донцов Дмитро. Заповіт Шевченка. Лондон, 1951. 19 с.

Качуровський Ігор. Містична функція літератури та українська релігійна поезія // Слово і час. 1992. №10. С.33-45.

Лосев А.Ф. Избранные труды по имяславию и корпусу сочинений Дионисия Ареопагита. С приложением перевода трактата “О божественных именах”. СПб.: Изд-во Олега Абышко, Университетская книга, 2009. 224 с.

Монина Н.П. Идея Софии в русской поэзии: Философско-культурологический анализ. Дис. на соис. степ. канд. филос. н. Барнаул: Алтайский гос. ун-т, 2004. 141 с.

Нисский Григорий. Об устройении человека. СПб.: “Аxioma”, 1995.

Пригодій С.М. Українська філософія серця та американський трансценденталізм. К.: ВПЦ “Київський університет”, 2002. 232 с.

Рикер Поль. Феноменология воли // Философская антропология. М.: Изд-во гуманитарной л-ры, 2017. С.31-218.

Рикер Поль. Философская антропология. Рукописи и выступления 3. М7: Изд-во гуманитарной литературы, 2017. 312 с.

Смаль-Стоцький С. Т. Шевченко. Інтерпретації. Варшава, 1934. 246 с.

Софиология и неопатристический синтез. Богословские итоги философского развития. ПСТГУ, 2013. 410 с.

Трубецкой С.Н. О святой Софии, Премудрости Божией // Вопросы философии. 1995. № 9.С.120-168.

Фидлер Дэвид. Иисус Христос – солнце Бога. Античная космогония и раннехристианский символизм. М.: София, 2005. 432 с.

Федотов Г. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). Paris: Ymca-Press, 1935. 152 с.

Филострат Флавий. Жизнь Аполлония Тианского. М., 1985. 214 с.

Хоружий С.С. София – Космос – Материя: устои философской мысли о. Сергия Булгакова // Вопросы философии. 1989. № 12. С. 73-98 .

Хоружий Сергей. Исследования по исихатской традиции. СПб.: Изд-во русской христианской гуманитарной академии, 2012. Т.1.240 с. Т.2. 448 с.

Хренов Н.А. Воля к сакральному. СПб.: Алетейя, 2006. 571 с.

Чижевський Дмитро. Гегель в России. СПб.: Наука, 2007. 420 с.

Чижевський Дмитро. Філософія Г. С. Сковороди. Варшава, 1934. 242 с.

Чікарькова М. Ю. Біблійний антропоцентризм та його роль у становленні європейської культури. К.: Видавничий Дім Бурого, 2010. 312 с.

Шатобриан Рене. Гений христианства. <https://predanie.ru/book/206099-geni-y-hristianstva/>

Шевченків Михайл. Бог суций у поезії Кобзаря: про реальність Бога та Його місце в поезії Тараса Шевченка. Тернопіль: Астон, 2008. 167 с.

Шинан Авигдор. Мир агадической литературы. Гешарим, Иерусалим, 5763; М.: Мосты культуры, 2003. 206 с.

Штайнер Рудольф. Очерк теории познания Гетевского мировоззрения, составленный принимая во внимание Шиллера. http://lib.ru/URIKOVA/STEINER/goether.txt_with-big-pictures.html

Штайнер Рудольф. Теософия. Введение в сверхчувственное познание мира и назначение человека. <http://lib.ru/URIKOVA/STEINER/stein2.txt>

Шубаро О.В. Феномен сакрального текста. Минск, 2012. 97 с.

Эрн В. Ф. Борьба за логос: Опыты философские и критические. М.: Путь, 1911. 361 с.

БОГОРОДИЧНИЙ КУЛЬТ В УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНТИЗМІ

*О всехвальна Мати, що породила понад усіх святих
святіше Слово, прийми нинішнє моління наше і рятуй
нас від усякої напасті та хорони від мук вічних тих,
що співають ради тебе : Алілуя!
(«Акафіст до Пресвятої Богородиці»)*

Літературна рецепція Богородичного культу тривала впродовж століть та надивовижу різноманітна у засобах художнього втілення. В літературі романтизму Богородичний культ насамперед пов'язаний із середньовічною апокрифічною поетикою та становить своєрідний етап осмислення жінки як ідеалу, що поєднав сакральне та профанне, прекрасну даму лицарського поклоніння й Богородицю. Оскільки в романтизмі культ прекрасної дами часто спирався на культ Богородиці, то і поетика літературного твору часто сягала поетики сакральної літератури про Матір Божу. Законодавцем подібного зображення жінки став Вальтер Скотт, в історичних романах якого прекрасна дама завжди присутня. Особливістю розробки культу прекрасної дами в романах Скотта було 1) наділення її всіма рисами ідеальної жінки, 2) накладання рис Богородичного культу на культ прекрасної дами середньовічних лицарських романів, 3) розвинена антрибутика неба, 4) піднесення краси і духовності водночас, 5) езотерика як причина загадковості прекрасної дами, 6) піднесено-платонічний стиль зображення, 7) наявність блакитної барви в портретних характеристиках прекрасної дами або її оточення, 8) етика сублимації та ін. Крім того, у творчості кожного наступного письменника-романтика рецепція Богородичного культу виринала з більшою чи меншою послідовністю перелічених ознак в залежності від занурення в поетику середньовічної літератури та бажання її відроджувати.

О. Кривоший писав, що «середньовічній культурі притаманне було не просто відтворення двох уявлень про людську досконалість

– світський ідеал та ідеал святості, але й певний рівень взаємопроникнення цих двох ідеалів»¹⁷⁴. Накладання цих двох пластів семантики в образі Богородиці в українському романтизмі посилювалось загальнокультурним контекстом, де зведення її культу вже було справою завершеною. З приводу синтезу релігійних культів та потребі в їхньому художньому подовженні В. Бичков зазначав: «Так, на рівні пізнавальному (чи гносеологічному) свідоцтво про Істину виражається в *антиноміях*; на рівні битійному (або онтологічному) посередником між світами духовним і матеріальним, божественним і земним, свідком першого світу у другому виступає *Софія*; на рівні душі (або психологічному) таким посередником є *сон*; у сфері релігійного життя свідоцтво на індивідуальному рівні здійснюється в *містичному досвіді*, у спогляданні *краси* (у тому числі й в мистецтві); на соборному (тобто кафолічному) рівні – в *церковному культі*, невід'ємною складовою якого є *культове мистецтво, художність*»¹⁷⁵. Особливістю українського романтизму було те, що він органічно доповнив «культове мистецтво» та мистецтво «релігійного культу», надавши Діві Марії друге життя в художньому світі вільної вигадки.

Богородичний культ в романтизмі українському і західному відрізняється істотно тим, що в літературі західного романтизму він накладається на середньовічний лицарський культ прекрасної дами та все більше віддаляється від сакрального зразка, врешті, утворюючи настільки глибоку прірву в поетиці, що іноді зв'язок із сакральним оригіналом приходится відновлювати шляхом ретельного аналізу. Натомість в українському романтизмі значення Богородичного культу послідовно наростало, поетика збагачувалась, рухаючись від профанного, фольклорного зображення молодої жінки – до пробілішого образу матері Марії. Тобто не процес секуляризації проглядає у такому спрямуванні, а сакралізації. Рухаючись від Катерини

¹⁷⁴ *Кривошій О.П.* Роль образу Богоматері в духовному становленні Запоріжжя // <http://web.znu.edu.ua/ru/articles/31.pdf>

¹⁷⁵ *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. С.215.

до Марії, Тарас Шевченко перетворює поетичний культ жінки на Богородичний культ, а не навпаки, як це переважно спостерігається в західному романтизмі, де зазвичай зворотний рух від Богородичного культу до прославлення реальної жінки зменшував сферу сакрального. Висхідний рух від фольклорного й побутового як більш приземленого та ужиткового – до сакрального й піднесеного у «Кобзареві» стосується не тільки жіночих образів, але й усіх текстів збірки.

Діва Марія в ранньому християнстві не викликала у теологів такого інтересу, як у добу Середньовіччя, коли вона мала «в аргументації христології все більш значиму роль, що вимагало визначення її життя та її особистості»¹⁷⁶. Ханс Бельтинг зауважує, що «у той час, коли теологи, що дискутували про роль Діви Марії в народженні Христа, замовчували її можливе значення як небесної матері, існувало безліч культів материнських божеств, зокрема на рівні народної свідомості»¹⁷⁷. Діана Ефеська, гностична Софія, Ісида мали комплекс ознак «небесної матері». Історія укладання культу Богоматері доволі легко простежується в християнстві та в історіях коронованих осіб, які покликалися на цей культ, як і природа комплексу її характерологій. Провідна її риса – заступниця людей перед Богом. «Зміни в культурі Діви Марії ми характеризуємо як результат перетворення Богоматері на Праматір, які досягли на початку VII ст. масштабів, які навряд чи можна було перевершити. Богоматір, особа якої стала тим часом такою ж різноманітною, як різноманітні прохання до неї, є справжнім сувереном, від імені якого діяв навіть імператор»¹⁷⁸. Так склалось, що саме романтизм потребував «технології» сакралізації, яка була відшліфована в культурі Богоматері, і яка поширилась фактично на все мистецтво першої половини XIX ст.

В українській культурі Діва Марія – останній прихисток непростених грішників. Культ Богоматері розростається на Січі, про

¹⁷⁶ Бельтинг Ханс. Образ Богоматери в Византии. Возникновение образа Девы Марии // Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: «Прогресс-Традиция», 2002. С.49.

¹⁷⁷ Там само. С.49.

¹⁷⁸ Там само. С.52.

що писав Дмитро Яворницький. Поетизація *легенди про сльози Богоматері* в творі "Іржавець" Т. Шевченка побудована на давніх апокрифічних текстах. Трансформація даного мотиву пов'язана з підсиленням історичного змісту, зануренням в історію Гетьманщини періоду Петра Великого. Божа Мати плаче над кривдами козацькими, які були заподіяні російським царем. Ефект підсилюється подвійним зображення самого акту проливання сліз іконою Богоматері. Витоки цього мотиву – у народній христології. Спочатку опис сліз Богоматері з'являється у сцені поразки шведів та Мазепи ("Не плакала б Матер Божа В Криму за Україну"¹⁷⁹). Образ сліз тут досить фрагментарний, згадавши про них, автор відразу переносить читача до "Великого Лугу" та до "матері Січі". Вдруге образ сліз виринає при згадці про заснування Санкт-Петербургу ("Як погнали на болото Город будувати. Як плакала за дітками Старенькая мати"¹⁸⁰). У цьому уривку образ матері-українки та Богоматері не розподібнені, і ця нерозподібненість є для Шевченка бажаною, навмисною. Часте накладання семантичних значень "проста українська жінка-мати" та "Богоматір" у творчості Шевченка пояснюється також його концептуальним тяжінням до вивершення образу жінки у сакральному плані. Козацька ікона Божої Матері плаче завжди тоді, коли з козаками трапляється лихо, тож Шевченкова – "Заплакала Матер Божа Сльозами святими"¹⁸¹. Коли вдруге заплакала Богоматір, Бог "зглянувсь" і покарав ворогів. Сльози є організуючим знаком системи даного твору. Особливе місце сльози в поезії романтиків пов'язане з увиразненням виняткової чутливості людини. Тож недарма саме на сльози Богоматері зважає Бог, рятуючи козаків від остаточного знищення. Втретє мотив сліз Богоматері виринає наприкінці твору і має такий же потрійний ефект актуалізації трагізму історичного та сучасного

¹⁷⁹ Шевченко Тарас. Кобзар. К.: Радянський письменник, 1983. С.331.

¹⁸⁰ Там само. С.332.

¹⁸¹ Там само. С.333.

стану козаків ("Отам вона й досі плаче Та за козаками"¹⁸²). Поетика сліз у цьому разі нав'язана середньовічною апокрифічною літературою та літописними легендами про заснування церков.

У творі "Варнак" маємо яскравий взірець поетизації образу святого своїми соборами Києва, який з'являється на небі перед очима Варнака, великого грішника, і образ цей обертає його до каяття. До появи в його поезії цього образу (марива Києва) спричинились численні легенди, якими сповнена культура киеворуського та пізнішого часу. Варнак бачить на небі диво дивне – місто Київ із святими церквами – саме тієї хвилі, коли хоче знову різати ворогів. Видовище такого дива його зупиняє, він "мліє", перероджується, з його очей течуть сльози: "До полудня плакав, Та так мені любо стало: І малого знаку Нудьги тії не осталося, Мов переродився..."¹⁸³. Змалювання видовища дива у цьому випадку породжує диво друге – людського переродження. Взагалі, у творчості Шевченка чітко виділяються два рівні усвідомлення дива: як містичного фантастичного перетворення світу та як невидимого для людського ока перетворення духовного. Часом межа таких перетворень досить невловима, як у даному випадку: адже важко визначити чи побачене намарилось Варнаку, чи було фактом зримої матеріальності. Нечіткість меж перетворень – обов'язкова умова дива.

Концепт "Божого дива" зустрічається в кількох творах Т.Шевченка. Наприклад, у поезії "Ісаїя. Глава 35". Там дивом є поява правди на землі. Її входження до людського світу ілюструють також інші дива: "Нічим отверзнуться уста; Прорветься слово, як вода. І дебрь-пустиня неполита, Зцілющою водою вмита, Прокинеться і потечуть Веселі ріки, а озера Кругом гаями поростуть..."¹⁸⁴. Це є пряма ремінісценція з книг Святого Письма. При цьому поет не намагається трансформувати це поняття згідно з суспільною ситуацією його часу, навпаки, прагне зберегти якомога

¹⁸² Там само. С.333.

¹⁸³ Там само. С.360.

¹⁸⁴ Там само. С.500.

більше позачасових ознак дива. Картина відродження земного царства навмисне підпорядкована біблійній символіці раю. Хоча поет у цьому вірші малює лише одне диво, він прагне зобразити його багатоступінним, тобто при збереженні основної семантики, Шевченко збагачує її суто мальовничими ефектами. Як пряме перенесення ознак сакрального дива малюється народження пророка в поезії "Пророк", а також образ матері у вірші "У наших раї на землі". У Шевченка навіть зустрічається розвиток семантики християнського дива як задивування людиною – Божим творінням ("Ми восени такі похожі Хоч крапельку на образ Божий..."¹⁸⁵).

Т. Шевченко задумує великий твір про Богоматір, що засвідчує лист від 7 березня 1850 року до Варвари Репніної: "Новый Завѣт я читаю со благоговѣннымъ трепетомъ. В слѣдствіи этого чтенія родилась мысль описать сердце матери по жизни пречистой дѣвы матери спасителя. И другая – написать картину распятого сына ея. Молю Господа, чтобы хоть когданибудь олеетворились мои мечты!"¹⁸⁶. Як ми вже знаємо, цей задум поет здійснив. Культ Богородиці в «Кобзареві» поданий у формі поетичного тематичного відхилення раптово стає центральною темою в «Марії», «Неофітах» та в поезії.

Втім, Тарас Шевченко розвиває тематичний комплекс "дива" часом у зовсім протилежному напрямі: провадить його нищення, секуляризацію, що спостерігається в поемі "Марія", де автор намагається зовсім подолати це поняття, перевести його в побутову іпостась, знищити як диво. *Узвичаїти диво* означає для нього у цьому випадку – зберегти сакральну таємницю як таємницю будь-якого людського життя. Нищення дива відбувається внаслідок проголошення його загальнолюдським, притаманним кожному, хто вірить у свою справу. Диво знищується, але не Богородичний культ, який, втрачаючи релігійні характеристики, набуває поетичних та розвивається далі. Марія у Шевченка демонструє самопізнання

¹⁸⁵ Там само. С.455.

¹⁸⁶ Листування Тараса Шевченка. За редакцією Сергія Єфремова. Черкаси: Брама-Україна, 2013. С.98.

через осмислення смерті власного сина, сам же концепт смерті як форми пізнання розкривається в сенсі онтологічного гнозису смерті, не існуючи як досвід багатьох, лише – як індивідуальний досвід Матері. Диво смерті, як і диво воскресіння, екзистенційно співпадає з індивідуальним екзистенційним досвідом Богоматері, що в творі стає напрямом секуляризації дива. В епістемологічному аспекті така поетика дива Смерті та дива поширення християнства є вивершенням загального екзистенційного пізнання добра і зла, де роль Богоматері полягає в тому, щоб стати кордоном такого пізнання, остаточним спокутуванням гріха Єви. Т. Шевченко переводить астрально-космологічний феномен Діви Марії у ракурс антропологічного. Наголошуючи на земних ознаках Богоматері, він не відмовляється від поклоніння їй.

Шевченко, описуючи події життя Марії, виходить насамперед з гностичної версії, за якою Ісус-логос прийшов до неї у вигляді архангела Гавриїла. В поемі до Іосифа приходять незнані гості, який возвіщає про народження месії. Біблійна інтерпретація долі Марії починається з Євангелія від Матвія та Євангелія від Луки, докладна історія її життя подана в Євангелії Іакова. Хронологія визнання Марії як втіленого *sacrum* припадає на середину IV століття, коли в працях Євсевія вона відверто була названа Богоматір'ю. Єфеський собор 431 року санкціонував подібне її тлумачення. Шевченко, з одного боку, визнає існування Марії та Христа в людському тілі, з іншого – тілесність їхнього перебування на землі подає, використовуючи язичницьку символіку. Тим самим він ніби повертає нас до двох архаїчних начал сакральної історіографії – гностично-язичницького (апокрифи, гностичні євангелія) та християнського софіологічного (ранні канонізовані біблійні тексти), яскраві зразки подібного ж сполучення подає нам і ранньохристиянська теологія.

В образі Шевченкової Марії сильними виявляються тілесно-зображальні компоненти, у зв'язку з тим, що відчутними стають стародавні язичницькі культу, зокрема, культ Рожаниць, які є “не тільки володарками долі, віку людського, не тільки визначають, що

кому “на роду написано”, але й дають життя”¹⁸⁷. Марія Шевченка наділена й семантикою загальнолюдського прочитання, наприклад, асоціативно наближається до образу Маїї, матері Будди, яка, гуляючи в священному гаю, також породила боголюдину й провісника Божого одкровення. У багатьох легендах, які розповідають про деміургів та прабатьків, наголошується, що перед смертю вони зазнали тортур, як шевченківський Ісус, більше того, це є умовою становлення майбутнього пророкованого месією світу справедливості. Тілесно-зображальна рел'єфність образу Марії в поемі Шевченка ґрунтується на етнографічній реальності України, що створює ефект конкретності національного Бога, ефект *богоприсутності*. Часопростір раннього християнства та сучасний поетові співпадають. Цей алогічний хронотоп здійснюється як жива й актуальна констатація дива в його природності.

Наприклад, поезія Шевченка “У нашім раї на землі” за основу смислоструктури має канонічний християнський образ Богоматері із немовлям Христа на руках. Подальше концептуальне проектування образності зумовлене несвідомими бажанням письменника утриматися в межах змішування кількох введених просторів, якими у цій поезії, зокрема, є: 1) біблійний (“У нашім раї на землі Нічого кращого немає, Як тая мати молодая З своїм дитяточком малим”¹⁸⁸); 2) етнічно-побутовий (“І ти осталася небого. І не осталася нікого З тобою дома. Нагоди Старої нічим одягти І витопить зимову хату”¹⁸⁹); 3) фольклорно-поетичний (“Безталанна! Де ділась Краса твоя тая, Що всі люде дивувались? Пропала немає”¹⁹⁰); 4) індивідуально-авторський (“Старці тебе цураються, мов тії прокази”¹⁹¹). Кожен із перелічених ментальних просторів поезії “У нашім раї на землі” не представлений як вивершений концепт, проте їх вивершеність є доволі повною у

¹⁸⁷ Попович М.В. Мировоззрение древних славян. К.: Наукова думка, 1985. С.97.

¹⁸⁸ Шевченко Тарас. Кобзар. К.: Радянський письменник, 1983. С.446.

¹⁸⁹ Там само. С.447.

¹⁹⁰ Там само. С.447.

¹⁹¹ Там само. С.447-448.

культурній традиції, тож для відтворення образності якогось із цих ментальних просторів достатньо залучення часткового, фрагментарного зображення його атрибутики.

Так, Шевченкові не потрібно було деталізувати портрет Богоматері чи української покритки, оскільки ці образні концепти є загальновідомими, тож він користується традиційним образом, відтворюючи його як *слід* (фрагментований алюзивний відтиск свідомості). Основний масив тексту поезії — це концептуальне проектування на основі утворення параболічного смислового зрушення: з одного боку, Богоматір, що народила сина не від Йосипа, а від Святого Духу, з яким не була одружена за суспільним ритуалом, з іншого, — покритка, яка також приводить на світ позашлюбного сина. Утворюючи змішування введених просторів 1) біблійного та 2) етнічно-побутового, поет наближає два ментальних простори та утворює параболічне зіставлення, яке набуває сили в індивідуально-авторському ментальному просторі: поза параболічним зіставленням образ покритки часів Шевченка має негативну семантику, але у площині сакральної долі Богоматері також сакралізується. Концептуальне проектування Шевченка з його ідеологічним завданням реабілітації покритки як суспільної жертви, надання легітимності її статусу у власному етносі та уподібнення її до сакральної постаті, звичайно, дарує нам зовсім інший тип образності, який може існувати функціонально тільки на межі біблійного та етнічно-побутового ментальних просторів. Цей змішаний тип образності найбільш характерний для поезії Т. Шевченка.

Навіть у ранніх творах поета простежується така само образна структура, що наводить на думку про невипадковість. Підсилення сакрально-агоністичного змісту спостерігається і в поемі “Княжна” (1847 р.), де молода княжна характеризується як Богоматір: “І матір’ю Своєю святою Її звали”¹⁹². Міфологема сови із значенням згн’ябленого жіночого життя раптово вривається в текст поеми, коли княжну гвалтує батько. В цьому творі вперше сходяться поняття

¹⁹² Шевченко Тараса. ПЗТ. К.: Наукова думка, 1991. Т.2. С.21.

“покритка” й “черниця” (княжна йде в черниці). Чернецтво (але лише жіноче!) у Шевченка завжди мало сенс спокутування чужого гріха, з темою покритки воно пов'язане саме як форма спокутування гріха. Таким чином, в поемі вибудовується семантичний ряд: дівка – покритка – сова – черниця – Богоматір. Його змістовна вивершеність має біблійну мотивацію. Дедалі частіше в творчості Шевченка сакральна значеннєвість перемежовується з національно-житійною.

Поет намагається поставити особливий акцент на прихильності людини до Божественного світу, на її подібності до самого божества, при цьому будь-який людина є прообразом Бога, його творчою імітацією. Якщо поглянути на образ Діви Марії як на релігійний архетип, впроваджений та поширений задовго до романтиків, то образи, створені на основі архетипу Божої Матері (що сягає первинного образу Великої Матері) у Шевченка (як, скажімо, і у Пушкіна) мають довгий ряд модифікацій, вичерпати який неможливо, тому називу найбільш характерні: прекрасна дама – Муза – кохана – жінка з немовлям – Богоматір – Велика Мати. У сучасній науці архетип матері розглядається в книзі «Елевсин» К. Кереньї, «Становлення та розвиток свідомості» Е. Нойманна та ін. Для нас актуально те, що саме архетип Діви Марії є протоформою для художньої імітації, для створення всього того довгого ряду модифікацій із визначеною змістовністю образу, врешті, для посилення сакралізації жіночих образів у творчості не тільки Шевченка, а й майже всіх українських романтиків.

Серед них найсильніше Богородичний культ проявився у творчості Т. Шевченка, проте його рецептивне обертання є в поезії М. Костомарова, П. Куліша, М. Петренка, В. Забіли та ін. Зазвичай він проявляється в процесі інтимізованого зображення коханої жінки. Риси середньовічного поклоніння-величання Діви Марії переінакшені до захоплення простою земною жінкою, проте відголоски давнього культу відчутні, саме пов'язаність із цим давнім поклонінням-величанням створює ефект невичерпності езотеричного сенсу опісаного жінки, надає тривкості та значимості її материнству чи

просто вроді. Задля справедливості треба зазначити, що деякий вплив на формування романтичного культу Богородиці мали апокрифічні та фольклорні легенди, адже саме там вона описана як проста земна жінка. Але апокрифічне зображення відзначене певним наближенням сакрального до житійного досвіду кожного, у той час, як в українському романтизмі цей образ служить возвеличенню жінки – коханої – молодій матері. В українському романтизмі Богородичний культ не був прикрашанням поетичної мови, він сягає глибокого переконання романтиків в божественному началі, що властиве прекрасній жінці не залежно від її походження.

Цікавим було функціонування Богородичного культу у творчості П. Куліша, який доторкався до нього лише принагідно, але створив незабутню образність. Наприклад, поезія «Покора» містить відголоски Богородичного культу у зображенні коханої: «”Оддай мені й Лавуруньку кохану, Красу всіх дівоньок і молодниць оддай. Воздам тобі восторгами за рану В раю...” І я, мов окаянну, Прогнав її із серденька за рай»¹⁹³. Нерівноцінний обмін коханої на рай, звичайно, сприяє сакралізації жіночого образу. У Куліша є і прямі вказівки на Діву Марію, зокрема у поемі “Маруся Богуславка” читаємо: “О Пречиста мати-діво! – Прорекла Маруся. – Се зробила ти, що в мене У гостях матуся”¹⁹⁴. Крім того, в цьому ж творі стикаємося з постійним обігриванням імені Маруся і Диви Марії, адже Маруся – це етнічний варіант імені Марія. Маруся Богуславка у Куліша не вагаючись окреслює себе характеристиками із сакральним значенням, наприклад “У темницю до вас непорочними крильми летіла”¹⁹⁵. Можливо, сакралізація образу Марусі у Куліша й не така виразна та багатогранна, як Марії у Шевченка, але вона незаперечна.

У творчості М. Костомарова Богородичний культ обернувся на сакралізацію та уславлення коханої жінки: «В світі золотому Божим

¹⁹³ *Куліш Пантелеймон*. Твори в 2 т. К.: Дніпро, 1990. Т.1. С.303.

¹⁹⁴ Там само. Т.2. С.504.

¹⁹⁵ *Куліш Пантелеймон*. Твори в 2 т. К.: Дніпро, 1990. Т.1. С.528.

Серафимом Ти мені явилась, Запашня квітко Небесного раю!»¹⁹⁶. Вірш “Дідівщина” також містить сакралізацію дівчини, хоча цей образ в структурі твору й другорядний, але відтворений цілком в традиціях Богородичного культу: “Щоб у дівчини безвинная Душка так, як небо, сяjala, Так – як квіточка блакитная На лиці Христа-Спасителя”¹⁹⁷. “Небесна” поетика, сяяння, дотичність до Христової долі, – все це споконвічні ознаки Богородиці, які у цьому творі потрансформовані для опису дівчини, яка здатна щиро кохати. Хоча більшість жіночих образів у М. Костомарова мають баладне розгортання, предбачаючи метаморфозу / перетворення, проте ця фольклорно орієнтована поетика, як бачимо, у нього іноді перетинається з поетикою сакральною.

В. Забіла як співець несамовитого, але нещасливого кохання за провідну тему своєї творчості мав зрадливу невірну кохану. Послідовного відтворення Богородичного культу, подібного до Шевченкового, у нього немає, проте збережена атрибутика святості та щирості і небесної чистоти Діви Марії, яка переноситься на вірну дівчину. У вірші “Пісня” поет змальовує кохану дівчину засобами цієї атрибутики: “Сонечко неначе зійде, Вона так сміється. А як пісні заспіває, Солов’я не треба: Слухаєш, не знаєш, де це, Неначе хто з неба”¹⁹⁸. Туга за втраченим (або очікуваним) коханням властива й Михайлу Петренку, але Богородичний культ проявляється в його творчості скоріше як туга за небом, замилювання яким переростає в медитацію. Прагнучи “к далекому небу і серцем, й очами”¹⁹⁹, поет завжди сподівається на кохання, і якби не цей визначаючий компонент в його численних медитаціях, то все написане ним можна було б віднести до духовних віршів. Сакралізація образу неба у М. Петренка вивершується інтимізацією – конкретним образом коханої Галі: “Закрилась від мене і небом, й горами, А я тут zostався з горем та сльозами. Туди ж мої очі, туди

¹⁹⁶ *Костомаров Микола*. Твори в 2 т. К.: Дніпро, 1990. Т.1. С.157.

¹⁹⁷ Там само. Т.1. С.80.

¹⁹⁸ *Українські поети-романтики*. К.: Наукова думка, 1987. С.284.

¹⁹⁹ Там само. С.288.

моя думка, Де ти живешь, Галю, сердешна голубка”²⁰⁰. Вся глибина сердечної чутливості, весь апофеоз щирого почуття спрямований поетом до далекої та байдужої до нього коханої. Нудіння з любові як вирок долі, якого не позбутись, частково долається тільки зануренням у містику неба. До речі, небесна атрибутика дуже часто в українських романтиків стосується коханої, наприклад Олександр Корсун також її використовує: “Мов небо очиці у неї”²⁰¹.

Світ індивідуальної містики у творчості українських романтиків як досвід пізнання Бога та єднання з ним реалізувався в поетичному плані через залучення існуючих релігійних культів та пробіблийних важелів священного буття. Сила романтичного поетичного Богородичного культу в тому, що він водночас презентує індивідуальний містичний досвід (Шевченка чи Костомарова) – і задіює великий езотеричний контекст як колективний досвід нації, байдуже релігійний, апокрифічний чи фольклорний.

Образ Діви Марії сприймався українськими романтиками як ідеал жінки, як зв'язок між світом божественним і людським. Якщо для Шевченка зразком служить іконописний образ Діви Марії, то у творчості Костомарова і Куліша скоріше йдеться про поетику апокрифічного, фольклорного образу, який до того ж, вповні не використовується, а тільки його сакральна атрибутика. Ніхто з українських романтиків не використовує образ Марії, який представлений у Біблії, тобто прямих запозичень немає. Суть Богородичного культу, таким чином, виявляється не в прямому та послідовному його відтворенні на сюжетному чи образному рівнях творів, але функціонує він як ненав'язливий зразок ідеального, як певний і чіткий орієнтир у світі незліченних марнот людства. Тобто Богородичний культ – це компас для орієнтування в духовному плані, це своєрідне знаряддя морального налаштування, а зовсім не площина для наслідування і виродження у копії. Тому література українського романтизму майже не дає прямого віддзеркалення сакральних

²⁰⁰ Там само. С.295.

²⁰¹ Там само. С.309.

зразків, вона дає орієнтацію на них. Богородичний культ в романтизмі важливий як площина аксіології, міри цінності, щирості, людяності. Він створює вектор, а не визначений образний ряд. При всьому тому, що романтики прагли створити своє Нове Євангеліє (з цією метою написана «Книга буття» Костомарова), вони зовсім не вітають трафаретне примноження *sacrum*-у. Сакральні культури (власне, як і решта) в літературі романтизму мають велике значення для виструнчення теогонічної ієрархії світобудови.

Література

Бельтинг Ханс. Образ Богоматери в Византии. Возникновение образа Девы Марии // Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: «Прогресс-Традиция», 2002. 540 с. С.45-53.

Богатырева Т.А. Отражение культа Богородицы в древнерусской литературе. Дис. на соис. степ. канд. фил. н. М., 2010. 231 с.

Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. 745 с.

Вейль Симона. Формы неявной любви к Богу // Esxatos. <http://esxatos.com/veil-formy-neyavnoy-luybvi-k-bogu>

Вышеславцев Б.П. Вечное в русской философии. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. 168 с.

Десницкий Андрей. Введение в библейскую экзегетику. М.: Изд-во ПСТГУ, 2011. 416 с.

Древс А. Миф о деве Марии. М., 1929. 105 с.

Евангелие от Марии. Апокриф. <https://biblia.org.ua/apokrif/apocryph1/ev-mar.shtml>

Кашуба М.В. Давньоруські традиції трактування образу жінки та їх продовження на Україні // Київська Русь: культура традиції. К.: Наукова думка, 1982. 151 с.

Комарницький А. Давньоруські традиції культу Діви Марії // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. 2014. №4-5. С.50-59.

Костомаров Микола. Твори в 2 томах. К.: Дніпро, 1990. Т.1. 533 с.

Кривоший О.П. Роль образу Богоматері в духовному становленні Запоріжжя // <http://web.znu.edu.ua/pu/articles/31.pdf>

Крип'якевич П., о. Про Богородичну гімнографію у грецькій Церкві / перекл. Андрій Содомора // Калофонія: науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії. Львів, 2010. Ч. 5. С. 114-165.

Куліш Пантелеймон. Твори в 2 томах. К.: Дніпро, 1989. Т.1. 647 с.

- Мелло Альберто*. Страсти пророков. Темы пророческой духовности. М.: Изд-во ББИ, 2016. 197 с.
- Нагаєвський І*. На слідах Пресвятої Богородиці цариці Русі-України. Львів-Київ-Рим: Укр. католицький ун-т св. Климента в Римі. Філія у Чикаго, ЗСА, 1984. 132 с.
- Несторівські студії*: Образ Богородиці в духовній культурі Давньої Русі. – К.: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2012. 92 с.
- Попович М.В.* Мировоззрение древних славян. К.: Наукова думка, 1985. 166 с.
- Сны Богородицы*. Исследования по антропологии религии. СПб.: Изд-во Европ. ун-та СПб., 2006. 304 с.
- Свенцицкая И.С.* Раннее христианство: страницы истории. М., 1988.
- Свенцицкая И.* Апокрифические Евангелия. М., 1996. 186 с.
- Сиротинська Наталя*. Бородична тема у сакральній гімнографії та українській бароковій літературі // Вісник Львівського ун-ту. Серія мистецтво. 2013. Вип.12. С.18-27.
- Сказания о пресвятой Богородице* // Апокрифы Древней Руси. СПб.: Амфора, 2002. С.149-172.
- Ранович А.* Античные критики христианства (Фрагменты из Лукиана, Цельса, Порфирия и др.). М.: ГИАЗ, 1935. 256с.
- Ранович А.* Очерк истории раннехристианской церкви. М.: ОГИЗ, ГИАЗ, 1941. 257 с.
- Українські поети-романтики*. Поетичні твори. К.: Наукова думка, 1987. 578 с.
- Ушкалов Л.* Українське барокове богомислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду. Харків, 2001. 221 с.
- Шевченко Тарас*. Кобзар. К.: Радянський письменник, 1983. 587 с.
- Шевченко Тараса*. ПЗТ. К.: Наукова думка, 1991. Т.2. 583 с.
- Шустров А.Г.* Творчество и культура в свете традиции византийской мысли. Ярославль: ЯрГУ, 2005. 180 с.
- Этингоф О. Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI-XIII веков. М., 2000. 312 с.
- Яворницький Д.І.* Історія запорозьких козаків: У 3 т. К., 1990. Т.1. 578 с.

ФЕНОМЕН ЮРОДСТВА В ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

З плином часу деякі соціально-історичні явища зникають для нас, як зникло юродство в його класичних формах. Юродство як соціальний феномен від часів Ісаакія Печерського ще існувало у XVIII-XIX ст. та мало певну репродуктивність у культурі та літературі, накладаючись та перетинаючись із скоморохами, лицедіями, мадрованими дяками-філософами (не пиворізами!), блаженими старцями. Що ж означало бути юродивим безвідносно до Т. Шевченка та його поетичних масок? У агіографічному словнику В. Живова “Святість” читаємо: “Юродивий (гр. σαλος), розряд святих подвижників, які обрали особливий подвиг – юродство. Тобто вигляд божевілья, який набували задля “порування світу”, радикального заперечення цінностей світського життя і служіння Христу шляхом засвідчення невідповідності Христового шляху світській мудрості і світській величі”²⁰². Тобто у християнському розумінні юродивий також перебуває у статусі служіння Богу так само, як і пророк, провісник, священник, чернець, дяк та ін.

У Шевченка юродивий водночас і поет, що значно збільшує резонансність його божественного служіння. “У давнину поезія і бідність були майже синонімами, і більшість таких прислужників або жерців Аполлона ходили по лініям Гостьового та Апраксина дворів у лахмітті: в дірявих чоботах, по лавам, пропонуючи кожному чітко написаний акростих, у досить звучних римах, початкові літери якого відтворювали прізвище поета, а решта волала про те, що автору потрібні чоботи та шматок хліба”²⁰³, – зауважує Пиляев. Юродиві завжди становили дуже рідкісне явище, бо серед інших категорій зубожілих

²⁰² Живов В. М. Святость. Краткий словарь агиографических терминов. <https://azbyka.ru/svyatost-kratkij-slovar-agiograficheskix-terminov#n44>

²⁰³ Пиляев М. И. Замечательные чудачки и оригиналы. СПб.: Изд-е А. С. Суворина, 1898. С.242.

мислителів були обтяжені ще й релігійною ідеєю очищення суспільства. Такої форми суспільного віщування, на думку О. Панченка, не знав Захід, тому Дж. Флетчер у своїй історії Росії 1591 року захоплено поділився спостереженнями над руськими юродивими: “Їх вважають пророками і майже святими мужами, чому й дозволяють їм говорити вільно все, що їм заманеться, без будь-яких обмежень, навіть про самого Бога. Якщо така людина явно дорікає комусь у чомусь, то йому не суперечать, а тільки кажуть, що заслужили це за гріхи... Блаженних народ дуже любить, бо вони, подібно до пасквілів, вказують на недоліки вельмож, про які ніхто інший і говорити не наважується”²⁰⁴. Дослідник дуже точно визначив приналежність цих дивних представників низового світу до духовних проблем, що нуртують суспільство.

Б. Успенський, аналізуючи явище антиповедінки, тобто асоціальної поведінки людей в історії культури, зокрема сказав: “Нарешті, антиповедінка притаманна юродивим, однак має у цьому випадку принципово інший, так би мовити дидактичний, сенс. Відповідно ми можемо виділити особливий тип дидактичної антиповедінки”²⁰⁵. “Поведінка юродивого наскрізь пронизана дидактичним змістом та пов’язана насамперед із запереченням грішного світу – світу, де порушений порядок”²⁰⁶. Проте, зауважимо, це заперечення суто пасивне, екстатичне.

О. Панченко наводить детальний опис феномена юродства і наголошує на ключових його характеристиках: “Якщо ідеальний одяг юродивого – нагота, то його ідеальна мова – мовчання”²⁰⁷, “юродство, звичайно, стосувалось апостольської традиції”²⁰⁸, “юродивий – “удаваний божевільний”, самоназваний дурень, який приховує під

²⁰⁴ Успенский Б. А. Антиповедение в культуре древней Руси // Проблемы изучения культурного наследия. М.: Наука, 1985. С.326-332.

²⁰⁵ Там само. С.331.

²⁰⁶ Там само. С.332.

²⁰⁷ Панченко А.М. Юродство как общественный протест // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в древней Руси. Ленинград: Наука, 1984. С.95.

²⁰⁸ Там само. С.98.

личною глупоти святість та мудрість”²⁰⁹, “юродиві не винаходять оригінальних принципів кодування. Будучи частиною народної культури, вони користуються тими ж прийомами, якими користується фольклор”²¹⁰, “класичний юродивий – це бунтівливий самітник”²¹¹, юродиві “відчужують себе від суспільства”²¹², схильні до “мовчаного протесту” поруч із висміюванням негараздів цього світу. Старокнижній традиції відомі навіть життя юродивих, наприклад, Прокопія Устюжського. В часи романтизму в Україні існували юродиві, яким по смерті було надано статус святих та створено житіє, наприклад, “Старець Ієромонах Феофіл, Христа ради юродивий, подвижник і прозорливець Києво-Печерської Лаври (1788-1853)”.

Т. Шевченко відомий насамперед як пророк; в його “Кобзарі” тема пророка і пророцтва є чи не найбільш विकристалізованою. Проте стійкість та впевненість пророка часто була похитнута перипетіями долі поета і тоді він перевтілювався на мовчаного пророка або ж – юродивого. Така зміна реєстру функціонування потребувала й специфічного перевтілення на образ асоціальної людини, з низьким суспільним статусом, але з таким же палким серцем, як у пророка. Дослідження текстів Т. Шевченка під цим кутом зору показало, що в ранній період творчості тема юродивого представлена фрагментарно, невиразно та вражає постійним сполученням із романтичними мотивами нудіння світом, сліз, плачу, бентежного серця тощо. Крім того, поезії на тему юродивого (або з елементами його світовідчуття) не завжди цілковито присвячувались саме цій темі, часто були доповненням до якоїсь іншої. Наприклад, як у поезії “Не завидуй багатому” чи “Минають дні, минають ночі” (обидві – 1845 року). Фактично, тема юродства у її несвідомому проявленні проступає у Т. Шевченка тільки з 1844, зокрема, в поезії “Чого мені тяжко, чого мені нудно”, де знаходимо всі змістовні складові цієї теми – нудіння світом, неспокійне серце,

²⁰⁹ Там само. С.127.

²¹⁰ Там само. С.100.

²¹¹ Там само. С.132.

²¹² Там само. С.106.

“люд нависний”, самовідсторонення поета від натовпу та надягання маски самотнього засмученого генія, який ховає своє розбурхане серце: “Чого мені тяжко, чого мені трудно, Чого серце плаче, ридає, кричить, Мов дитя голодне? Серце моє трудне, Чого ти бажаєш, що в тебе болить? Чи пити, чи їсти, чи спатоньки хочеш? Засни, моє серце, навіки засни, Невкритє, розбите – а люд нависний Нехай скаженіє... Закрий, серце, очі”²¹³. Поступово до маски юродивого додаються характеристики “сироти” та “ледащо”. На момент активності поета в Кирило-Мефодіївському братстві тема юродства ще не була достатньо ним втілена, становила ледь помітне ліричне тло. Обставини життя у вигнанні на Кос-Аралі посприяли збільшенню авторського інтересу до удаваного юродивого.

Засудження братчиків кирило-мефодіївців і Т. Шевченка з ними, після 1847 р., різко змінює долю поета на вигнанця, в’язня і частотність звернення до теми юродивого значно зростає, а саме шевченківське юродство синтезуються в певну тематично-мотивну цілісність. Слід відзначити взагалі зростання амплітуди пророк-юродивий. Поруч із зміцненням пафосу національного пророка інколи зустрічаємо у Т. Шевченка рядки зовсім не полум’яні: “Дурний свій розум проклинаю, Що дався дурням одурить, В калюжі волю утопить” (“В неволі тяжко, хоча й волі”²¹⁴). З’являються поетичні самоприниження з детальним розгортанням причин смутку та концепту марноти життя поета: “А я, убогий, що принесу я? За що сірбому ти поцілуєш? За пісню-думу?.. Ой гаю, гаю, Й не такі, як я, дармо співають” (“О думи мої, о славо злая”²¹⁵).

Започаткована у такий спосіб тема юродства у творчості Т. Шевченка дедалі більше деталізується та спричиняється до відтворення специфічного світовідчуття, сповненого невтолених бажань та трагічних міркувань із приводу соціальної перспективи. Крім того, поет все більше вдається до засобів інтимізації

²¹³ *Шевченко Тарас*. ПЗТ у 12-ти т. К.: Наукова думка, 1989. Т.1. 528 с.; К.: Наукова думка, 1991. Т.2. 590 с.

²¹⁴ *Шевченко Тарас*. ПЗТ у 12-ти т. К.: Наукова думка, 1991. Т.2. С.12.

²¹⁵ Там само. Т.2. С.36.

художнього простору, до болісного комікування над собою. Він говорить про себе: “А воно, убоге, Молодеє, сивоусе, - Звичайне, дитина, – І подибало тихенько Попід чужим тином Аж за Урал” (“А нумо знову віршувать”²¹⁶). Готовність юродивого загравати зі смертю також з’являється в “Кобзарі”: “І ждеш його, того світу, Як матері діти” (“За сонцем хмаронька пливе”²¹⁷).

Оповідь про себе як про третю особу проступає в поезії “Не додому вночі йдучи” (1848), підсилюючи самовідсторонення темою самотності та смутку за батьківщиною. Ідея тихого спротиву в поезії “Неначе степом чумаки” – також належить до світу юродивого, який самотній та кумедний для всіх, безнадійно відданий поезії: “Книжечки Мережаю та начиняю Таки віршами. Розважаю Дурную голову свою Та кайдани собі кую”²¹⁸. Відчуження юродивого від соціуму та рідні становить лейтмотив багатьох творів Т. Шевченка: “Не найшлося З ким серцем ділитись, А тепер не маю навіть З ким поговорити!..” (“Заросли шляхи тернами”²¹⁹). Одна з ознак юродивого – **причинність** – багатократно відтворена Т. Шевченком. Причинність у “Кобзареві” – це спровокований соціальною несправедливістю психологічно аномальний стан героя, аналог західноромантичного концепту божевілья. Його твір “Причинна” – чи не найповніша ілюстрація до цього специфічно українського поняття. Так, юродивий – завжди причинний, тобто дивний для оточення, бо його емоційні стани не співпадають із цим самим середовищем: “Буває іноді старий Не знає сам, чого зрадіє, Неначе стане молодий, І заспіває... як уміє”²²⁰. Юродивий у поезії Т. Шевченка – то замовклий пророк, звідси мовчання стає його постійним супроводом, він не має оточення, яке б слухало його дивні думки про волю та красу (“Ніхто не гавкне, не

²¹⁶ Там само. Т.2. С.67.

²¹⁷ Там само. Т.2. С.108.

²¹⁸ *Шевченко Тарас*. ПЗТ у 12-ти т. К.: Наукова думка, 1991. Т.2. С.160.

²¹⁹ Там само. Т.2. С.178.

²²⁰ Там само. Т.2. С.184.

лайн, Неначе й не було мене”²²¹). О. Панченко назвав мовчання “ідеальною мовою юродивого” і в поезії Шевченка саме так. На відміну від пророка, він багато плаче, сльози супроводять його на кожному кроці: “І всі танцюють. Тільки я, Неначе заклятий дивлюся І нишком плачу, плачу я”²²². Тему юродивого супроводить мотив потоптаної та занедбаної святої душі, про що у Шевченка є відверті рядки: “Ви ж украли, В багно погане заховали Алмаз мій чистий, дорогий, Мою колись святую душу” (“Чи то недоля та неволя”²²³). Цураючись “своєї грішної душі”, поет плаче та проклинає нещасливу долю. Оскарження світу й соціуму з позицій занедбаного пророка – тобто юродивого, звучить у поезії 1850 року: “На батька бісового я трачу І дні, і пера, і папір! А іноді то ще й заплачу, Таки аж надто. Не на мир І на діла його дивившись, А так, мов іноді упившись Дідусь сивесенький, рида – Того, бачте, що сирота”²²⁴. У цій поезії глум над собою й соціальне юродство становлять вже суцільну тему твору, а не якогось його фрагменту. До семантики юродивого Т. Шевченка додається низка нових значень поруч із уже заявленими: пиятика, сирітство, самотність, мовчання, плач, старість, відчуження, причинність.

Антиномічний зв’язок теми юродивого і теми пророка у творчості Т. Шевченка яскраво проступає у поезії “Юродивий” (1857). Тут маска юродивого спадає і ліричний герой проявляє всі ознаки гнівного пророка, який засуджує та закликає не довіряти царям; алюзія до декабристів (“Споборники святої волі”²²⁵) наприкінці твору вивершує бунтарську схему оповіді. Автор вдало використовує історичні алюзії, зокрема, до Вашингтона, щоб нагадати читачеві про можливість позитивної версії майбутнього:

²²¹ Там само. Т.2. С.185.

²²² Там само. Т.2. С.214.

²²³ Там само. Т.2. С.215.

²²⁴ *Шевченко Тарас*. ПЗТ у 12-ти т. К.: Наукова думка, 1991. Т.2. С.216.

²²⁵ Там само. Т.2. С.231.

“Коли Ми діждемося Вашингтона З новим і праведним законом? А діждемось-таки колись”²²⁶.

Складність мнемонічної схеми цієї поезії полягає у повсякчасному накладанні різних алюзій, в тому числі й біблійних (“Фельдфебель ваш Сарданапал”²²⁷). Крім того, історичний пласт сучасності також втиснений у твір: Сибір, Байкал, “сборники святої волі” (тобто декабристи), “капрал Гаврилович Безрукий”, “п’яний Довгорукий” (тут відсилання до історичного факту, коли чиновник М. Матвєєв дав публічного ляпаса М. Писарєву) та ін. Круговерть минулого й сучасного в поезії “Юродивий” вивершується філософемою декабризму, адже “рядами довгими в кайданах” з’являються саме вони. Якщо решта алюзій відзначені посиленою динамікою, нагнітанням пригаданих, навіяних образів, то наприкінці твору поетичний світ стабілізується до монументальності. Таке відтворення минулого з підсиленням пафосу бунту та гніву відповідає тематичному окресленню юродивого і пророка, проте він говорить мовою офіційних декларацій, а юродивий володіє тільки мовою зраненого серця.

Утворюється дисонанс між назвою твору та його змістом, адже юродивий зберігаючи всі ознаки (самотність, мовчання, плач, дурість, сирітство, ледащо, пияцтво, самовигнання, відчуження, нудіння світом, стражденне серце, причинність), натомість чи в доданок набуває ознаки провісника, пророка, месії (соціальний бунт, гнів, дієвість чину, палкі заклики, послідовне втручання в суспільне життя). Ця важлива закономірність змістовності юродивого – його наближеність до світу пророцтв та месіанства – використана поетом з ідеологічною метою, але у самому вірші ми не знайдемо власне юродивого. У цьому разі заголовок вказує читачеві на те, що віщувати герой почав, збагнувши неефективність свого колишнього статусу юродивого. Тематичні “переливи” пророк / юродивий – це поетична закономірність “Кобзаря” Т. Шевченка, адже пророк знову

²²⁶ Там само. Т.2. С.230.

²²⁷ Там само. Т.2. С.231.

може перетворитись на юродивого, щойно він втратить своїх слухачів та набуде статусу дивака чи старця.

Мнемонічні алюзії, які відсилають до історії раннього християнства або минулого України, часто зустрічаються у Т. Шевченка та мають чи не найбільший потенціал відтворення конкретного інформаційного потоку у чітко визначеній послідовності та ідеології. Наприклад, вірш “Колись дурною головою” містить відсилання до періоду становлення християнства, яке переосмислене у долі самого поета: “І де я в світі заховаюсь? Щодень пілати розпинають, Морозять, шкварять на вогні!”²²⁸. Як бачимо, для письменника тортури Христа сприймаються як власні. Смыслопороджуюча сила алюзії “пілати” (з маленької літери і множина!) не просто повернула до часів Понтія Пілата, але якісно змінила образ автора у творі за рахунок нарощування месіанських сенсів. У цій поезії тематична спільність антиномічної пари пророк-юродивий настільки щільна, що її можна відвести і до тематичної групи пророка, і до тематичної групи юродивого.

У поемах Т. Шевченка маска юродивого з’являється дуже рідко, проте й там її можна відшукати. Ліричний герой-пророк у поемі “Сон” активно виступає проти царської тиранії, його художня інтерпретація майже позбавлена будь-якої форми інакоказання, окрім однієї умовності – все написане лише приснилося герою, до того ж п’яниці (характерний стан юродивого в творчості поета). Подібне припущення позбавляє пророка можливості бути активним діячем у житті, він все ще лишається мовчазним пророком, дотримуючись обраної форми художньої умовності. Адже пророк – це не той, хто, ховаючись за різними масками, “юродствуючи”, говорить істину, а той, хто говорить її без прикриття. Шевченко потребував створення ідеального і водночас життєвого пророка, щоб герой цей був зразком самопожертви в ім’я великої ідеї визволення, такий пророк повинен бути і провісником нових істин, і діячем по їхньому втіленню в життя.

²²⁸ Шевченко Тарас. ПЗТ у 12-ти т. К.: Наукова думка, 1991. Т.2. С.246.

Цікаво простежити проявлення юродства в “Дневнике” Т. Шевченка, написаному не для проголошення “істин вікових”, а швидше для втіхи та самозаспокоєння. Музика й сон у щоденнику часто переплітаються у світосприйнятті поета: “С удовольствием слушал я незримого певца, пока он не замолчал и, вероятно, заснул, чему и я благоразумно последовал. На рассвете приснилось мне, будто бы приехал в Новопетровское укрепление фельдмаршал Сакен, вместе с другом своим метрополитом киевским Евгением, и потребовал меня к себе. Но так как у меня не оказалось солдатского облачения, кроме шинели и то без эполет, то пока нашивали эполеты, я проснулся и был сердечно рад этой неудаче”²²⁹. Принагідно звернімо увагу на той факт, що у цьому фрагменті відчутні впливи гротеску. Відтворений також комплекс маленької людини, наголошено удаваний, окреслений іронією автора-персонажа та автора поза сюжетом сну. Саме два рівні іронічного подання картини підготовки до зустрічі з великими начальниками й створюють суто ігровий момент гротеску. Сон як світ між світами постає у щоденнику ще й презентацією істинного Шевченка, без соціальних масок та ролей, без спотвореного юродства, до якого він часто вдавався у середовищі “панів”. Цей автор-образ іронізує над цілим світом і легко пірнає в глибини людської психології.

Нарешті, у 1860 році в поезії “Не нарікаю я на Бога” зустрічаємо авторський сумнів відносно того, чи є він пророком, чи так і залишиться юродивим: “Чи не дурю себе я знову Своім химерним добрим словом? Дурю! Бо лучше одурить Себе-таки, себе самого, Ніж з ворогом по правді жить І всує нарікать на Бога!”²³⁰. З плином часу в темі юродивого все сильніше проявляється ще одна закономірність: поруч із поглибленням інтимізації (все більше згадується конкретний сучасний стан поета), укладається ще й принцип зображення «себе самого» очима удаваного намисленого натовпу з України, як це зустрічаємо у вірші «Якби з ким сісти хліба з’їсти» (1860): “А люде так

²²⁹ *Шевченко Тарас*. Дневник. М.: Главиздат Мин. К-ры СССР, 1954. С. 89.

²³⁰ *Шевченко Тарас*. ПЗТ у 12-ти т. К.: Наукова думка, 1991. Т. 2. С. 291.

собі пожнуть і скажуть: – Десь його убито, Сердешного, на чужині... – О горе, горенько мені!”²³¹.

Найбільше поета жахає думка про те, що він так і залишиться дивакуватим віршувальником, безродним сиротою в межах великої імперії. У цій поезії дуже чітко сформульовано суть страждання поета – неможливість вимовити слово там, де його почують та зрозуміють – це і є основна відмінність юродивого від пророка: “Якби з ким сісти хліба з’їсти, Промовить слово, то воно б, Хоч і як-небудь на сім світі, А все-таки якомсь жилось”²³². Самотність юродивого – соціальна й усвідомлюється ліричним героєм як вирок долі, від якого втомилась душа, плаче серце. Зневіра у правильності обраної долі народного поета лунає наприкінці життя Т. Шевченка та породжує концепт «нікчемних віршів», які він більш не ладен складати, від яких відмовляється та налаштовується йти у потойбіччя: “Чи не покинуть нам, небого, Моя сусідонько убога, Вірші нікчемні віршувать”²³³. Двічі в цій поезії він виражає зневіру в силі поетичного слова: “Та все б гекзаметри плели, Та на горище б однесли Мишам на снідання”²³⁴.

Власне, цим тематичний ряд юродивого в творчості Т. Шевченка вичерпується, однак ідеологічні хилитання великого Кобзаря щодо власної ролі та спадку жодним чином не позначились на укладанні концепції його творчості як національного пророка, з якої старанно вилучені всі маски пересічності, всі ігрові компоненти та удавані особистості. Разом із тим, жива людська постать Т. Шевченка позначилась на всіх його творіннях, як в літературі, автодокументальній прозі, так і в живопису. У свій час С. Єфремов нагадував нащадкам Козаря: «Шевченків журнал показував нам, який був поет сам із собою, на самоті із своїми думами. Листування показує нам його на людях, у гурті приятелів і

²³¹ Там само. Т.2. С.300.

²³² Там само. Т.2. С.300.

²³³ Там само. Т.2. С.308.

²³⁴ Там само. Т.2. С.309.

знайомих»²³⁵. І без цієї живої людської постаті, яка має сумніви, страждає й радіє (наприклад, з приводу того, що букет для Піунової купив хтось інший), постать національного пророка Т. Шевченка буде неповною, не життєвою, схоластичною.

Юродство Шевченка продиктоване бунтом супроти царату точно так же, як і його пророцтво, надягаючи маску юродивого, він прагнув висловити свої гасла в іншій, можливо більш радикальній формі, у вигляді антитрадиції, але так само виразно та переконливо. Підміни гасел не відбувається. Йдеться про константні ідеї поета, які він проносить через усе життя, не зраджуючи їм. Вочевидь поет був наділений даром акторського перевтілення, високим артистизмом та умінням підмічати приховані властивості людей та речей. Тому спрощена інтерпретація Т. Шевченка то як пророка з вогненно запальним поглядом, то як сирітки без кутка та без пам'яті роду й етносу, то як безвольного кріпака зі зниженим смаком та невибагливим художньо-фольклорним світом, вже не кажучи про вампіризм чи інші викривлення, – все це є тенденційні зображення, які не відповідають дійсності. Небезпека втратити сокровенність його тексту та особистості підступає саме там, де ці тенденційні зображення тривалий час домінують. Шевченко монументальний і Шевченко грайливий та чутливий залицяльник чи п'янчужка, – то все одна й та сама людина, цілісна у своїх прагненнях та достовірна у почуттях. Множинність поетичних масок – свідчення багатогранності таланту; а те, що висловлювані гасла лишаються незмінними і у вустах пророка, і у вустах юродивого лише взайве свідчить на користь послідовності політичних та естетичних поглядів видатного українського поета. Так, Шевченко був національним пророком, але при цьому мав свої маленькі слабкості та доволі грайливий норов, поцінував театр та живопис, плакав від лермонтовського вірша «Ночь тиха, пустыня внемлет Богу»...

Шевченко був настільки талановитим письменником, що “проживав” кожную персонажну роль своєї творчості, від пророка до

²³⁵ Листування Тараса Шевченка. За ред. Сергія Єфремова. К.: Брама, 2013. С.42.

юродивого, від в'язня до розбійника, від сироти до коханого та ін. Це робило його не тільки надзвичайно вразливим та чутливим, але й достовірним, бо кожна демонстрована пристрасть була пропущена через серце, в ньому загартована. Звідси теогонічна парадигматика образу юродивого у творчості Т. Шевченка стала закономірністю його явних та прихованих сенсів; оскільки юродивий настільки ж близький до Бога й істини, як і пророк, вони перебувають у спільному трансцендентальному просторі. Глузуючи над пророцтвами та видовишно демонструючи незалежність від божественних істин, юродивий задрить пророку, бо саме таку долю він собі прагнув мати. Колись це явище описав Ж. Батай в книзі “Проклята складова”, вважаючи, що Ніцше задрив Ісусу і саме тому “юродствував” – критикував його призначення, тобто бачив себе з Ісусом в одному трансцендентному просторі, і вся різниця полягала в тому, що філософ, як йому здавалось, втілював невизнаного пророка: “Нехай Ніцше й протиставляє себе Ісусу, але він говорить про Діоніса. У нього щоразу один комплекс людських та божественних форм протиставлений іншому – з одного боку, Ніцше і Діоніс (і весь діонісійський світ), а з другого – віруючий і Бог розуму, посередником же виступає Ісус. Головне, що, з одного боку, притягальність Діоніса пророкує трагедію, а притягальність Ісуса – шлюб із розрахунку. Заздрість Ніцше подібна до ревності, яку приборкана пристрасть відчуває до вигідної партії, яка була свідомо полишена”²³⁶. “Заздрість Ніцше до Ісуса треба розглядати у зв’язку з балансуванням від самовпевненості до презирства до себе, від радості до відчаю”²³⁷. Юродство як поведінкова і творча складова постаті Т. Шевченка – це рух у бік презирства до себе такого маленького й нездатного пророкувати божественні істини так, щоб їх почули.

Прямою антиномією до юродивого у творчості Шевченка є провісник. Як і пророк, провісник – давно минула біблійна реальність, яка може відроджуватись тільки в межах теологічної чи

²³⁶ Батай Жорж. Проклятая часть. Сакральная социология. М.: Ладомир, 2006. С.446-447.

²³⁷ Там само. С.454.

теолого-наслідувальної мистецької традиції. Той факт, що в добу Романтизму спостерігалось піднесення теогенетичної картини світу взайве свідчить про сакральну орієнтованість українських письменників-романтиків. І тут може знадобитися термін відомого іспанського філософа Антоніо Мільяна-Пуельеса “*інтенціональне трансцендування*”, тобто зосередженість у відповідності до конкретного запиту пізнання на якомусь суб’єкті / об’єкті як на явищі, що переміщене в світ божественних абстракцій. Сам процес трансцендування як переселення у містичне сакральне потойбіччя і водночас перебування в реальному світі можна визнати за феноменологічну рису юродивого.

Феноменологія юродивого у творчості Т. Шевченка повністю узгоджена з медитативною практикою трансцендентного надсходження, при тому що сам суб’єкт не покидає оточення та світу, він видається дивакуватим саме внаслідок частих екстатичних подорожей. Прірва між його світовідчуттям та світовідчуттям натовпу, оточення дедалі більше зростає та віддаляє його від найближчих свідків його ж долі. Врешті, соціальне й релігійне очуднення досягає максимальної межі і юродивого починають сприймати як “людину, що не сповна глузду”, “причинну”, як людину з розумовою вадою. І ось саме в цей момент (а у Шевченка він завжди пропущений) юродивий вимушений відстоювати правдивість свого трансцендування і право “бути не як всі” (тут Шевченко завжди розгортає свої поетичні дилеми), адже він представляє традицію набагато давнішу та глибшу за будь-який поточний момент свого власного буття, як і середовища. Шевченко почувався юродивим саме тому, що відчував власну відмінність від тогочасного середовища. Юродство як стишена форма соціального бунту у творчості Шевченка, власне, часто дорівнюється до пророцтва, або принаймні, осмислюється з ним в одному семантичному полі. Тож окрім психологічного аспекту, тут присутній і аспект соціально-культурний і не тільки.

Особливістю феномена юродивого була також його самотність, відсутність послідовників і навіть співчутливих людей

довколо нього. Самотність, мовчання, оголеність і парадоксальна поведінка як провідні ознаки юродивого не завжди послідовно відтворені Шевченком, але словесне окреслення як вказівка чи підказка читачеві присутнє обов'язково. Євгенія Воронкова зауважувала щодо парадигматики формування юродства: “Юродство – складне і багатостороннє явище, що виникає на перехресті багатьох чинників, серед яких можна виділити індивідуально-психологічні (які виявляються за допомогою різних теорій особистості), соціальні (незрозумілі в термінах теорій соціального конфлікту та інших теорій соціального розвитку); історичні, культурні та філософсько-антропологічні. Всі ці фактори накладаються на живу тканину конкретної культури і поступово формують традиційні для даного суспільства парадигму і хабітус юродства, виправдовуючи (легітимізуючи) його і задаючи умови для його подальшої ретрансляції шляхом створення відповідного фольклорного чи літературного персонажа – збірного образу юродивого, який виступає в якості зразка для наслідування”²³⁸. Тобто для того, щоб зрозуміти феномен юродства у Шевченка потрібно відтворювати його побутування в контексті культури часів романтизму, коли формувалися світоглядні переконання письменника. О. Панченко переконував, що юродство – суто руське явище, натомість сьогодні відомо багато досліджень, як і процитоване, в яких доводиться спільність цього феномена для багатьох культур і націй. І. І. Семененко знайшов аналог юродства навіть у китайській культурі.

Отже, основоположним у визначенні феномена юродства є *інтенціональне трансцендування суб'єкта*, а не приналежність до суто православного світу, тобто його спрямованість на високе божественне одкровення, яке він може розкривати у формах ревізіоністських та радикальних, дивуючи спостерігачів парадоксальністю поведінки та думки. Шевченків юродивий має ту

²³⁸ Воронкова Е. А. Юродство как транскультурный религиозный феномен. Дис. на соискание степени канд. филос. наук. Благовещенск, 2011. 200 с.

специфіку, що трансцендує до надто етнічно окресленого Бога (“Не сотні вас, а мільйони Полян, дулебів і древлян”, “Моїх святих киян, І ваших чепурних киянок”²³⁹). Але від того Бог Шевченка не стає чимось іншим, немає жодної підміни в спілкуванні Бога і людини, воно у поета завжди пряме й відверте. Знамениті слова Шевченка в поезії “Юродивий” “А ти всевидящее око! Чи ти дивилося звисока, Як сотнями в кайданах гнали В Сибір невольників святих”, які постійно використовувала радянська школа інтерпретаторів на доведення його атеїстичного світогляду у світлі феномена юродства виглядають зовсім інакше. Надягаючи маску юродивого, поет кидає гнівні звинувачення цареві та Богу саме так, як це робили староруські святі юродиві. При цьому він не тільки не стає атеїстом, а навіть навпаки, поглинається могутньою і добре знаною у першій половині ХІХ ст. в Україні традицією, яка починає перетинатися тільки в радянський час, коли юродиві підпадали під статтю про дармоїдство та потрапляли до в’язниць, їм заборонялося перебувати в публічних місцях, нав’язувалася якась робота, прописка тощо. Впродовж радянського періоду юродство винищувалось та переслідувалось, виросло кілька поколінь людей, які ніколи в своєму житті не зустрічалися з цим явищем, тому маска Шевченка була для них невідома, цей культурний код – втраченим. Більшістю навіть не усвідомлювалось, що в поезії “Юродивий” Шевченко одягає маску юродивого, щоб гнівно засудити царя за гніт, а Бога за байдужість до людської долі. Невідомим для нових радянських поколінь було й інтенціональне трансцендування. Таким чином на утвореній лакуні виростили нові “істини”.

Тому варто вкотре наголосити, що провідна ознака юродивого – це його інтенціональне трансцендування, представлене в демонстраційній парадоксальній формі. Яскравість та образність мови (мовчання теж мова у цьому разі, тобто йдеться і про невербальні форми висловлювання думки) юродивого й відтворена Шевченком. Тільки вустами юродивого він наважився обуритися та

²³⁹ Шевченко Тарас. Юродивий // Кобзар. К.: Рад. письменник, 1983. С.493.

дорікати Богу, що той погано дбав про декабристів. Це не атеїстичний бунт, а юродство заради Христа, бо Його істина постраждала від неправдивого правління. Для утворення інтенціонального трансцендування необхідно володіти медитативними навичками, закладеними наприклад, у практиці молитви, якої радянська людина була позбавлена. А ще зовсім недавно, у XVIII столітті, Луї Клод де Сен-Мартен закликав: “Моліться до того часу, поки не відчуєте, як передбачення радості вас жене невтомно. І в цьому – життя нашого сутність”²⁴⁰. Наш сучасник Фрїтьоф Шоун, філософ і знавець традиційного мистецтва, пише: “Молитва у найбільш широкому сенсі, торжествує над чотирма випадковостями нашого існування: над світом, життям, тілом і душею; або, висловлюючись інакше, над простором, часом, матерією та бажанням. У цьому житті молитва подібна до покрови, подібна до острівця. Тільки в ній ми виявляємось повністю самі собою. Оскільки вона розташовує нас перед обличчям Бога”²⁴¹. Ця втрачена інтенціональна трансценденція – молитва – і стоїть на заваді “порозуміння” з великим Кобзарем, не зважаючи на офіційний хор інтепретаторів на його користь.

Феномен юродивого як втілене інтенціональне трансцендування був Шевченкові прихистком в соціальних та культурних перипетіях, він виправдовував і вживання української мови (яка була тоді офіційно названа “малоросійським наречієм”), бо юродивий має право на власну мову (так Сковорода створив сквородинську), і заявлену позицію гнівної інвективи, оголеної правди (яку часто пише з великої літери), в якій йому найзручніше передавати одвічні істини. Врахуємо ще суто поетичне очуднення реальності з позиції світоспоглядання юродивого – і художній світ хрестоматійного, зачитаного до дірок поета зазнає значних духовних перетворень для сучасника.

²⁴⁰ *Сен-Мартен Луи де*. Человек желания. СПб.: Алетейя, 2017. С.148.

²⁴¹ *Шоун Фрїтьоф*. Очевидность и тайна. М.: Номос, 2007. С.306.

Література

- Батай Жорж.* Ницше и Иисус // Проклятая часть. Сакральная социология. М.: Ладомир, 2006. 761 с. С.442-459.
- Воронкова Е.А.* Христианская этика и этический ригоризм: юродство как религиозно-нравственный идеал русского народа // Религия. Культура. Человек: сборник научных статей. Вып. V/VI. Владивосток: Изд-во Дальневост. федерал. ун-та, 2010. С. 152-157.
- Воронкова Е. А.* Юродство как транскультурный религиозный феномен. Дис. на соискание степени канд. филос. наук. Благовещенск, 2011. 200 с.
- Гольковский Н. М.* Борьба христианства с остатками язычества в древней Руси. – Харьков: Епархиальная типография, 1916. Т.1. 376 с.
- Гундольф Фридрих.* Немецкие романтики. Тик, Иммерман, Дросте-Хюльсхофф, Мёрике. СПб.: Владимир даль, 2017. 298 с.
- Есаулов И.А.* Юродство и шутовство в русской литературе // Литературное обозрение. 1998. №3.
- Животов В. М.* Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII - начала XIX веков // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. XIII. Тарту, 1981. Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 546. С.56-91.
- Иванов С.А.* Византийское юродство. М., 1994.
- Иванов С.А.* Блаженные похабы. История юродства. М.: Языки славянской культуры, 2005. 448 с.
- Ковалевский И.* Подвиг юродства. М.: Лепта, 2000. 380 с.
- Ковалевский И.* Юродство о Христе и Христа ради юродивые. М.: Книжный клуб Книговек, 2013. 256 с.
- Кузнецов Н.Н.* Юродство и столпничество. Религиозно-психологическое исследование. СПб., 1913.
- Листування Тараса Шевченка.* За ред. Сергія Єфремова. К.: Брама, 2013. 1056 с.
- Максимов С.В.* Бродячая Русь Христа-ради // Собрание сочинений. СПб.: Типо-литография Товарищества «Просвещение», 1896. Т.5. 282 с.

- Максимов С. В.* Нечистая сила. Неведомая сила // Собрание сочинений. СПб.: Типо-литография Акционерного Об-ва «Самообразование», 1912. 295 с.
- Мелло Альберто.* Истинное и ложное пророчество // Страсти пророков. М.: ББИ, 2016. С.125-141.
- Милян-Пуэльес Антонио.* Структура субъективности. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. 357 с.
- Недоспасова Т.А.* Русское юродство XI-XVI вв. М., 1997. 128 с.
- Панченко А.М.* Юродство как общественный протест // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в древней Руси. Ленинград: Наука, 1984. С.72-153.
- Панченко А.М.* Юродивые на Руси // Панченко А. М. Русская история и культура: Работы разных лет. СПб.: Юна, 1999. С. 392-407.
- Пыляев М. И.* Замечательные чудаки и оригиналы. СПб.: Изд-е А. С. Суворина, 1898. 445 с.
- Романович-Славатинский А.* Дворянство в России от начала XVIII века до отмены крепостного права. СПб.: Тип. Министерства внутренних дел, 1870. 501 с.
- Сен-Мартен Луи де.* Человек желания. СПб.: Алетейя, 2017. 248 с.
- Трубицын Николай.* О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века. СПб.: Тип. Глав. Управления Уделов, 1912. 573 с.
- Успенский Б. А.* Антиповедение в культуре древней Руси // Проблемы изучения культурного наследия. М.: Наука, 1985. С.326-332.
- Флетчер Дж.* О государстве Русском. СПб., 1911. С. 142-144.
- Шевченко Тарас.* Кобзар. К.: Радянський письменник, 1983. 593 с.
- Шевченко Тарас.* Повне зібрання творів у 12-ти томах. К.: Наукова думка, 1989. Т.1. 528 с.; К.: Наукова думка, 1991. Т.2. 590 с.
- Шевченко Тарас.* Дневник. М.: Главиздат Министерства к-ры СССР, 1954. 338 с.
- Шоун Фритъоф.* Очевидность и тайна. М.: Номос, 2007. 384 с.

МІФОЛОГЕМА ЯК ПРИХОВАНА САКРАЛЬНІСТЬ В ЛІТЕРАТУРІ УКРАЇНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ

Проблема ідентифікації міфологеми в сьогочасному літературознавстві пов'язана з тим, що дана категорія має безліч змістовних рівнів, невичерпність яких і становить, власне, проблему. Міфопоетика здійснила безліч спроб надати даному поняттю конкретизації, втім, „невловимість” міфологеми об'єктивно існує, тобто по сей день вона є неідентифікованою на рівні теоретичного терміна. Міфологема часто осмислюється як “уламок” великої міфології, примарність якої стає фактом сучасності й саме це дозволяє трансформувати міфологічний елемент у щось естетично та змістовно завершене.

Одним із напрямів інтерпретації міфологеми є її розуміння як частини тематичного поля твору. Зокрема, тема витлумачувана як сукупність структурованих мотивів, лейтмотивів, ремінісценцій, авторемінісценцій, міфологем, алюзій, які перебувають у антинімічно-корелятивних зв'язках і об'єднані спільною художньою моделлю мікрокосму, стає у цьому разі своєрідним смисловим обмеженням міфологеми. Сама ж міфологема при тематологічному її тлумаченні – це *мотив, заснований на міфологічній архаїці та інтелектуалізований у відповідності до обраної автором моделі мікрокосму твору*. Проте тематологічне тлумачення міфологеми здатне тільки визначити її розташування відносно решти тематичних елементів, але не здатне розкрити її внутрішні властивості та природу її міфоконструкту.

Як би там не було, а в практиці живого літературного процесу міфологеми продовжують народжуватись, як і в минулому, отже, вони становлять стійку змістовну площину літератури у всі часи та у всіх народів. А коли так, то вони мусять ідентифікуватися хоча б за системою у першу чергу компаративістики, у структурно-антропологічному ракурсі – також, і, нарешті, в аспекті архетипу (не виключаючи й сакрального) саме літературного як *словесно-знакової проєкції психологічних та культурногенетичних уявлень*. Міфологема як частина компаративного аспекту літератури,

безперечно, мала велику історію осмислення, зокрема у працях Дж. Дюмезіля, Я. Горак, В'яч. Іванова, К. Йеттмара, Р.Каюя, Ф. Кюмона та ін. Такі міфологеми як світове дерево, яйце-райце, чарівний ліс, захована смерть, домівка, дорога та подібні були охарактеризовані саме на засадах зіставлення, в аспекті порівняльно-типологічного літературознавства. Їхня змістовність описана докладно, хоча компаративний метод аналізу не ставить за мету відтворення структури змісту міфологеми; аналізована у такий спосіб міфологема постає як сонм численних значень, ієрархічна сполученість яких зазвичай не встановлена. Сама ж міфологема при цьому розуміється як у чомусь скорочений міф, як неповний міф, тож і дослідження її базується насамперед на теорії міфу, вона не виценовується як певний етап деградації міфу, занепаду його провідних змістовних складових або їх притлумлення. На основі міфологеми дослідник може дуже реконструювати висхідний міф, зосереджуючись на його змістовній парадигмі.

Міфологема, витлумачувана як архетип за К.Г. Юнгом, набуває значень колективного безсвідомого і є „душевним органом, який міститься у кожному”²⁴², „архетип завжди є образом, що належить всій людській расі”²⁴³ тощо. К.Г. Юнг вирізняв ноуменальний (осягнений розумом) та феноменальний (осягнений чуттєво) архетиповий образ. На відміну від міфу, міфологема виринає як перетин цих двох провідних ліній психологічного творення образу. За більшістю письменники пропонують нам гру ноуменальним та феноменальним. Після Юнга, архетипна психологія зосереджується саме на архетипових образах. Наприклад, Дж. Хіллман зауважує: „Архетипові образи з'являються як в акті видіння, так і в зримому об'єкті, оскільки архетиповий образ виникає в самій свідомості у вигляді визначаючої фантазії, яка насамперед забезпечує існування свідо-

²⁴² Юнг Карл Густав. Бог и бессознательное. М.: «Олимп», 1998. С.172.

²⁴³ Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. К.: Государственная библиотечка Украины для юношества, 1996. С.97.

мости”²⁴⁴. Він також переконаний, що будь-який образ можна розглядати як архетиповий, що будь-яка метафора, що виринає у нашій свідомості, вже є архетиповим образом. У системі основних принципів архетипної психології виняткова роль припадає саме літературі: „Приділяючи особливу увагу риториці, архетипова психологія спирається на літературні та поетичні засоби для інтерпретації свого бачення”²⁴⁵. Отже, оскільки архетип реалізується через образ, а образ є метою художньої літератури, то й сама література є найбільшою скарбницею архетипів. Є. Метлинський довів, що архетиповість структури літератури визначається вже на рівні сюжетоскладання²⁴⁶. Отже, міфологемний зміст у творі можуть мати сюжет, образ, деталь, що вже доведено в літературознавстві. Міф же є способом реалізації архетипу. Архетипом може бути і певний принцип, як то довели О. Донченко та Ю. Романенко²⁴⁷, які виділили як архетипи – «едукативність психокультури», «екзекутивність», «монарність» тощо. Міфологема тим вирізняється в літературній теорії, що вміщає характеристики сюжету, образу, деталі та певного принципу за зразком давнього міфологічного синкретизму.

Під архетипами часом розуміють також принципи уявлення про світобудову (універсалії), зокрема А. Захарова зазначала: „Треба підкреслити, що креативний архетип (відтворення акту Творіння) співвідноситься з такими символічними поняттями, як світова гора, Світове дерево і Сходи, які є втіленням світової вісі, що єднає три рівні буття”²⁴⁸. Типовими зразками міфологем можна вважати відтворення в літературному тексті кодів світового дерева, світового яйця, життя – смерті, долі, тіні, дому, лісу, дороги тощо. Звертаю

²⁴⁴ Хиллман Джеймс. Архетипическая психология. СПб.: Б.С.К., 1996. С.69.

²⁴⁵ Там само.- С.75.

²⁴⁶ Див.: Метлинский Е.М. О литературных архетипах. М.: Институт высших гуманитарных исследований РГГУ, 1994. 132 с.

²⁴⁷ Див.: Донченко Олена, Романенко Юрій. Архетипи соціального життя і політика. К.: „Либідь”, 2001. 334 с.

²⁴⁸ Захарова А.Л. Архетип структуры и структура архетипа в художественном произведении // Литературоведческий сборник. Донецк, 1999. Вып.1. С.41-42.

увагу, що перераховані міфологемні утворення безпосередньо пов'язані з універсальними архетиповими структурами людського мислення, становлять їхнє логік о-художнє вивершення.

Якщо поглянути на *міфологему як на трансформований в літературі та у часі архетип*, то вона постає як впізнана мить процесу несвідомого імпульсивного відтворення світу людиною, який, здавалось би, у сучасній цивілізації є подоланим, переможеним раціональним типом мислення ще в добу класицизму та Просвітництва.

Міфологема є „вторинною мовою культури”, отже, вона *тяжіє до мови тайнопису*, а потрапляючи до художнього тексту виконує функцію утаємниченого змістовного коду, певного рівня художності. Міфологемне прочитання твору часто означає декодування незаписаних сенсів, віднайдення втраченого міфологічного сліду. Дослідженню міфологічного сліду мови присвячено багато дисертацій, зокрема, П. Баришнікова²⁴⁹, Є. Наумової²⁵⁰ та ін. Цей напрям ідентифікації міфологеми у наш час плідно розвивається.

Міфологеми бувають зовнішні (з семантикою характеристики макрокосму) (ліс, дім, світове дерево) та внутрішні (з семантикою характеристики мікрокосму та психогенної структури людини) (тінь, самість, предвічна жінка) в залежності від характеру охопленого в їх знаковій системі простору кодування. Міфологема як елемент семантизації художності може розглядатися як концепт, фрейм, прототип, когнітивна категорія. В залежності від спрямування зіставлення, вона може розкривати як таємниці міфоструктури слова, так і психоміфології. Термін “психоміфологія” ми вживаємо не у фрейдівському сенсі, де він дорівнювався до поняття “релігія”, а услід за В. Шкуратовим, який вбачав у цьому терміні психосоматичний код культури. Елементи психоміфології у художньому тексті й акумулюють найдрібніші прояви пам'яті, але якими б дрібними вони не були, всеодно лишаються актуальними для мнемотехніки міфологеми. Особливість

²⁴⁹ Баришников П.Н. Миф и метафора: Опыт межпарадигмального анализа. М., 2008. 196 с.

²⁵⁰ Наумова Е.С. Генезис и эволюция солярных аспектов мифологии Аполлона. М., 2004. 235 с.

психоміфології полягає насамперед у тому, що вона не претендує на достовірність історичного ракурсу буття, а при надмірній представленості у тексті може спотворювати правдивість оповіді та сприяти переважанню до фантазійного. Сучасні фентезі надто любляють гру з психоміфологією. Отже, міфологема народжена у річищі психоміфології, заступає цілісний вивершений сюжет чи тему, вона в ущільненому вигляді тематично сповна реалізується. Тобто становить абсолютно самодостатню смислову одиницю тематичного рівня становлення тексту. Це дає їй можливість приховувати архетипові значення як своєрідні коди, в цьому специфіка її „літературності”. Але така міфологема ризикує переродитись на неоміф.

Якщо розглядати літературну міфологема як варіант архетипу чи архаїчного міфу, то її будова легко співвідноситься із структурою родового міфу на стадії його початкового розкладу: її змістовні складові вирізняються з різною мірою чіткості, жоден із них не втрачається, хоча може спостерігатись нерівномірність розкриття семантики окремих елементів.

Синкретичні змістовні складові архаїчного міфу: протофольклор, релігія-культ, музика, магіка, природа, ритуал, зображальність. Міфологема не тотожна міфу, закладеному в її структуру, вона є фактичним обмеженням чи ідеологічним спотворенням міфу, яке, до речі, може мати різні форми, інколи якийсь із компонентів змістовної частини архаїчного міфу може зовсім зникати в структурі літературної міфологеми. Міфологема надзвичайно конкретна і тому немає двох тотожних міфологем, як і тотожних знакових складових у їх структурах. Семантична нетотожність міфологем заснованих на одному міфі базується на нерівномірності інтелектуального обмеження їх міфологічних значеннєвих компонентів. Наприклад, в залежності від авторських уподобань та стилю у міфологемі один із компонентів (музика чи релігія чи будь-що) може занепадати настільки, що його присутність невідчутна. Такому притлумленню, а то й занепаду, може піддаватися будь-яка кількість смислових міфологічних компонентів. Отже, ***міфологема є літературною формою інтелектуалізації міфу, заснованою на притлумленні та занепаді його змістовних складових.***

Один із цікавих напрямків ідентифікації міфологеми пов'язаний із дихотомічною теорією А. Дандеса. Згідно з цією теорією міфологема складається із аломотиву (варіативна складова) та мотивеми (інваріантна складова), де остання і є притлумленим міфом. Спираючись на дихотомічну теорію мотиву (Н. Тамарченко, В. Тюпа, О. Жолковський, К. Щеглов, А. Дандес), можемо спостерігати, що до складу будь-якого літературного мотиву входять «інваріант – варіант» за одним типом термінології, або «аломотив — мотивема» – за іншим. І. Силантьєв зазначав, що «мотифема відповідає парадигматичному рівню мотивації, аломотив – синтагматичному рівню, та обидва поняття співвідносяться з емічним*, власне системним рівнем мотивики як однієї із сфер оповідної мови фольклору та літератури»²⁵¹. Отже, аломотив складає варіантну семантичну частину мотиву, а мотивема – інваріантну.

Для міфологеми, як і для будь-якої самодостатньої теми чи мотиву, характерне прагнення до знаково-семантичного повернення, отже *вона може утворювати мотифеми* (значеннєво подібні інваріантні смислові сполуки), тобто численні виявлення одного й того ж змісту, повторення мотиву у різних трансформаціях, що робить його впізнаним. Міфологема визначається за домінантною мотифемою у її системі (аломотив+мотифема складають будь-який мотив за А. Дандесом²⁵²). Аломотивну частину цієї структури зазвичай складає змінна, семантично нестійка значеннєва складова. Зазвичай вона і містить інтелектуальне навантаження, яке істотно трансформує міфологему. *Міфологемна мотифема* – новітня теоретико-логічна структура тексту, її теоретична доля пов'язана із зміною художньої свідомості сучасності, а саме: у добу панування постмодерністської деструкції змісту та ризоматичної підміни генези погляди науковців звертаються у першу чергу до найдрібніших архаїчних елементів тексту, які здатні зберігати усталену семантику

* Емічний — сфокусований на внутрішній структурі та сенсах якогось явища.

²⁵¹ Силантьєв Игорь. Поэтика мотива. М.: Языки славянской к-ры, 2004. С.48.

²⁵² Дандес Алан. Фольклор: семиотика и / или психоанализ. М.: ПАН Восточная литература, 2003. 278 с.

навіть за умови трансформації всієї системи висловлювання у тексті. Міфологема ж мотивема є найбільш стійкою.

Виокремлення мотивеми із цілісної структури мотиву-міфологеми, фактично, повертає нас до архаїчного міфу, до відтворення саме його парадигмальної смислової тяглості. Міфологема, будучи сфокусованою саме на міфогенній смислороджущій структурі, таким чином, стає носієм найдавнішого людського знання та досвіду художнього відтворення світу. З когнітивного боку міфологема стає експериментальною лабораторією людського пізнання, адаптуючи минуле й майбутнє в синкретичному образі.

Міфологема може також розглядатися як певний *палімпсест* (від грец. Palimpseston – щось написане на сторінках очищених від раніше написаного тексту/книги), а в літературі останніх часів навіть *палінгенезис* (відродження і розгортання із збереженням ознак давніх форм), про що писали Р. Барт, Ж. Бодріяр, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, Ю. Кристева, М. Фуко та ін. Оскільки сучасна література орієнтована на утворення неоміфологічних конструктів та асоціацій, то використання письменниками архаїчного міфу як плацдарму для утворення нового міфу давно стало явищем звичним та отримало достатньо аналітичної екзегези в працях критиків постмодернізму. Неоміфологічну функцію може виконувати також текст стародавнього автора, над художньою версією якого з'являється складна надбудова філософсько-міфологічних уявлень сьогодення, як то маємо у фентезійній творчості Дж. Р. Р. Толкіна, Р. Говарда, Т. Толстой, В. Єрофєєва²⁵³ та ін. Постмодерна неоміфологічна традиція посприяла увиразненню та розширенню семантичної структури міфологеми так само, як і збільшенню міфологічної “витривалості” тексту, що призвело до збільшення чисельності оприявлених у художньому творі міфологем. Якщо у творчості В. Стефаніка міфологема становила згорнену семантику міфу, скон-

²⁵³ Див. докладніше: *Попович Н.О.* Художественная концепция мира и человека в русской прозе конца XX века. Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2008. 26 с.

денсовану вибірку від нього, власне, була взірцем міфологемного художнього мислення доби Порубіжжя, то у письменників нашого часу міфологемне розростання вже нікого не дивує, як і переростання міфологеми з її обмеженістю архаїчного міфологічного статусу – у неоміф, позбавлений будь-якої міфологічної обмеженості та спрямований на світоглядно-художнє домінування, як то маємо у жанрі того самого фентезі. Якщо модернізм став добою становлення міфологеми, то постмодернізм - неоміфу у всій його повноті, з прагненням утворити пантеон міфологічних богів. Міфологема все ще лишається актуальною у літературі доби постмодернізму, проте вона вже значно поступається перед наступом неоміфологій.

Міфологема – це *нетотожна реітерація* (від лат. *iteratio* = повторення, *reiteratio* – не дослівне “переповторення” у межах певної тотожності) міфу. Сам термін “реітерації” був введений Жаком Дерріда та посів чільне місце серед інших аналітичних категорій деконструктивізму. І саме повторюваність вкрай необхідна для формування інваріанту мотиву такого типу. Нетотожна реітерація справджується саме стосовно архаїчного міфологічного сенсу (міфологічної мотивеми). Найвагомішою якістю цієї реітерації є збереження логоцентричної вісі всього конструкту. З цього приводу В. Круглов зазначав: “...Міфологема ... вказує на міфообраз центру та на його онто-”логіку”, конструктивно-нав’язуваний, але змістовно-легітимний, лого-виправданий спосіб присутності в людському житті”²⁵⁴. Якою б маленькою, непримітною не була ця логоцентрична присутність, вона всеодно робить міфологему своєрідним кодом “десь” існуючого вісьового часу та абсолютного простору.

Наявність у *міфологемі сакрального змісту* закладена від початку існування архаїчного міфу. Магія і релігія як найдавніші види сакральної діяльності завжди частково збережені у міфологемі, наскільки б притлумленою у своїх значеннях вона не була. Магія як сакральна система саме й проявляється у міфогенезі. Крім того,

²⁵⁴ Круглов В.Л. Антропологические заметки к понятию “мифологема” // Философия. Социология. Политология. М., 2008.

християнство безпосередньо поширюється саме як міфологемна система. Тож для романтика сакральність міфу і сакральність християнства – явища споріднені. Сакральна складова романтичної міфологеми мінімально притлумлена, оскільки метою творчості визнається художня демонстрація божественної еманачії. Занадто натуралістична міфологічна демонстрація божественної еманачії доповнюється християнськими вимірами Бога.

Щодо функціонування міфологеми в літературі романтизму, то тут потрібно наголосити на збереженні її сакрального статусу, навіть примноженні його за рахунок християнського пантеону значень. Насамперед треба зазначити, що саме романтизм з-поміж всіх напрямів від античності до доби модернізму проявив велику прихильність до міфу та започаткував новітні його переробки. Серед численних праць з міфології в Україні (Головацького, Срезневського, Кайсарова, Кагарова, Глінки, Строева, Афанасьєва, Петрушевича, Терещенка та ін.) особливе місце належить “Слов’янській міфології” Миколи Костомарова, в якій аналізується низка категорій як мотиваційна база божественної *еманачії* та *теогонії*.

Особливістю конструювання міфологем у художніх текстах романтиків стало їх наближення до змістовності категорій сакрального (божественне, серце, душа, дух тощо). Звідси, міф для них – це колишня сакральна істина, що з часом була прихована різномірними культурними накопиченнями, викривлена та спотворена святість у такому «уламку міфа» спалахує у вдалих художніх насамперед прийомах та тропях. Тож міфологема розглядалась романтиками як рештки колись потужного міфу, успадкованого уже у притлумленій формі. Своїм же завданням вони бачили максимальне очищення архаїчного міфу від всього надлишкового, щоб стара прихована в ньому сакральна істина (чи дух народний) переконливо проявилась для сучасника.

Зокрема, Микола Костомаров твердить, що “корінний принцип слов’янської релігії – еманачія; у слов’янському розумінні, і моральна, і фізична природа уявлялась живучою та містила у кожному

явищі своєму життєвий дух, який йде від Творця”²⁵⁵. М. Костомаров вважав всіх слов’ян світлопоклонниками з верховним божеством Святковитом, тобто сонцем. Він приходить до висновку, що Святковит, Радегаст, Сварожич, Даждь-бог – це одна істота. Розкриваючи теогонію язичницьких богів слов’ян, М. Костомаров у паралель говорить про ієрархію роду, коли відсутність жерця надолужувалась чоловіком-батьком родини, який і виконував функції богослужіння, в тому числі й жертвоприношення: “А оскільки у слов’ян в язичництві князь в общині мав таке значення, як кожен батько родини, владика свого роду, базуючись завжди на такому ж праві першородства і патріархальної влади, то і князю стосовно общини або держави належала першість в богослужінні, він здійснював жертвоприношення і моління всенародно як священник...”²⁵⁶. Як бачимо, дослідник наголошує на тому, що теогонічна ієрархія визнавалась на всіх рівнях суспільного життя, і релігійного, і світського. Крім того, багато місця в цій праці відведено аналізу коловороту літа – зими, життя – смерті та ін. Наголошуючи на слов’янському уявленні цієї одвічної круговерті, М. Костомаров відстоював ще й догмат перетворень, який базувався на щорічному відновленні природи і переносився слов’янами на суспільне життя та культуру.

Однією із найбільш поширених та семантично розвинених в українському романтизмі була міфологема *життя – смерті*. Характерно, що перше видання “Кобзаря” Т. Шевченка відіграло засадничу роль у плані перетворення міфу українськими романтиками. Міфологема смерті – життя в першому виданні є наскрізною. Так, в “Перебенді” старий кобзар йде на могилу, щоб порятуватися від самотності. Поезія містить різні варіації міфологічного кодування життя-смерті: 1) поетизація могили; 2) фольклорна поетика сну як смерті “Поки не заснуло Твоє серце”²⁵⁷; 3) використання оксю-

²⁵⁵ Костомаров Николай. Славянская мифология. К.: В тип. І.Вальнера, 1847. С.2.

²⁵⁶ Там само. С.108.

²⁵⁷ Шевченко Т. Г. Кобзар. СПб.: Тип. Е. Фишера, 1840. С.19.

моронних конструктів “старий та химерний”²⁵⁸ (повторення), “як серце сміється, сліпі очі плачуть”; 4) відсутність містики, трансцендування та ін. У поемі “Катерина” міфологема життя-смерті розгортається згідно з поетикою українських плачів, про що свідчать риторичні запитання “Деж ти будеш ночувати, Як мене не стане?...”²⁵⁹. Поховальні голосіння з їхнім тужливим прощанням з померлим додають до міфологеми життя-смерті ритуально-обрядового сенсу, а з цим і специфічного коловороту буття та небуття. У баладі “Тополя” Т. Шевченко інтерпретує смерть дівчини як перетворення на тополю; метаморфози життя-смерті в традиційному народному уявленні тут найбільш виразні. Сильним компонентом міфологеми життя-смерті є суїцид, який вперше з’являється в “Катерині”, потім у “Тополі” і далі як постійний летмотив. Героїня каже: “Пішла б же я утопилась – Жаль душу згубити...”²⁶⁰. Суїцидальні мотиви-міфологеми виринають від виснаження та безнадії персонажа. Далі в поезії “До Основ’яненка” Шевченко починає проявлятися інша семантика міфологеми життя-смерті, що пов’язана з мнемонічною семантикою, з українською історичною давниною. Одним із аспектів посилення цього семантичного поля є розростання смислороджуючого поля могили: “Співай же їм, мій голубе! Про Січ, про могили – Коли яку насипали, Кого положили, Про старину, про те диво, Що було, минуло...”²⁶¹. Нарешті, семантика міфологеми життя-смерті у Шевченка зрощується із семантикою серця як світоча чистоти: “Нехай ще раз усміхнеться Серце на чужині, Поки ляже в чужу землю, В чужій домовині”²⁶². Смерть як відпочинок – в поезії “Іван Підкова” має глибоке міфологічне коріння, збережене в поетиці фольклору. Нарощується також смислове поле могили, яка у даному разі пов’язується з подвигами померлих козаків-лицарів. “Тарасова ніч” додає семантики поховання козака-героя та могил,

²⁵⁸ Шевченко Т. Г. Кобзар. СПб.: Тип. Е. Фишера, 1840. С.16.

²⁵⁹ Шевченко Т. Г. Кобзар. СПб.: Тип. Е. Фишера, 1840. С.52.

²⁶⁰ Шевченко Т. Г. Кобзар. СПб.: Тип. Е. Фишера, 1840. С.77.

²⁶¹ Шевченко Т. Г. Кобзар. СПб.: Тип. Е. Фишера, 1840. С.95.

²⁶² Шевченко Т. Г. Кобзар. СПб.: Тип. Е. Фишера, 1840. С.96.

які “сумують”. Завершується твір дивним танком козака, який швидше нагадує старовинний поминальний ритуал, ніж побутову селянську розвагу.

Здається, всі названі риси міфологеми життя-смерті у першому виданні “Кобзаря” розвиваються, нарощуються, розгалужуються в усьому українському романтизмі, слугуючи прототипом міфологемного художнього мислення. У творчості Пантелеймона Куліша та Миколи Костомарова можна, знайти твори, які виявляються прямими переспівами якогось із творів Тараса Шевченка, що не просто вказує на вагомість його для наступного розвитку романтизму, але демонструє й поширення міфологемної практики письма шляхом прямого наслідування. П. Куліш відверто пише в епілозі до поеми “Настуся” “брату Тарасу”: “Чи мені по тобі Сумом сумувати, Чи твою роботу Взяти докінчати?”²⁶³. Звичайно тут йдеться не про вивершення міфологемного ряду поезії Шевченка, а про велике поетико-політичне призначення його творчості як пророка і захисника народу. Разом із тим, продовження справи Кобзаря тягне за собою й наслідування його міфотворення. Ніколи ще в українській літературі не було стільки різноманітних міфологем.

Звернімося до структури шевченківських міфологем. Тут відразу варто зазначити, що ці структури будуть повторюватися у творчості всіх поетів-романтиків. Для укладання міфологічної схеми візьмемо поезію “Утоплена”, яка має виразні ознаки баладного жанру з сюжетом про русалку. Центром оповіді є красуня Ганнуся – жертва утоплення власною матір’ю. Отже, вся історія концептується довкола Ганнусі і вона є тим персонажем, до якого стосуються вчинки решти персонажів твору, зорганізовуючись у сюжетну послідовність дії. Ганнуся перетворюється на русалку разом із матір’ю, але саме вона стає центральним смислороджуючим персонажем. Якби не було перетворення, то поезія не містила б міфологем. Виникнення семантики русалки істотно трансформує текст у

²⁶³ *Куліш Пантелеймон*. Замість епілога до поеми. Брату Тарасу на той світ // Твори в 2 томах. К.: Дніпро, 1989. Т.1. С.98.

бік авторської міфології, міфічна схема задіює переосмислення решти образів.

Повна схема міфологеми русалки Ганнусі має такий такий принцип впорядкування змістовності: релігія-культ – відсутня; магіка – трута і відьма; ритуал – обидві жінки без шлюбу; зображальність – село, озеро; природа – сонце, морок, хвиля; прафольклор – називання пісень; музика – алітерація «хто се».

Доля у романтиків не є персоніфікованим образом, алегорією у просвітницькому дусі. Традиція поетизації долі в українському романтизмі була настільки поширена, що звертає на себе увагу навіть кількістю розробок. В ній органічно злилися народнопоетична семантика долі з новочасною, власне романтичною, патетикою індивідуалізму. Цікавий екскурс в античні форми літературної адаптації міфологеми долі знаходимо в праці В. Горана²⁶⁴. Ми спробуємо здійснити її змістовну реконструкцію в системі українського романтизму.

Доля становила ту частину внутрішнього “Я” героя, яка не могла бути узгодженою з існуючою суспільною реальністю. В процесі розгортання самопізнання людина виявляла власну історичну, чи то християнську, чи то суспільну зайвність, і якась недоторканна й чиста її частина, майже матеріалізована духовність, простувала шукати кращої землі, де полюблять кожного таким, яким він є. Доля – то сам герой, який постає у дзеркалі людських непорозумінь. Тому вона, добре знаючи героя, може навчати його: “Ні, козаче, – вона каже, – То спрежду бувало: Поки цвів ти, як калина, То й лихо минало. Тоді і я, твоя доля, Була молодю, Була добра, не хотіла Говорить з тобою. Тепер – слухай, мій козаче! – З серцем горе жити, Як озветься, то не знаєш, Куди його діти. Чи ти бачиш, як в колодязь Упустять відерце? Воно плава само собі - Ото твоє серце!”²⁶⁵.

²⁶⁴ Горан В. Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск, 1990. 331 с.

²⁶⁵ Афанасьєв-Чужбинський Олександр. Осінь // Українські поетиромантики. К.: Наукова думка, 1987. С.232.

З долею можна говорити, радитись, шукати її чи тікати від неї, – та що б не робив герой із своєю долею, то все стосується лише його особистісного духовного еволюціонування. Але дихотомія героєм – доля виникає при специфічному висвітленні цього процесу, а саме: у випадку, коли автор прагне до передачі відомого романтичного концепту туги, який синонімічно може передаватися як “туга серця”, “нудіння світом” тощо. Всі ці поняття відображають характерний романтичний стан духовності, який вже був спостережений І. Айзенштоком та А. Шамраєм і відповідно наголошений: “Властива багатьом західноєвропейським літературам тема “світової скорботи” на слов’янському ґрунті трансформується в національну тугу”²⁶⁶. З цього боку доля уособлювала ту частину особистості, яка гиніла від подібної туги. Звідси семантична єдність дихотомії героєм – доля з тугою: “Одірви од серця тугу, Рознеси по полю!.. Щоб не плакався я, бідний, На нещасну долю”²⁶⁷.

Нарікань на долю доволі представлено українським романтизмом. В. Забіла, М. Петренко, О. Корсун, Т. Шевченко та інші, – всі вони зверталися до семантики долі, шукання якої перевершили масштаби камерності двійництва. Романтична доля як двійник героя становила його езотеричну проекцію, чи то в минуле, чи то в майбутнє. Це суто романтичний спосіб утворення художності: героєм, прагнучи опанувати внутрішню духовною рівновагою, вдається до самоаналізу й вичленює з внутрішнього світу свого ж таки двійника – долю – посередництвом якого знову повертається до себе. Найглибше ж самопізнання, за логікою романтизму, відбувається в момент апогею виявлення почуття, керованого серцем, тим, що міститься в ньому.

Одним із художньо-естетичних новоутворень романтичної доби стала міфічна Слов’янщина. Це якісно нове художнє утворення стає міфологемою українського романтизму (механізми утворення романтичних міфологем доводяться до трафаретності). Це провідна

²⁶⁶ *Айзеншток І.* Українські поети-романтики // Українські поети-романтики 20-40-х років ХІХ століття. К., 1968. С. 12.

²⁶⁷ *Забіла Віктор.* Гуде вітер вельми в полі // Українські поети-романтики. К.: Наукова думка, 1987. С.258.

ідеологізована міфологема всього українського романтизму, вона вмотивована розвитком ідеї всеслов'янського єднання, без неї естетична система романтизму, чи то західно-, чи то східнослов'янського була б неповною. Зважте, що Ю.Венелін користується поняттям “слов'янщини” так, ніби то є культурно-територіальне утворення²⁶⁸. У листі Я.Головацького до О.Бодяньського від 4 листопада 1843 року та 22 жовтня 1843 року читаємо: “Більшу надію маємо на своїх молодих братьєв в своїм краю, усе то більше розпространяється дух руський, всі раді би кілька сили помагати і підносити-будити народність, всюди займаєся *Рущина...*”²⁶⁹. Міфічна Слов'янщина стає не просто часткою естетичної системи українських романтиків, але й домінантою та метою розвитку всіх ідейно-художніх форм, причетних до реалізації ідеології християнського соціалізму, чи братерства, як пізніше буде зазначено в документах Кирило-Мефодіївського братства.

Побутування цієї міфологеми в свідомості суспільства епохи романтизму штовхало на пошуки можливих форм всеслов'янського єднання, як і навпаки. Перш ніж ідея всеслов'янського єднання визріла до такої сили, що була покладена в основу Кирило-Мефодіївського братства, вона пройшла довгу еволюцію, тернистий шлях опробування на вітчизняному ґрунті.

Для українського романтизму характерними є також соціально-історичні химери, засновані на переживанні неправдивого, суперечливого по відношенню до природного розгортання духовності в світі. Найчисленніші подібні химери - в творчості Т. Шевченка. Принагідно зазначимо, що вони не містять соціальний аналіз у сучасному розумінні, а репрезентують світ у своєрідних міфологемах-химерах, тобто розгортання художності не виходить за межі обраної інтенціональної лінійності – літературної міфотворчості. В містерії “Великий льох” Т.Шевченка три душі на хресті сіли відпочити та й

²⁶⁸ *Венелин Юрий*. Влахо-болгарские или дако-славянские грамоты. СПб., 1840. С.83.

²⁶⁹ *Головацький Яків*. Лист до О. Бодяньського від 4 листопада та 22 жовтня 1843 року // “Русалка Дністровая”: Документи і матеріали. К., 1989. С.86.

заговорили про свою долю за життя. Виявляється, що всі три померли з однієї причини: бо посприяли в загарбленні України московським царем. Використовується прийом “зворотнього опритомлення”. За життя душі не усвідомили свого гріха, зате по смерті приходять каяття. Містичні ворони й лірники, містична церква-домовина, – все вибудовується у виразну картину національного лиха, погублення волі цілого народу. Трагедія полягає в тому, що вчасно не зійшло особистісне з національним, що окремі людські волі стали всупереч народній долі. Конфлікт особистісного з народним абсолютно ворожий українському романтизму, тож тільки й міг бути представлений через химеру. Народне горе, змальоване через особистісне сприйняття, висвітлює основний дисонанс романтичної доби – невідповідність особистісного покликання і національного вираження. Культура як антропогенне явище доходить до межі нищення. Міфологема-химера національної трагедії постає як безлюдність духовності, як руїна мільйонів особистісних начал.

Література

Аничков Е.В. Язычество и Древняя Русь. СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1914. 386 с.

Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. (Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов). М.: Издание К. Солдатенкова, 1865. Ч.1. 796 с.

Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2008. 351 с.

Вундт В. Миф и религия. СПб.: Издание «Брокгауз – Эфронь», 1913. 409 с.

Глинка Григорий. Древняя религия славян. Митава: В типографии И. Ф. Штефенгагена и сына, 1804. 150 с.

Головацкий Я. Очерк старославянского баснословия или мифологии. Львов, 1860. 105 с.

Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987, 217 с.

Грабович Григорій. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. К.: Часопис «Критика», 1998. 206 с.

- Дандес Алан.* Фольклор: семиотика и/или психоанализ. М.: «Восточная литература» РАН, 2003. 279 с.
- Дюмезиль Ж.* Скифы и нарты. М.: Наука, глав. ред. вост. л-ры, 1990. 229 с.
- Зварич Игор.* Міф у генезі художнього мислення. Чернівці: Золоті литаври, 2002. 236 с.
- Зеленин Д. К.* Очерк русской мифологии. Петроград: Тип. А. В. Орлова, 1916. 285 с.
- Зеров Микола.* Українське письменство ХІХ ст. Від Куліша до Винниченка. Лекції, нариси, статті. Дрогобич: Відродження, 2007. 566 с.
- Кагаров Е.Г.* Религия древних славян. М.: Кн-ство «Практические знания», 1918. 64.
- Кайсаров Г.* Славянская и российская мифология. М.: Тип. Дубровина и Мерзлякова, 1810. 211 с.
- Кёйпер Ф. Б. Я.* Труды по ведийской мифологии. М.: Глав. ред. восточн. литературы «Наука», 1986. 195 с.
- Костомаров Н.И.* Славянская мифология. К.: В тип. І. Вальнера, 1847. 113с.
- Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление. М.: Атеист, 1930. 320 с.
- Леви-Строс Клод.* Мифологии. М.-СПб.: ЦГНИИ ИНИОН РАН, Культурная инициатива, Университетская книга, 2000. Т.1. Сырое и приготовленное. 390 с.; Т.2. От меда к пеплу. 428 с.; Т.3. Происхождение застольных обычаев. 462 с.
- Лосев А.Ф.* Диалектика мифа // Из ранних произведений. М.: Изд-во «Правда», 1990. С.393-600.
- Малиновский Бронислав.* Магия, наука и религия. М.: Рефл-бук, 1998. 290 с.
- Матье М. Э.* Избранные труды по мифологии и идеологии Древнего Египта. 1996.
- Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М.: Наука, 2000. 407 с.
- Мелетинский Е.М.* От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2000. 168 с.
- Петрушевич А.С.* Кто был «вещий Боян», упоминаемый в «Слове о полку Игореве» // Приложение к «Вестнику народного дома». 1897. Ч.172. С.3-24.
- Петрушевич А.С.* О новооткрытом древнейшем памятнике словенорусского божества Велеса или Волоса. Львов, 1913. С.3-17.
- Попович М.В.* Мироззрение древних славян. К.: Наукова думка, 1985. 166 с.

- Срезневский И.* О языческом богослужении древних славян. СПб., 1848. 96 с.
- Срезневский И.* Святилища и обряды языческого богослужения древних славян. Харьков, 1846. 107 с.
- Стеблин-Каменский М.И.* Мир саги. Становление литературы. Ленинград: Наука, 1984. 245 с.
- Строев П.* Краткое изложение мифологии славян российских. М.: В тип. С. Селивановского, 1815. 43 с.
- Сумцов Н.Ф.* Очерк истории колдовства в Западной Европе. Харьков, 1878. 34 с.
- Тайлор Эдуард Бёрнетт.* Миф и обряд в первобытной культуре. Смоленск: русич, 2000. 624 с.
- Терещенко А.* Быт русского народа. СПб.: В тип. Министерства внутренних дел, 1848. 348 с.
- Тернер В.* Символ и ритуал. 1983.
- Успенский Гавриил.* Опыт повествования о древностях русских. Харьков: В ун-кой типографии, 1818. 762 с.
- Франкфорт Г., Франкфорт Г.А., Уилсон Дж., Якобсен Т.* В преддверии философии. Духовные искания древнего человека. М.: Наука, глав. ред. восточн. литературы, 1984. 235 с.
- Фрейд Зигмунд.* Тотем и табу. М.: Олимп; ООО Изд-во АСТ-ЛПД, 1998. 448 с.
- Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М.: «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с.
- Чулков Михаил.* Словарь русских суеверий. СПб.: В вольной тип. у Шнора, 1782. 271 с.
- Шахнович М.И.* Первобытная мифология и философия. Ленинград: Наука, 1971. 240 с.
- Шевченків Михайл.* Бог сущий у поезії Кобзаря (Про реальність Бога та Його місце в поезії Тараса Шевченка). Зарваниця-Lublin-Тернопіль: Астон, 2008. 208 с.
- Шеллинг Ф. В. Й.* Введение в философию мифологии // Сочинения. М.: Мысль, 1989. Т. 2. С.160-375.
- Эйльдерман Генрих.* Миф и религия. М.: Науч. общ-во «Атеист», 1926. 72с.

БІБЛІЙНА ТИПОЛОГІЯ І ТЕОГОНІЧНА ІЄРАРХІЯ

Останнім часом тягне на перегляд усталених та надійних, тобто достатньо вивчених проблем в літературознавстві. І раптово вони виявляються зовсім не настільки вивченими, як попередньо здавалось. Так і з проблемою біблійної типології в романтизмі: написано багато, але описовість не дає вичерпності, брак систематизацій вражає. Виявляється, що біблійна типологія романтизму проглядає на будь-якому рівні типологізації, має наскрізний характер, тобто лежить в основі будь-якого зіставлення, опису чи аналізу. Виходи на біблійну типологію вражають чисельністю та вигадливістю письменників-романтиків.

Тому моїм завданням буде навести хоча б приблизну систематизацію біблійної типології в літературі романтизму на найбільш уживаних, або ж – провідних, теоретично виразних рівнях тексту. Письменники-романтики активно розробляли біблійні теми, сюжету, жанри, прийоми, універсалії, стилі, образи / анагогіку та тропіку. Тож і ми зосередимось на провідних і давно сформованих напрямках біблійної типології в літературі романтизму.

Найпершою в літературознавстві була укладена **стильова типологія** романтизму. Здається, основні стилі були охарактеризовані Де ла Бартом, М. Жерліциним, В. Жирмунським ще у XIX – початку XX ст. Всі стилі романтиків давно описані та типологізовані й досить докладно: ранньоромантичний (або ж – фольклорний), байронічний, вальтерскоттівський, соціально-утопічний, гротескно-фантастичний, філософсько-містичний. Український романтизм дає підстави вирізняти ще й експресивно-інтимний стиль, який уклався насамперед у творчості Віктора Забіли і Михайла Петренка. Цей стиль характеризується утворенням специфічних жанрів (романс, тужлива любовна пісня, зізнання в коханні), камерністю поетичного простору та розвиненим культом прекрасної коханої жінки, часто сакралізованої за пробіблійним зразком – Богоматері.

Найбільш розгалуженою в романтизмі є типологія образів, тож звернімося до *імагологічного аспекту*. Тут вирізняються: 1) образи прямого біблійного походження, створені на основі міметичного спрямування думки (Каїн і Люцифер у Байрона, Саул у Шевченка); 2) аналогічні образи, тобто ті, які нагадують відомі біблійні образи, створені завдяки прийому біблійного паралелізму (Марія і неофіт у Шевченка, Христос у Нерваля, Ісус і Яхве у Блейка); 3) сакралізація образів, іноді часткова, яка дозволяє піднести профанне до рівня духовно-історичної процедурності життя (Ісида і Аврелія у Нерваля); 4) біблійні образи-топоси в літературі, які максимально зберігають традиційні характеристики (рай і пекло у Блейка і Шевченка); 5) образи сакральної комеморації, тобто ті, які свідомо закладають ідеологічне переінакшення «святих місць», наприклад, з метою піднесення національного духу (Іудея і Вавілон у Шевченка, Палестина у Гейне); 6) фігуративна мова богословської екзегези в літературі романтизму (Псалми Давидові у Шевченка, Еклезіастові сонети у Вордсворта, Книга Іова у Блейка, Ламентації у Гейне); 7) пробілійна тропіка.

Окрему сторінку складає *біблійна типологія тропів*, яка взагалі не вивчалась стосовно українського романтизму. Частково цю лакуну заповнили праці Зоряни Лановик та дослідників, які зібралися довкола центру «Біблія і культура» очолюваного Анатолієм Нямбу. Втім, на Заході біблійна типологія тропів має велику історію досліджень і серед велетнів цього типу досліджень можна назвати Джеймса Барра з його книгою «Компаративна філологія і текст Старого Завіту» (1987) та Беньяміна Кіча з книгою «Одкровення про типи і метафори Біблії» (1972)²⁷⁰.

Біблійна сюжетна типологія в літературі романтизму дуже вибіркова, буквально кілька сюжетів постійно снуються у творчості різних письменників: сюжет про блудного сина, сюжетика раннього

²⁷⁰ Barr James. *Comparative Philology and the Text of the Old Testament*. Winona Lake, Indiana: Eisenbrauns, 1987. 436 pp.; Keach Benjamin. *Preaching from the Types and Metaphors of the Bible*. Kregel publications, 1972. 1007 pp.

християнства, побитого пророка, спокути грішника, каїнового прокляття (всі ці – провідні). Окремі письменники-романтики любляють інші сюжети, наприклад для Вільяма Блейка цікавою була Книга Іова, але решта романтиків не мала до цього тексту креативного інтересу.

На рівні *тематичної біблійної типології* література романтизму вражає розмаїтістю. Тематологічним парадоксом романтизму є принципова окресленість всього розмаїття кількома темами та збагачення художнього простору літератури їх чисельними модифікаціями. Для більшості романтиків характерне висвітлення фактично однієї чи кількох тем впродовж всього творчого життя, оскільки це не просто літературний експеримент, а ідеологема буття, екзистенційно пов'язана з долею нації, Бога і самого письменника. *Художнє одкровення романтизму здійснюється не стільки у площині примноження тем та мотивів, скільки в площині видозмін медитативного простору одного й того самого мотиву чи теми. Накопичення езотеричного досвіду в межах однієї теми сприяло збільшенню її модифікацій.* Невичерпність романтичної змістовності засновується на багатстві сенсів біблійного тематичного зразка, на художності духовного типу, розвиток якої не тільки не тяжіє до усталеності, а й має саморух за провідну ознаку, будучи корелятом медитативних начал світовідчуття (сповідальності, молитовності, спокутування, агонізму тощо). Тож тематичний коловорот романтиків закладений в природі їхнього завжди невисловленого до кінця езотеризму, а джерелом останнього завжди є Біблія.

Романтизм виявляє підвищену зацікавленість сакральним, при чому його цікавить кришталева святість цього сакрального, видобута з глибин Біблії як джерела будь-якої духовності. Романтики шукають у біблійних текстах тривких істин і науки життя серця – і знаходять. З-поміж великої кількості людських типів, представлених Біблією, вони обирають ті, які уособлюють найбільш яскраві моменти життя серця. Серед таких чітко виділяється кілька: 1) тема героя та його двійника (пізнай себе, вдосконалюй себе, вчувайся в глибини власного серця); 2) тема

коханого і сироти, або нелюба і звабника (осягни любов і всепрощення насамперед у своїй сім'ї, родині); 3) тема в'язня-страдника і вигнанця волі, або розбійника і втікача-перекотиполе (осягни любов по відношенню до ближнього й дальнього, борися за неї); 4) тема юродивого і провісника (пожалій убогого, неіміущого, дивака, старця, мандрівника, тобто не просто ближнього, а людину з вадами тощо); 5) тема пророка та побитого пророка, або демона і демона покараного (прагни осягнути власну богоподібність, тягнись до ідеального, розчинись у Бозі)²⁷¹. Ця п'ятиступенева градація особистісних якостей, почерпана з Біблії, примножувалась численними модифікаціями за принципом антиномічності та антагонізму, рідко – гармонії, що значно “маскувало” першоджерело тематичного розвитку письменників-романтиків.

Типологія біблійних жанрів у літературі романтизму зводиться до: 1) прямого жанрового наслідування Біблії (молитви, псалми, заповіти, прокляття, пророцтва); 2) до креативного перетворення успадкованих від Біблії та богослов'я жанрів («переложенія», бурлескні прокляття); 3) пробіблійні псевдонаслідувальні жанри (пародії на біблійні жанри, як антимолитва); 4) використання попередньої жанрової традиції (переважно середньовічного богослов'я) духовної літератури, витoki якої колись виразно відсилали до Біблії, але з часом цей зв'язок притлумився, а підсилилось світське функціонування (містерії, видіння, духовні вірші). Варто зазначити, що саме Біблія спровокувала появу найбільшої кількості жанрів у літературі романтизму, фольклор стояв на другому місці за силою жанрового впливу, а світова література – аж на третьому.

Типологія прийомів у літературі романтизму, врешті зводиться до кільканадцяти, які втім, присутні у творчості письменників кожного національного типу романтизму. Отже, спробуємо поррахувати, або принаймні накреслити, провідні прийоми в літературі українсь-

²⁷¹ Див. про це докладніше та завершену тематичну сітку романтизму: Бовсунівська Тетяна. Поетика Тараса Шевченка. К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2017. С.223.

кого та західного романтизму. Частотність у цьому разі відіграє чи не найвагомішу роль, адже вона вказує на ступінь поширення та легітимації: створення поетичних культів (наприклад, культ середньовічної старовини, лицарства в західному варіанті – культ козака та Київської Русі в українському; культ несамовитого кохання, культ свободи та ін.); антитетична образність та сюжетика (контрасти, антиномії, антагонізм); символізація як спосіб романтичного узагальнення; ієрархізація як тип систематизації (Бог > прафеномен істини – добра – краси > дух > душа > серце > пророцтво > література > пісня > слово...); метафора явно домінує над алегорією, навіть може заступати медіатора; синестезія як мета і особливість художньої візуалізації; одухотворення природи (посилена персоніфікація, духовний паралелізм); демонізація (Люцифер у Байрона) або сакралізація особистості (Марія у Шевченка); зміна аксіологічних домінант своєї доби (Дон Жуан у Гофмана і Байрона, Варнак у Шевченка осмислені як позитивні персонажі); кордоцентризм (серце як аксіологічний центр всесвіту); трансцендентна медіація (ідеал недосяжний, чистий та звеличений настільки, що ніяк не змішується з реальністю); паралелізм (біблійний, фольклорний, віршовий чи логіко-семантичний).

Типологія універсалій літератури романтизму часто аналізувалась філософами, а не літературознавцями. Здавалось, що цинічна у питаннях віри та релігії й ацентрова епоха постмодерну подолала тяжіння до ідентифікації універсалій, проте їх повернення до інтелектуального життя прийшло не з річища філософії, а з лінгвістики, культурології та математики. Універсалії в сфері сучасної культурології – це усталені парадигми її виміру, при чому за ними визнається змінюваність, еволюційність, плинність. Зокрема, Т.Парсонс запропонував еволюційну теорію культурних універсалій, чотири з обґрунтованих ним еволюційних універсалій постають у соціальних системах: 1) система комунікації; 2) система спорідненості; 3) певна форма релігії; 4) технологія. Подальше членування універсалій Парсонс поставив у залежність від адаптивної здатності системи. Таким чином, він виділив ще

декілька культурних універсалій, як то: соціальна стратифікація (5), за якою негайно проступає культурна легітимізація цієї стратифікованої спільності, осмислення її як єдності (6). Після них почергово виникають: бюрократія (7), гроші і ринковий комплекс (8), система узагальнених безособових норм (9), система демократичних об'єднань (10). Відсутність однієї з цих універсалій блокує подальший розвиток. Сучасна філософія переносить акценти проблеми універсалій із епістемології на проблеми мови й соціуму. Найбільш відомі західні концепції універсалій належать Л. Вітгенштейну (універсалії як загальні, «сімейні» групи понять) і У. Куйану (універсалії як мовні штампи).

Визнання універсалій еволюційними сучасною наукою потягло за собою зацікавленість у вивченні традиційних способів їх тлумачення. Романтичні ж універсалії були настільки глибоко і послідовно акцентованими, що, безперечно, представляють чи не найяскравішу сторінку розвитку уявлень про духовну структуру світу. Оскільки у сучасному світі продовжують співіснувати дві схеми виструнчення універсалій (ацентрова та центрова/переважно сакральна), то виявляється, що вироблена романтиками схема універсалій до нашого часу не втратила актуальності. До речі, саме в добу Романтизму зустрілися в часі дві взаємовиключаючі концепції універсалій. Ацентрова концепція Макса Штирнера протистояла романтичній. За М. Штирнером всі класичні універсалії розглядались як своєрідні фантазії, навіть мораль була оголошена самодіяльністю²⁷². Непопулярність цього філософа в добу Романтизму повністю компенсувалась увагою до нього в добу Постмодерну. Проте романтичне бачення універсалій світу як ієрархії сакрального спрямування продовжує функціонувати в нашій культурі з набагато більшим успіхом, ніж штирнерівська децентрована індивідуалістична анархія універсалій.

Серед численних концепцій типологічного вивчення універсалій романтизму (М.Алексєєв, Ю.Аркан, Н.Банковська, А.

²⁷² Штирнер Макс. Единственный и его собственность. Харьков: Основа, 1994. 560 с.

Гуревич, В.Жирмунський, М.Зеленка, Є. Кирилук, Річард Лужний, Генрі Х.Х. Ремак, П. ван Тігем, Л.Р.Фурст та ін.) домінує уявлення про спільність світоглядних начал романтиків різних країн, проте кожен дослідник по-своєму розкриває сутність цієї спільності.

В американському романтизмі ідея універсалій вириває у зв'язку з ознайомленням з європейською філософією, зокрема внаслідок симпатії до руссоїстської «природної людини» та натурфілософії. У праці Р.Емерсона «Природа» основна аналізована ним категорія – nature – розглядається через призму сполучення різних стихій світу. Р. Емерсон трактує універсалії дуже широко й синкретично: «Будь-яке явище в природі є символом якогось духовного життя»²⁷³. Стихії як універсалії світу проголошені в книзі «Уолден, або життя в лісі» Г. Д. Торо. Для американського трансценденталізму взагалі властиве мислення у категоріях вищих абстракцій, при цьому стихії потрактовуються ними як виміри природи. Емілі Дікінсон, яка захоплювалась американськими трансценденталістами, було близьке й зрозуміле таке сприйняття природи через стихії світу. Універсалії, запропоновані американськими трансценденталістами, – це саме та активна частина їхнього спадку, яка у світогляді поетеси посприяла виробленню базових уявлень та ідеологічних переконань.

В українському романтизмі ідея універсалій успадковується від давньої філософсько-теологічної традиції православ'я. Романтики проявляють значну цікавість до старих рукописів, до філософії насамперед. Зокрема, С. Яворський кілька розділів праці «Змагання перипатетиків»²⁷⁴ присвятив ідентифікації універсалій, виділивши п'ять предикабелій (або ж універсалій): рід, вид, відмінність, властиве та акцидентне²⁷⁵. Його система універсалій насамперед

²⁷³ Эмерсон Р. Эстетика американского романтизма. Антология. М.: Искусство, 1977. С. 191.

²⁷⁴ Див.: Яворский Стефан. Змагання перипатетиків // Філософські твори. К.: Наукова думка, 1992. С.115-622.

²⁷⁵ Акцидентне – категорія філософії, введена ще Арістотелем, означає «випадкове».

відображала сходинки логічного мислення людини й тому наділена семантикою загальнолюдської вартості. Окрім прямих трактатів про універсалії у спадок українському романтизму потрапили й численні спорадичні спостереження Г.Сковороди, І.Гізеля, Л.Барановича та ін.

Хоча український та американський романтизм ішли різними шляхами до вироблення уявлень про універсалії, їхні системи надзвичайно подібні, фактично, ідеологічно тотожні. І в українському, і в американському романтизмі простежується постійне наголошення на стихіях, вражаюча подібність часопросторових уявлень, епістемологічне тлумачення любові, вічності, Бога тощо. Вибудова типології у цій площині є найбільш вдячною працею, оскільки саме тут, на рівні уявлень про будову світу на напрям його розвитку, подібність є, власне, абсолютною. Тож легко типологізуються універсалії, що мають пари чи традиційний ряд відтворення: стихії світу, вічне – плінне, смерть – життя, слово – мовчання, світло – морок, краса – потворність, любов – зневага, безконечне – конечне, час – простір та ін.

«Типологічність» романтичних універсалій має теологічне і філософське коріння. Суть романтичних універсалій не в тому, що вони були «придумані» романтиками, а в тому, що вони народились внаслідок творчого синтезу кількох традицій, на основі вже наявної інтелектуальної спадщини. Ю. Аркан констатував: «Типологічні поняття в історії світоглядів, культурних і філософських рухів утворюються зовсім не шляхом абстрагування «загальних рис» на базі порівнянь, а, як правило, шляхом з'єднання в єдине ціле ряду інших типологічних понять, представляючи у кожному випадку їх своєрідне поєднання та ієрархію. Оскільки йдеться про історичні типологічні поняття, самі ці елементи повинні розумітися не в жорстко фіксованому сенсі, а як тенденції, «набір» яких є не завершеною системною цілісністю, а рухомою сукупністю, яка

утворює тип динамічних тенденцій»²⁷⁶. Відзначимо, що домінуючий «тип динамічних тенденцій» романтизму ознаменований сакральною ієрархізацією, яка і лежить в основі всіх похідних універсалій. Ця сакральна ієрархізація виструнчується за романтичним уявленням божественної еманациї і аж ніяк не за яким іншим систематизуючим принципом. Нарощування додаткових сенсів у літературі романтизму завжди супроводиться проникненням у сакральну сферу буття, запозичення з якої здавались правомірним напрямом смислопородження.

Наостанок зауважу, що розгорнена біблійна типологія в структурі романтизму існує як прихований культурний код, присутність якого відчутна на всіх художніх рівнях. Спроба впорядкування спостережених раніше дослідниками варіацій біблійної типології в літературі романтизму показала невичерпність самого завдання, оскільки Біблія як основоположний текст христологічного літературного процесу не представляє остаточних, завершених, трафаретних зразків, а тільки схильність, тенденцію до їхнього відтворення зі значними модифікаціями. Проте це дає таки можливість дослідникам віднайти “початковий код”, “таблицю множення літератури”, “точку відліку”. Подальше впорядкування схеми біблійної типології романтизму здатне, сподіваюсь, розпочати перетворення описового літературознавства на точне. Зараз же можу накреслити тільки провідну лінію наступних систематизацій, а саме: наявність *теогонічної ієрархізації* в художній структурі романтизму. Цей підхід до конструювання художності виявляється дієвим у всій сфері культури романтизму.

Ідея теогенезису не є новою в історії філософської думки, так Анатолій Сьомушкін зазначав, що вона присутня у Емпедокла як вчення про теогенетичний монізм: “Це свого роду перевернута космогонія, або космогонія навпаки: в ній розвиток світу відбувається від вищого і досконалого до нижчого і недосконалого.

²⁷⁶ Аркан Ю. Л. Очерки социальной философии романтизма. Из истории немецкой консервативно-романтической мысли. СПб.: Наука, 2003. С.61.

В основу світобудови покладено єдине розумне начало, або Бог, який, власне, не розвивається (він від початку максимально розвинений), а розгортається, проявляється у сфері фізичного існування. Космічний процес тут проходить як богосходження в світ, тобто не від Хаоса до Зевса – від Зевса до Хаоса, від світла до мороку. Родоначальником такого роду космогонії, Згідно з Арістотелем, є філософ і богослов VI ст. Ферекід Сіросський. Емпедокл поділяє цю теогенетичну ідею, хоча й трактує її по-своєму²⁷⁷. В західному романтизмі помітний культ Емпедокла в творчості Ф. Гельдерліна та М. Арнольда. Розростання теогонії в романтизмі як усвідомлюваної форми систематизації художнього боговтілення у німецькій літературі завдячує саме такому вподобанню Емпедокла, хоча в пізніші часи його культ був похитнутий іронічним коментарем неокантіанця В. Віндельбранда щодо недосконалості системи античного філософа. Безперечно, теогонічний образний ряд представлення світу в німецькій літературі відіграв свою роль у формуванні українського романтизму саме на художньому рівні тексту.

В особі Михайла Максимовича²⁷⁸ маємо послідовника ідеї теогенезису на українському ґрунті. До того ж, він був відомий як систематолог, навіть запропонував такий термін як “систематизм”, який, на його думку, втілює новий підхід до філософії життя: “Ми не задовольняємося дослідженням зовнішнього боку явищ (емпірією), не задовольняємося підробленим розпізнанням складових (аналізом), не задовольняємося відхиленням розуму у безтілесний, мисленневий бік буття (ідеалізмом), запобігаємо довільності в поєднанні й узагальненні складових (синтез); але прагнемо узгодити ці однобічні способи пізнання...”²⁷⁹. Систематика за Максимовичем, це наука пізнання світу у всій

²⁷⁷ Сѣмушкин А.В. Эмпедокл. М.: Мысль, 1985. С.105-106.

²⁷⁸ Максимович Михаил. Систематика растений. М., 1831.

²⁷⁹ Максимович Михаил. Письмо о философии Е.П. Ю-ой // Телескоп. 1833. №12. С.423-424.

повноті його розгортання, у сукупності божественного й природного. В одній із своїх праць він озвучує принцип теогонічної ієрархії: “...Смерть є переходом і поверненням тіла на нижні ступені буття”²⁸⁰. Природа – це ієрархія трансцендентних та іманентних втілень. Такий невпинний коловорот втілень не хаотичний, а виструнчений згідно з божественною еманациєю, в певний теогенетичний ряд. У “Книзі Наума про великий Божий світ” (перше видання – 1811 р.) М. Максимович твердить, що у всьому, від найдрібнішої стеблини до “сонячних світів незліченної кількості” відчутна божественна присутність.

Крім того, типологія характеризує й саму Біблію через подібність одних біблійних персонажів до інших. Теогонія ж є не тільки “родоводом богів” за Гесіодом, але й у пізнішому її тлумаченні – “наука про абсолютні принципи, тотожні “науці про числа” у їхньому додатку до всесвіту, або священна математика”²⁸¹. Теофания – “співучасть божества у бутті світу”. Поступово теофания як співучасть і теогонія як принцип в богословській традиції суміщаються в єдине поняття цілісного й послідовного божественного розгортання у світі. Теоцентричне світоспоглядання, за Т. Буркхардтом, простежується уже в найдавніші часи як на Сході, так і на Заході. Наслідком домінування теоцентричного світогляду й стало переосмислення теогонії та її ролі у фомуванні всесвіту. Так склалось, що романтизм хронологічно співпав з черговим періодом перегляду теогонічної концепції в християнському православному богословії. Ми живемо в той час, коли теоцентричне мислення відновлюється після тривалого занепаду, і це дещо нагадує добу романтиків.

Теогонічна ієрархізація в літературі романтизму, в тому числі й українського, не була свідомо синтезованим напрямом, швидше виринала завдяки добре знаній традиції біблійної екзегези та

²⁸⁰ Максимович Михаил. Рассуждение о природе. Киев, 1847. С.64.

²⁸¹ Шюрэ Эдуард. Великие посвященные. Очерк эзотеризма религий. Калуга: Тип. Губернской Земской управы, 1914. С.8.

літургійної практики, становила підсвідоме орієнтування письменників. На думку С. Аверінцева, “Старовинна екзегеза, що навчала чотирьом смислам Писання – буквальному, іносказанному, моральному та “анагогічному” (тобто такому, яке підносить душу до вершин невимовного), – виражає тверду віру в принципову ясність, читабельність, надійність написаного, що надає ґрунтовний сенс, в якому б вимірі не рухався читач – ближче до буквального або вглиб інакоказань, у глибини етики чи до висот містики”²⁸². Оскільки теогонічна ієрархія властива вже міфу, то в Біблії її присутність засвідчує наслідок багатотисячолітнього “тренування” пам’яті на сакральній теогонії; література ж романтизму, яка за своєю природою близька і до міфу, і до Святого Письма, втілювала пробіблійні принципи конструювання змісту стихійно, наштовхуючи читача на вже знайомі йому схеми систематизацій. Звідси доступність змісту романтичних творів всім читачам, не залежно від рівня освіти та уподобань, адже пробіблійні коди прочитуються всіма доволі однозначно. Маніпулювання ними призводить до розхитування всієї ієрархії, але в добу романтизму воно ще не було таким значним, таким катастрофічно незворотним, як ніцшеанська смерть Бога чи сучасне навернення людини до тварності Ж.-М. Шеффера.

* * *

Розглянемо таку форму типологізації романтизму, яка, здавалось би, максимально віддалена та незалежна від біблійної типології. Це *типологія мовчання*, яка базується на методиці його тематизації, семантизації за принципом контекстної окресленості. Але й в цьому випадку семантизація мовчання в романтизмі спиралась на відомі письменникам традиції, зокрема, для Тараса Шевченка найбільш близька та зрозуміла християнська ісихастська

²⁸² Аверинцев С.С. Слово Божее и слово человеческое // София – Логос. Словарь. К.: Дух і літера, 2001. С.395.

традиція, а для Емілі Дікінсон – пуританська. Однак, обидві належать до християнського світогляду та послідовно орієнтують на пізнання глибоких божественних істин. Проте антропологічний феномен семантизації мовчання у нас рідко розглядається в аспекті біблійної типології, а в окремих випадках, наприклад, стосовно пізнього, після Зігмунда Фрейда, психоаналізу, сакральна складова у семантизації мовчання взагалі не враховувалась.

За визначенням Сільвіо Фанті²⁸³, мовчання є способом психологічного вираження порожнечі душі. На оперуванні цими поняттями він побудував новий напрям у психоаналізі – мікропсихоаналіз, – використовуючи «порожнечу», «пустоту», «мовчання» із суто терапевтичною метою. Створюючи фізіологічну мотивацію людського мовчання, С. Фанті ще в 40-і роки ХХ ст. спромігся запропонувати врахувати мовчання при характеристиці особистості та подав кілька його типів: 1) мовчання з метою усвідомлення тлумачення, 2) мовчання як фрагментативна практика, 3) мовчання як певний момент навчання. З того часу цікавість до сфери мовчання лише примножувала варіанти його ідентифікації. Але посправжньому мовчання як складова словесного мистецтва актуалізується лише у постмодерній версії культури, здобуваючись на низку цікавих теорій (М. Бланшо, К. Богданов, М. Гірняк, І. Горелов, Ж. Дерріда, О. Нікітіна, М. Уваров та ін.). Проблема укладання теорії мовчання, або ж – риторики, донині не вирішена в літературознавстві, попри значний розвиток невербальної семантики. Мовчання зазнало екзегетичної легітимації як духовна практика (в ісихазмі), як психотерапевтична (в психоаналітичній терапії), як ритмомелодійний трансфер (у музиці) здавна. Нині методиками семантизації мовчання збагачується літературознавство.

Мовчання уособлює недиференційований зміст свідомості, який є творчим потенціалом будь-якої мови. Крім того, в історії літератури трапляються такі епохи, коли замовчуваного в

²⁸³ Фанті Сильвіо. Мікропсихоаналіз. М.: Тип. в г. Подольське, 1995. 351 с.

художньому тексті більше, ніж словесно вираженого (наприклад, література соцреалізму, де окремі твори становлять відверту гримасу замовчування, що ховається за ідеологічним замовленням та словесною деклараційністю). Такий твір повністю прочитується лише читачем синхронного часу, віддаляючись від якого, ми стикаємось із більшою часткою неоприятного, а отже й незрозумілого (чи непомітного) для наступних поколінь. Наприклад, тим, хто народився сьогодні, занадто важко буде опанувати формулою В. Стуса «Сижу як мавпа поміж мавп». Все, що міститься у творі, але словесно не представлено, має стати об'єктом теорії/риторики мовчання. До того ж, у кожную добу риторика мовчання змінюється. Розглянемо площину замовчуваного в часи Романтизму, зокрема у творчості Тараса Шевченка і Емілі Дікінсон.

Мовчання є формою універсалізації художнього світу, а отже, провідною світоглядною, смислотворчою універсалією романтизму. Найчастіше мовчання розуміється романтиками як непрявлене слово. Зазвичай таке «непрявлене слово» сакралізується, є невимовленим словом Бога, що складає сферу внутрішнього духовного нуртування, багатогранно кодується у тексті. Можна говорити про риторику романтичного мовчання, оскільки мовчання має власні форми семантизації, оприятлення, як і слово.

Мовчання як невимовлене слово й сакральна таємниця зустрічається, наприклад, у баладі «Перебендя» Т. Шевченка. Проте варто зазначити, що використання мовчання у такому сенсі дуже давнє, становить усталену традицію у багатьох культурах світу. Шевченківський варіант приятного сакралізованого мовчання переводить текст у сферу ритуального поклоніння та втаємниченої обраності до богослужіння: «Старий заховавсь В степу на могилі, щоб ніхто не бачив, Щоб вітер по полю слова розмахав, Щоб люде не чули, бо то Боже слово, То серце по волі з Богом розмовля...»²⁸⁴.

²⁸⁴ Шевченко Тарас Кобзар. К.: Рад. Письменник, 1983. С.47-48.

Т. Шевченко створює образ мовчазного пророка (Перебенді), мовчання якого становить його особисту трагедію і трагедію народу, який не зреалізував своє призначення внаслідок невіголошення істин. Сфера мовчання у даному разі символізує ті простори, котрі на даний момент не покликаються до життя. Мовчання як *неявне, незаявлене, нематеріалізоване*, час якого *не* настав привабить Моріса Метерлінка, який на оприявленні мовчання побудує концепцію символістського «театру мовчання».

У творчості Е. Дікінсон зустрічаємо аналогічну тематизацію мовчання, яке у її інтерпретації стає формою приховування сокровенного, яке дуже часто сягає сакрального джерела чи якоїсь теургічної практики (581 вірш): “Для кожної думки існують слова Тільки для однієї – їх немає. Як ви змогли б намалювати У темряві світло сонця І пояснити його тому, Хто виріс у мороці”²⁸⁵. Мовчання як неоприявлена даність буття, що позбавлена негативного значення повсякчас буде виринати в поезії Е. Дікінсон.

Поезія дарує унікальну форму проявлення мовчання – через метафоризацію. У романтизмі метафоризація мовчання як «не-слова», тобто забутого, непочутого, занедбаного слова відіграє особливу роль у сенсі романтичної концепції обраності поета та його пророчої місії в суспільстві. Мовчання як непроявлене слово проступає тоді, коли поет-романтик зазнає певного краху як пророк. Зокрема, у творчості Шевченка тема мовчазного пророка поєднана з нескореністю духу, з вічністю ідеалів, адже пророковані ним істини почерпані з сакрального джерела і не можуть зникнути, навіть за умови їх неприйняття. У Дікінсон, як і у Шевченка, взагалі переважає форма сповіді мовчазного пророка як домінуюча оповідна властивість, оскільки за життя вона не прагла стати рупором американського гуманізму й демократії, висловлені нею істини були здобутком індивідуальних медитацій.

Шевченківський варіант мовчазного пророка найяскравіше зреалізований у поезії “Молитва Ієремії пророка”: “И старцы от

²⁸⁵ Дікінсон Емили. Стихотворения. М.: ОАО Изд-во «Радуга», 2001. С.205.

врат оскудеша, Избрании от песней своих умолкоша”²⁸⁶. Старослов’янський варіант мовчання як самозречення в ім’я Бога, заснований ще на ісихастській традиції, раптово проявляється у творчості українського поета, щоб викоремити для читача мовчання як сферу ціннісних істин. Семантизація мовчання в «Кобзареві» Шевченка завжди пов’язана з сокровенними істинами буття. Проте цим не вичерпуються змістовні аспекти мовчання в його творчості.

Зокрема, вже у першому виданні «Кобзаря» стикаємось із темою мовчазного пророка (у «Перебенді»). Вимушене мовчання Перебенді пояснюється тим, що він боїться втратити довіру народу, коли скаже йому істини, яких той не очікує. Архетипне значення образу Перебенді для всієї наступної української літератури доводити не варто, лише наголосимо на тому факті, що тема пророка у творчості Шевченка виринає спочатку саме як тема мовчазного пророка, ніби не певного в собі. Ледве з’явившись, цей образ потрапляє в поле впливу біблійної символіки віщого слова та у києворуську традицію філософії мовчальників, де також традиція використання семантизації мовчання засобами метафоризації була надто сильною для того, щоб оминати її.

Шевченко обирає собі кількох християнських пророків за взірць: Ієремія, Давид, Іезекііль, Христос. Проте всі вони не уникали виголошення віщого слова, на відміну від Перебенді. У такий спосіб поет вивершує концепт тематизації мовчання, а саме: окреслення значення замовчуваного українським пророком Слова здійснюється у високому контексті біблійних істин. Постійна кореляція з Біблією (іноді відверті її переспіви у «Псалмах Давидових» та ін.) ускладнила природу самого мовчання у Шевченка, оскільки християнська містика є бездонною у смисловому плані. Зазначимо, що в романтичній темі пророка завжди буде міститися компонент недомовленого, оскільки для поета-романтика невичерпність Божої Істини є абсолютна. Будь-що

²⁸⁶ Шевченко Тарас. Кобзар. К.: Рад. письменник, 1989. С.286.

універсальне, за теорією й практикою романтиків, не може бути остаточним, вичерпним, спізнаним до кінця.

Ще більше динамізується тематизація пророка у Шевченка наявністю антагоністичного протиставлення. У контексті теми пророка в його творчості постає тема царя, якого Бог повелів подати «вомісто кроткого пророка». Ця антагоністична семантична пара, надзвичайно характерна для всього українського романтизму. Саме цар є причиною вимушеного мовчання пророка. Мовчазні національні пророки, за Шевченком, постали у нерівній боротьбі з царями. Побитий камінням пророк замовкає. Така семантизація мовчання у творчості Шевченка ґрунтується на національній та сакральній ідентифікації. Пророк же, перебуваючи у реальному світі потоптання істини, водночас із тим володіє й містичною картиною світу, його мовчання символізує утиск, проте не смерть сокровенного для національної й сакральної ідентифікації етносу. Створення такої форми семантизації мовчання можливе внаслідок того, що Шевченкова поезія часто є сюжетною, в ній відбиваються ті чи інші події, починаючи з біблійних часів. У поезії ж Е. Дікінсон сюжетність є доволі рідкісною характеристикою, а отже, подібне використання мовчання їй не притаманне. Хоча натомість слід відзначити, що тематизація мовчання у Дікінсон послідовно здійснюється у напрямі абстрактно-логічних категорій, зокрема, обживання сакрального потойбіччя.

Напрочуд суголосно з Т. Шевченком письменниця семантизує сферу мовчання як неоприявлену цінність буття, дозволяючи собі як поетесі, тобто носію божественної істини, хоча б натякати чи фрагментарно доторкатися до прихованої від загалу таїни. У Е. Дікінсон мовчання також становить глибинну сокровенну сферу буття, про що свідчать ці поетично висловлені думки у вірші 338: «Я знаю, що він існує. Насамперед – в Мовчанні – Він ховається у власному рідкісному бутті Від нашого згубного ока»²⁸⁷. Ніби пропонуючи читачеві заглянути у схованку одвічної таємниці мовчання, поетеса пропонує прийняти один із

²⁸⁷ Дослівний переклад виконала Т. В. Бовсунівська.

ймовірних варіантів його окреслення як заперечення тлінності у вірші 359. У ньому мовчання – рятівна сила, що сполучає людину і вічність: “У найгіршому випадку, є полегкість у Моменті – Страх, що минає перед Балом – Коли Бал настає, постає й Мовчання – Перефарбовуючи все – анулюючи владу смерті” [Т.Б.]

Містична сутність мовчання в поезії Е.Дікінсон суголосна шевченківській, оскільки обидва поети спираються на багатовіковий релігійний (православний в одному випадку та пуританський в іншому) досвід людства. Мовчання є «універсалією універсалій», оскільки під ним може критися що завгодно. Воно поширюється не лише на сферу сакрального, а й на сферу природи, як то бачимо у вірші 790 Дікінсон. Природа й мовчання, за Дікінсон, надзвичайно споріднені, оскільки мовчання є мовою природи.

Однією з модифікацій значень мовчання/слова у поезії як Е.Дікінсон, так і Т.Шевченка, є слово як неправда, зумисне виголошена для приховування істини, для створення ореолу мовчання навколо Божої правди. У творчості Шевченка така семантизація універсалії слово/мовчання виявляється, зокрема, в «Давидових Псалмах» («Пребезумний в серці скаже Що Бога немає...»²⁸⁸ ; «Доки, Господи, лукаві Хваляться, доколи неправдою?»²⁸⁹). Семантично близькою є модифікація побажання «собі самому» втрати право на слово, якщо випадково прорветься «слово неправди». Шевченківська спокута закладається через поетику універсалій: “І язик мій оніміє, Висохне, лукавий, Як забуду пам’янути Тебе, наша славо”²⁹⁰.

У творчості Е.Дікінсон слово/мовчання також корелюють у сенсі омани. Нечесне слово замовчує істину. Вірш 1261 оповідає про це: «Бывает слово на листе Два глаза – как окно, Но лист сложили – и уже На сгибе лжет оно. Инфекция живет в словах – Читая, можем мы По-

²⁸⁸ Шевченко Тарас. ПЗТ. К., 1989. Т.1. С.259.

²⁸⁹ Шевченко Тарас. ПЗТ. К., 1989. Т.1. С.261.

²⁹⁰ Шевченко Тарас. ПЗТ. К., 1989. Т.1. С.263.

чувствовать через века Дыхание чумы»²⁹¹. Інфіковане неправдою слово – гірше за мовчання. У цьому обидва поети суголосні. Неокресленість мовчання не є запорукою уникнення обману, в системі романтичного світобачення, мовчання й омана не тотожні.

Мовчання може метафоризуватись насамперед як певна несправедливість чи недовершеність. До такої метафоризації романтики вдавались доволі часто. Відомі рядки Т.Шевченка з поеми «Єретик»: “Кругом неправда и неволя, Народ замучений мовчить. І на апостольськiм престолі Чернець годований сидить”²⁹².

Мовчання народу семантизується за принципом негативу, за відсутністю значень, які мають проступити. Такий метафоричний прийом поет використав не один раз, спираючись на закладену в ньому силу впливу. Зокрема, ми його зустрічаємо і у творі «Кавказ»: “Од молдованина до фінна На всіх язиках все мовчить, Бо благоденствує!”²⁹³.

Таке «волаюче мовчання» – наскрізна метафора поезії Шевченка. Мовчанням пророка не вичерпується сфера влади мороку й кривавих царів, мовчання панує над народом, над його силою, над його духом. Аналогічну метафору можна зустріти і в поезії Дікінсон. Проте особливість її тлумачення мовчання – це перенесення його значень у сферу сокровеного «я» ліричного героя, явна переакцентація смислу, інтимізація його. Духовне шукання особистості – у центрі. Зразком може слугувати поезія 280:

Я на Похованні власного Мозку,
І Плакальники тут і там
Ідуть, ідуть – аж видається
Що Сенсу в цьому нема –
Коли вони всі були розсаджені,
Почалась Служба, б’є Барабан –
І били так, що вже здалось

²⁹¹ Дікінсон Емили. Стихотворения. М.: ОАО Изд-во «Радуга», 2001. С.337.

²⁹² Шевченко Тарас. Кобзар. К.: Рад. Письменника, 1983. С.201.

²⁹³ Там само. С.247-248.

Мій Розум задерев'янів –
А потім підняли Труну
І скрипнула Душа,
Коли дзвони
Заповнили простір,
Оскільки Небеса дзвеніли
В Реальності, а не тільки у Вусі,
І я, і Мовчання, у дивній Гонці
Змирилися, відлюдники, разом –
А потім Свідомість прорвалась,
І я потекла вниз, і вниз –
Вражаючи Світ з кожним пірнанням
І Завершила пізнання – потім – [Т.Б.]

Окрему тему поезії Емілі Дікінсон становить перетинання долі ліричного персонажа з мовчанням та утворення в таких перетинах дивної смислової траєкторії буття, позбавленого суєтного, гамівного руху щодо зростання Духу. Мовчання в індивідуальній філософії буття Емілі Дікінсон важило дуже багато й швидше прочитується як щось позитивне, сповнене споглядання істини й сакрального джерела.

Сенс мовчання – у його знаковій екстрополяції й кореляції до слова. В романтичній структурі світу призначення замовчуваного полягає не лише в тому, аби динамізувати описуване, створюючи ефект присутності неназваного, а й в тому, щоб створити своєрідний культ творчого слова. Часом замовчуване створюється як натяк на утаємничене слово-буття. І для Шевченка, і для Дікінсон, утаємниченість – сфера сакрального, істинного. Проте тільки те, що назване, покликане до буття й має сенс. Замовчуване мріє стати названим. У такий спосіб утворюється велика сфера замовчаного, яке мусить ще надійти, назватися, тобто здійснитися. Одвічне протистояння істини й омани, слова й мовчання у цьому сенсі – чи не найбільша з смислових ігор всього романтизму.

Мовчання й слово – це романтична антиномічна парна універсалия, яка окреслювала кордони дозволеного й недозволеного

висловлювання. Таким чином, в теогонічній ієрархії романтизму ця пара універсалій посідала вагоме місце серед категорій світоглядного орієнтування. Поетична тематизація мовчання в літературі як українського, так і американського романтизму засвідчує прагнення до максимального самовираження в слові, до пророкувань та сповідальності, де саме “слово” осмислюється як сакральна категорія, як форма божественної еманациї – на противагу мовчанню як занехаяному розчавленому “слову”, яке не може “промовлятися”.

Література

- Аверинцев С.С.* София – Логос. Словарь. К.: Дух і літера, 2001. 460 с.
- Антофійчук Володимир.* Євангельські образи в українській літературі ХХ століття. Чернівці: Рута, 2000. 335 с.
- Аркан Ю. Л.* Очерки социальной философии романтизма. Из истории немецкой консервативно-романтической мысли. СПб.: Наука, 2003. 380 с.
- Бетко Ирина.* Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії ХІХ – початку ХХ століття. Зелена Гура-Київ: 1999. 160 с.
- Бовсунівська Тетяна.* Поетика Тараса Шевченка. К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2017. 223 с.
- Бураго С. Б.* Человек, язык, культура: Становление смысла // Набег язычества на рубеже веков. К.: Идательский Дом Дмитрия Бураго, 2015. С.10-19.
- Десницкий Андрей.* Введение в библейскую экзегетику. М.: Изд-во ПСТГУ, 2011. 414 с.
- Дикинсон Эмили.* Стихотворения. М.: ОАО Изд-во «Радуга», 2001. 441с.
- Дікінсон Емілі.* Лірика. К.: „Дніпро”, 1991. 301 с.
- Зенкин Сергей.* Небожественное сакральное. Теория и художественная практика. М.: РГГУ, 2012. 546 с.
- Лановик Зоряна.* Hermeneutica Sacra. Тернопіль: ТНПУ, 2006. 587 с.
- Максимович Михаил.* Систематика растений. М., 1831.
- Максимович Михаил.* Письмо о философии Е.П. Ю-ой // Телескоп. 1833. №12.

- Максимович Михаил.* Рассуждение о природе. Киев, 1847.
- Нямцу Анатолій.* Идеи и образы Нового Завета в литературе // МИФ. Легенда. Литература. Черновцы: Рута, 2007. С.195-336.
- Пригодій С.М.* Українська філософія серця та американський трансценденталізм. К.: ВПЦ “Київський університет”, 2002. 232 с.
- Пригодій С.М., Горенко О.П.* Американський романтизм: Полікритика. К.: Либідь, 2006. 437 с.
- Реутин М.Ю.* Имя Бога “Ничто” и молчание // Мистическое Богословие Экхарта. М.: РГГУ, 2011. С.74-76.
- Савваитов П. И.* Библейская герменевтика. М.: РГГУ, Либроком, 2011. 176 с.
- Сёмушкин А.В.* Эмпедокл. М.: Мысль, 1985. 191 с.
- Синило Галина.* Библия и мировая культура. Минск: Вышейшая школа, 2015. 685 с.
- Сулима Віра.* Біблія і українська література. К.: Освіта, 1998. 397 с.
- Фанти Сильвио.* Микрпсихоанализ. М.: Типография в г. Подольске, 1995. 351 с.
- Фрай Нортрон.* Великий код: Біблія і література. Львів: Літопис, 2010. 362 с.
- Шевченко Тарас.* ПЗТ. К.: «Наукова думка». Т.1., 1989; Т.2., 1991.
- Шеллинг Ф. В. И.* Философия откровения. Т. 1. СПб.: Наука, 2000. 699 с.
- Шеллинг Ф. В. И.* Философия откровения. Т. 2. СПб.: Наука, 2002. 480 с.
- Штирнер Макс.* Единственный и его собственность. Харьков: Основа, 1994. 560 с.
- Эстетика американского романтизма.* Антология. М.: Искусство, 1977. 464 с.
- Яперс Карл.* Психологія світоглядів. К.: Юніверс, 2009. 456 с.
- The Complete Poems of Emily Dickinson /Ed. by Th. H. Johnson.* Boston, N.Y., L.: Little, Brown and company, 2003. 770 p.

ВИСНОВКИ

Можуть існувати різні способи утворення синкретизму та системності, романтизмом же представлений один із найбільш вмотивованих і структурованих у певних формах традиції як на сучасний стан розвитку філософії – теогонічний тип систематизації. Синкретизм завжди заснований на езотеричному вчуванні, точніше, тільки присутність езотерії в сфері художності гарантує їй універсалізм, або ж – системне охоплення зображуваного. Тільки при утворенні синкретичного світогляду як системи теогонічних категорій можливий художній універсалізм, і тільки при його наявності можна говорити про літературний напрям, безперечно, це стосується насамперед романтизму, в якому сакральне посідає чільне місце. Романтичний синкретизм забезпечується спільністю духовно-рецептивного надсходження. При цьому повсякчас наголошується на ординарності та доступності зазначеного явища для кожного суб'єкта, який бажає стати духовним. Кожна пересічна особистість може бути зацікавлена в над-сходженні власного духу, власне, межі між непересічною й пересічною особистістю не існує, ледь людина захотіла усвідомити щось більше за побутову каузальність, – вона перестала бути пересічною. Кожна особистість здатна здійснити над-сходження – осягнути божественну сутність всього сущого. На цьому побудована філософія одкровення романтиків і західних, і українських.

Подібне уявлення повністю знищувало попереднє, Просвітницьке, засноване не елітності художньої здатності, на концепції обраності творців вишуканого та обов'язковості освіти. Але й сучасний скептицизм як домінанта смислопородження резонує з романтичним світоспогляданням, адже «народу більше немає, є маса, що позбулась будь-яких високих ідеалів»²⁹⁴, а це

²⁹⁴ Никитина В. Фантомы современности. Предисловие // Борийяр Жак, Эмиль Сиоран. Матрица апокалипсиса. Последний закат Европы. М.: ООО «ТД Алгоритм», 2015. Книга в еруб.

означає, що вся світоглядна орієнтація романтиків на народ та сакральне більше не є магістральною лінією філософії. Ж. Бодрийяр говорить відверто: “...Маса виступає характеристикою нашої сучасності – як явище наскрізь імпульсивне, не освоюване жодною традиційною практикою і жодною традиційною теорією”²⁹⁵. Домінанту маси і занепад індивідуалізації було помічено Х. Ортегою-і-Гассетом та іншими мислителями ХХ століття. Наш сучасник Микола Хренов також констатував: «Починаючи з ХІХ століття взаємини в суспільстві між елітою і масою радикально змінюються, навіть можна сказати обертаються на протилежне, і провідною стихією суспільства, як це демонструє Г. Лебон, а потім Х. Ортега-і-Гассет, стає маса»²⁹⁶. Романтична теогонічна орієнтація художнього світу сприймається цією масою як непрактична ідеалістична маячня, що гідна уваги тільки для вузького кола спеціалістів-філологів. Втім, напрацьовані романтиками алгоритми-філософами продовжують невпинно пробиватися на поверхню прагматичного (чи неопрагматичного – оберіть очікуване) світу.

Попит на витоки, на «чисту ідеальність» утримує людство від деградації навіть тоді, коли ці ідеали лишаються недосяжними.

Світоглядний синкретизм романтики вибудовують на основі народного мислення (народ для них існував), не виключаючи й побутовізм як його значну складову. Ця спільність розвивається до концепту софійності, якого вони дотримуються на всіх рівнях розгортання художності. Соборність, софійність, теогонічність романтичного над-сходження становить сутність їхнього філософського й естетичного одкровення, і є їх винаходом в галузі словесності. Вони зробили над-сходження не просто звабним для всіх, але й досяжним, примножуючи його практику в теорії та художній літературі. У всьому просторі романтичної художності – від філософських медитацій до множинних символічних ейдосів –

²⁹⁵ Бодрийяр Жан. В тени молчаливого большинства, или конец социального. Там само.

²⁹⁶ Хренов Н.А. Раздел 2: Закат культуры чувственного типа как проблема западной цивилизации // Воля к сакральному. СПб.: Алетея, 2006. С.320.

безперервно проглядає єдність езотеричного вчування, софійність романтичного мислення. Для увиразнення висловленої думки не зайве було б пригадати акцентацію німцями геніальної особистості в літературному процесі, де остання розуміється аристократизованою (навіть у випадку вихідців з народу!), хоча й закріплена за певною суспільною верствою. Серед українських романтиків було мало аристократів, більшість мада хутірне та селянське походження, дехто вийшов із духовенства, українська аристократія в добу російської імперії перетікала до столиць – Санкт-Петербург і Москва, – відвідуючи Україну тільки вряди-годи. Там вони зазвичай асимілювали, здобуваючи освіту в Росії чи закордоном і належним чином не дбали про культурний розвиток України. Тому проблеми демократизації в українському романтизмі суттєво відрізняються від аналогічних у західному тим, що власне, такої проблеми у нас не існувало, адже всі українські романтики настільки близько стояли до народу, що демократичний дух був їхнім осереддям. Разом з демократизацією літературного процесу українські романтики створили й нову форму художньої універсалізації, засновану на народному світобаченні. Тож софійність і теогонія українських романтиків має на собі риси народності. Синкретизм романтиків є практикою і пропагандою ідеї “все” для “всіх”, “все” у “всьому”. Романтики подали найглибше і найдосконаліше втілення цієї ідеї. Кожен може досягти “всього”, “все” може міститись у кожному. Тож здійснення інтенціонального акту лежить в основі феноменологічної картини світу романтиків, як і в основі філософії мистецтва, утвореної ними.

Українські романтики по-новому переглядають проблему начал в філософії, силкуючись подати її синкретичне розуміння. Вони розглядають давню дихотомію духу й матерії як суто знакове понятійне утруднення, а не об’єктивну даність. Наголошують на неподільності цих двох начал, яка мотивується їх єдністю у феноменологічному плані, тобто єдність духу й матерії розглядається як достовірність їх об’єктивного існування взагалі. Єдиним доведенням подібної достовірності є феноменологічне, за своєю сутністю

біблійне, потрактування світової матеріально-духовної єдності. Єдність духу й матерії в системі українського романтизму, крім того, має теогонічне доведення: матеріальність трактується як периферія розгортання Божественного Духу. Переглянувши базові онтологічні поняття, романтики вимушені були переглянути й весь категоріальний апарат науки, філософії, змінити ціннісні орієнтири, змінити аксіологію своєї доби. Взагалі, перегляд базових онтологічних понять є свідченням кризи попередньої наукової картини світу, омертвіння її редуплікативної функції, трафаретність формотворення в усіх галузях людського виявлення в світі. Потреба в новітній аксіології, в новому ціннісно-нормативному потрактуванні сутнісного й викликала до життя романтичне філософське та мистецьке експериментаторство. Абсолютизація форми й матерії в добу Просвітництва призводила до зубожіння категорії змісту в усіх можливих формовиявленнях. Домінанта матерії, як і дихотомія духу й матерії, врешті-решт, розкололи живий людський світ в системі Просвітництва на антиномії, а світогляд почав вимірюватися в антиномічних категоріях – поняттях. Романтики мають на меті відродження людського світу в його цілісності за ознакою вартісного, відродження цінності факту. Реабілітація змісту у них завершується його акцентуалізацією. Світ постає як ціннісно розподілений на основі очищеної нової філософії. ***Форма проголошується трансцендентною, вона завжди буде такою, якою потребує її зміст.***

Створення нової картини світу на засадах ***архітектоніки сакрального*** стає надзавданням новітньої романтичної аксіології. Виконати його виявляється можливим лише за умови утворення нової системи каталогізації категорій-понять, усталених традицією наукового мислення, які тепер потрактовуються як категорії-процеси, що в свою чергу, означало й утворення нової філософської системи на основі теогонічного руху категорій-процесів. Філософія українського романтизму має характерологію феноменології. Її об'єктивне тяжіння до знаково-символістського, а отже й значеннєвого, відтворення сутнісного стає наголошеним, а в творчому мисленні, наприклад, О. Новицького, – єдиним способом

чуттєво-пізнавальної діяльності людини. Спираючись на сквородинську теогонію та виділені ним основні ступені теогонічного здійснення, на його онтологічний синкретизм, примат єдності над дихотомічністю духу-матерії, українські романтики виробили специфічну філософську систему, яка, маючи всі ознаки “романтичності”, разом з тим, різко відмінна від філософської картини світу західноєвропейських романтиків, тобто представили новий вид романтичного узгодження найбільш загальних категорій потрактування сутнісного в його началах. Тим самим вони утворюють оригінальну філософську систему. Зверніть увагу на той факт, до дихотомії всілякого типу в творчості українських романтиків йдуть від фольклору та міфології, але не від сакральної сфери. Синкретизм софійного світовідчуття домінує, наприклад в поемі «Марія» Тараса Шевченка, де ті, хто розп'яв Христа вже ніякі не антагоністи, а подолана миттєвість становлення Божественного Абсолюту.

Вони представили найбільш очищену схему феноменологічного *над-сходження* та *вчування* ще в той час, коли феноменологія не виділилась в осібну методологію пізнання, а отже, й випередили духовну загаданість свого часу. Романтична феноменологія Гегеля, Шеллінга, Фіхте, Шлейєрмахера та ін. була доповнена М. Максимовичем, Ю. Венеліним, А. Метлинським, І. Кроненбергом, Й. Міхневичем, К. Зеленецьким, М. Розбергом та ін. Спостерігаючи зараз історичну траєкторію розвитку філософських уявлень, можемо зробити узагальнення: феноменологічне світобачення виникало закономірно і невідворотно на певному етапі розвитку духу того чи іншого народу. Початки західної феноменології, переважно теологічної або спорідненої з біблійною телеологією, припадають на кінець XVIII століття, коли в Україні розгортається культурно-мистецька та філософська діяльність мандрованого філософа Г.Сковороди, яка теж має виразні феноменологічні ознаки, як от:

- мотивація божественної еманациї, роль серця при цьому,

- пропаганда над-сходження та реальних шляхів його здійснення,

- примат змісту: трансцендентність форми та вічність змісту,

- сакралізація всіх форм, де можливе виявлення істинного, його теогонічне надходження.

Всі ці риси сквородинської філософії успадковуються українськими романтиками з наступним плідним розвитком. Сквородинський пантеон божественних парадигм стає акцентованим в нову добу, зміцнюється теоретично й ілюстративно, та нарешті, саме з сквородинською рецепцією пов'язане національне забарвлення романтичної феноменології. Новий спосіб мислення зазнає образного, суто художнього, кодування та поширення. На цій підставі маємо говорити про вивершеність романтичної телеологічної картини світу. Ці коди, будучи започатковані у сфері найвищих світоглядних абстракцій, поступово реалізуються на естетичному та побутово-етнографічному рівнях. Жодна західноромантична традиція не зазнала подібного вивершення, або зазнала не настільки деталізовано, масштабно й цілісно. Не тільки синкретизм був запорукою поступового ієрархічного поширення теогонічних кодів, але й об'єктивна життєва приналежність одних і тих же авторів як до сфери філософської, так і до мистецької. Український романтизм не тільки не знав суперечностей змісту – форми, духу – матерії, але й послідовно втілює на всіх рівнях духовно-практичної діяльності людини своєрідну символічну знаковість, започатковану самою природою входження божественного в світ. Всі антиномії в світоглядній, як і в художній системі українського романтизму, зумовлені або фольклорною традицією, або антиноміями рівня сутнісного, а саме: протистояння Бога – дияволу.

Романтики не тільки вмотивували й здійснили перехід від духу до матерії, вони не бачили жодних перешкод на шляху подібного переходу, тому утворили безліч зразків розумових маніпуляцій за аналогією біблійних зразків, як в жанрі балади починаючи, так завершуючи філософськими абстракціями. Ця суперечність не була

переборена західною романтичною філософською думкою, не можна вважати її узгодженою й по сьогодні. А. Рігль, Г. Зедльмайр та інші все ще наголошують на необхідності узгодження смислової опозиції зміст – форма як на першочерговому завданні всього теоретичного літературознавства.

Романтичний синкретизм, ґрунтуючись на сакральному, при подібному ототожненні духу й матерії, форми й змісту забезпечив мистецтву безконечність понятійної рецепції, разом із тим, і семантичну невичерпність інтенціональної лінійності. Іншими словами, кожен романтичний символ мав безліч корелятивів і антагоністів, мав синтагматичну (хронологічну) іпостась і множинні парадигматичні, тож у кожному такому символі містився цілий світ понять, змістів, знаків тощо. Романтичний ейдос поєднував в собі два плани ноематичного бачення – парадигматичний та синтагматичний як універсальне гармонійне сходження. Бахтіновський ефект хронотопу, утворюваного при перетинанні часу й простору, у даному випадку може послугувати ноематичним прототипом-схемою. Романтична ейдологія передбачає вільне простування духом по обом вісям одночасно, як горизонтальній (синтагматика), так і вертикальній (парадигматика). Зосередження на тому чи іншому знаменні (або ж – коді, знаку тощо) визначає вертикальну і горизонтальну екстраполяцію змісту, який і стає домінативним у новоутвореному символі. У такий спосіб була синтезована більшість романтичних символів. Наприклад, символ Рущини, або ж Слов'янщини. Виструнчення символів за таким принципом є свідченням **теогонічної систематизації** понять.

У художній практиці романтизму стикаємося з певними труднощами у галузі вичленування класичних літературознавчих ознак художності: немає виразних меж між символом, образом, мотивом, немає теоретичного обмеження жанру, як і взагалі розвідок з проблем жанроутворення тощо. Вичленування ймовірних категорій романтичної художності базується на інших засадах. Формально-значеннєві ознаки художності, вироблені в попередні епохи, вже не здатні ідентифікувати ейдоси романтизму. Це саме **ейдологічна**

поетика, заснована на езотерії, вчуванні, сакральних рецептивних імпульсах. Будь-яка конкретика в романтичному творі завжди набуває рис смислової невичерпності, їй властивий безконечний ряд семантичних проєкцій. Саме це і стало підставою для уявлення про *трансцендентність форми* в системі українського романтизму. Форма стає такою, якою її потребує зміст: тому романтики не вдавалися в теорію форми, не вважаючи за потрібне конкретизувати плинне, яке повністю залежить від змісту та ним формується.

Ейдоси конкретної ноематичної групи є ідентичними незалежно від структурного рівня втілення, бо збуджені до реалізації саме наростанням актуальності певного змісту, спільного для багатьох ієрархічних форм художності. Романтикам легко було утворювати нові жанрові форми (думка, переложеніє, переспів, балада тощо), так як жанроутворення не було їх завданням, не було наголошуваним нормативним актом творчості, як не було й вимоги дотримуватись конкретної жанрової форми. Їхня жанрова формотворчість – тільки ознака змісту, який перебуває у тривалому, навіть позачасовому, становленні. Виплеск духу, яким мислилось справжнє мистецтво, є формально-змістовним за своєю природою, і ось цю формальність у купі зі змістовністю й прагли “піймати” письменники-романтики.

Трансцендентність романтичної форми іманентна змісту. Той же жанр в системі романтизму – явище винятково процесуальне. Його коливання часто формально виливаються в контрасти, узгодження яких можливе тільки завдяки теогонічній картині світу. На тематичному рівні це відбилось на коливаннях однієї змістовної одиниці від теми до алюзії, часто висловленої одним словом. На образному рівні часто тропи і образи-концепти перемижуються, як прирівняння тополі до дівчини – і повне ототожнення дівчини й тополі, наприклад, у баладному варіанті у Боровиковського, Шевченка, Куліша чи Костомарова. Романтична форма тому стає трансцендентною, що впливає із загаданості вічно трансцендуючого змісту. Процесуально охоплена дійсність в системі романтизму передбачала й плинність формо-значеннєвих

ознак її відтворення. ***Романтизм не є орієнтованим на конкретну форму, він є орієнтованим на конкретне вираження.***

Для здійснення нового світовираження і задля утримування в межах обраної теогонічної символіки романтикам необхідно було мати міру, ціннісний орієнтир, який не забарив з'явитися у вигляді ***прафеномена істини – добра – краси, пропущеного крізь серце.***

Вимогливість до власної мистецької діяльності та спрямованість на культивування народної духовності обернули всю романтичну поетику до потреб духовних змагань. Винайдення нового ейдосу було завжди у них підсумком духовного розгортання, узагальненням чуттєво-понятійного акту. Новий ейдос завжди одкровення, завжди містить сакральну змістовну іпостась, а отже, й здатність до сполучення з прафеноменом істини – добра – краси. Більше того, кожен романтичний ейдос має в собі значеннєву міру цінності у вигляді проєкції на тріаду істини – добра – краси. Подібне сполучення з сакральним прафеноменом й забезпечувало правомірність цінності художнього ейдосу, що означало його достовірність відносно розгортання феномена людськості. Кожен романтичний ейдос співвідноситься з критеріями Божественного Абсолюту, який сам за аналогією вираження змістовності сутнісного є найбільш універсальним, абсолютним ейдосом. Прафеномен істини – добра – краси становить початковий рівень еманції Божественного Абсолюту. Такий теогенез має традиційну духовно-словесну проєкцію; він запозичений з найдавніших релігійних джерел (Біблія і Гесіод), які за своєю природою втілюють ієрархічні систематизації, тому групування решти категорій романтичного світогляду й пішло шляхом нарощування ***теогонічної систематизації.***

Тепер ми підійшли до найбільш епохального з винаходів романтизму. Виявляється, що прафеномен істини – добра – краси езотерично міститься в людському ***серці.*** Він не дає і не може давати готових художніх здійснень, а виявляється лише як схильність. Його спорідненість із художністю заснована на синкретизмі духу й матерії. Як і Бог, який також містилицем своїм

має людське серце, полишає людині свободу волевиявлення, отже, й художнього винаходу. Тож людське серце, будучи вмістилищем подібних етичних скарбів також осмислювалось в романтичній теорії мистецтва як критерій міри сутнісного. Цінність сердечного вчування наголошується потрактовується позбавленим викривлень і омани. Українські романтики пропагують феноменологію сердечної рецепції. Навіть гасло національного єднання передається символікою сердечного доторкання («Гей, хто чує, озвися, **Серцем 'д серцю горнися!**»²⁹⁷ у П. Куліша). Серце стає органом, в якому й здійснюється тасмниця чуттєво-рецептивного пізнання, воно утворює ту езотеричну вісь, або ж інтенціональну лінійність, вздовж якої відбувається розгортання художніх змістів. Категорія серця має пряму дотичність до романтичної теогонічної картини світу, бо принцип “все” у “всьому” реалізується у даному варіанті послідовно й вичерпно. Адже серце людське містить у собі всесвіт, починаючи з побутових дрібниць і завершуючи самим Богом, так точно, як відповідно всесвіт містить у собі людське серце, яке може езотерично збільшуватись до безконечності. Забезпечуючи дотримання принципу “все” у “всьому”, категорія серця абсолютизується, її формально-змістовні виявлення мають місце на всьому просторі романтичного світу, від філософської абстракції до тропів. Серце стає рушієм всіх художніх понятійних процесів, і зокрема, завдяки йому феноменологізується сфера художності. Література, яка в добу Просвітництва та раніше була привілеєм еліти й ознакою аристократичності, стає раптом філософією життя народу, витлумачуваною як філософія життя серця. У даному випадку “народність” не тільки не призвела до художніх втрат, а навпаки, посприяла виробленню оригінального філософського вчення, спрямованого на актуалізацію духу українського етносу.

Безпосередня сполученість серця з Божественним Абсолютом наголошується українськими романтиками: в філософії воно відіграє роль централізуючої категорії, в літературі – наскрізного

²⁹⁷ Куліш Пантелеймон. З Підгір'я // Твори в 2 т. К.: Дніпро, 1990. Т.1. С.218.

образу, в етногенезі – езотеричної субстанції сублимованої чистоти. В системі їх світогляду, коли “все” існує у “всьому”, практично всі філософські та літературні категорії є виведеними з сакрального першоджерела, а принцип *кордоцентризму* визначив напрям смислотворення, що важливо для усвідомлення внутрішнього рушія теогонічної системи. Всі художні елементи своїм першообразом мають сакральну сутність. Поняття першообразу як поштовху до художньої діяльності логічно вибудовується романтиками у своєрідну універсальну схему-теогонію. Телеологічне навернення до цінності божественних імпульсів в мистецькому творі вивершується концепцією божественної еманції в художності, яка не просто висловлюється як припущення, але здійснюється структуровано як певна ієрархія тем, мотивів, образів, тропів тощо. Градація художніх елементів вмотивовується багатоступеневим втіленням божественного в реальному. Тож художня система українського романтизму наскрізь теогонічна. *Філософська теогонія* може трактуватися як відповідник до поняття “філософська система” в українському романтизмі. Вона стає епістемологією романтичної доби. Понятійно-духовна функція мистецьких процесів наголошується як провідна їх функція. При цьому *включення мистецької сфери в теогонію зумовлюється причетністю всіх видів мистецтва до цінності духовного факту.*

Романтична теогонія витлумачувана як епістемологія засвідчувала, таким чином, що в основі художніх явищ лежить теогенез. Мистецтво потрактовується романтиками як складова теогенезу. Божественна духовність, розливаючись у просторі всесвіту, поступово заповнює все, що оточує людину, як і саму людину; божественність універсалізується, стає всезагальною. Всезагальне ж якісно підіймається до сакрального рівня, побутовізм виходить за свої межі. В людському суспільстві виявляється попит на науку божественного над-сходження – найвищу абстракцію, на яку здатен людський дух.

Активність духовного пошуку особистості відповідає активності духовного пошуку народу – і тоді виявляються унікальні

умови для вивершення теогенетичної загаданості не тільки особистості, але й нації, народу. Саме така унікальна суспільна ситуація супроводила становлення українського романтизму. Це створило можливість реалізувати багатогранні й багатопланові проєкції теогенетичного процесу. І не тільки **теогонія як епістемологія** підноситься як актуальна, тобто не тільки у галузі філософського мислення теогонія прислуговує зряддям для онтологічного розщеплення світових процесів задля наступного поглибленого синтезу, послуговує понятійним зряддям у плані реалізації над-сходження. Теогонічна будова всесвіту переважає в уявленнях того часу, формує відповідні стереотипи, ідеали, типажі тощо. Тут варто нагадати, що саме О. Шпенглеру належить думка про актуальний поведінковий тип в культурі, яким для Заходу він назвав «фаустівський тип», що зазнав пасіонарного занепаду та спричинився до занепаду всієї західної культури. Натомість М. Хренов називає лімінальний тип²⁹⁸ як характерний базовий для російської культури. Тут можна припускати, що **українській культурі того часу був притаманний екзекутивний поведінковий тип**, який до речі, передбачав прийняття подарованої Богом долі.

Романтики виявили, що теогенез безпосередньо сполучений з долею етносу, у даному випадку – українського. Це одкровення вразило самих романтиків, і саме на його художньому втіленні з'явилися найбільш пафосні, найбільш словесно й архітектонічно витончені літературні моделі-процеси, як Марія у Т. Шевченка. Спільність долі Бога з людською долею, колись усвідомлена українськими романтиками, до нашого часу, ще сповненого атеїзмом, повертається каузально й утруднено. Екзекутивний поведінковий психотип демонструє повну підпорядкованість Божій волі, виконання якої становить мету його існування.

²⁹⁸ Лімінальний тип – частина ритуалу переходу у більшості культур, зокрема переходу з дітей у підлітки, з парубків – в одружені чоловіки, з цивільних – до воїнів тощо.

Культура народжується *при співпадінні теогенезу з етногенезом та антропогенезом* і має виключно особистісне виявлення. Такий шлях культуротворення як єдиний пропaгували українські романтики. Як література й релігія постійно перетинаються спільними одкровеннями, так і спільність їх долі є закономірністю духовного становлення. Подібне телеологічне потрактування культури, звичайно, знищує сучасні нам поняття “прогресу” й “регресу”, які часто вживались замість божественної загаданості, або обмежує їх семантику до розуміння цих понять як притаманних тільки певним моментам розвитку. Абсолютизація їх призводить до викривлення магістральної лінії розгортання духу. Нищення телеологічної проєкції в радянський період науки навчило нас не помічати його зовсім, в той час, як для романтиків телеологічна проєкція становила основну площину розгортання духовності. Матеріальна естетика (за М. Бахтіним) просто неспроможна виявити сутнісне в романтичному розвитку, як й ідентифікувати його. Тож реабілітація українського романтизму, хочемо ми того чи ні, обов’язково буде пов’язуватися з легітимацією телеологічної площини художнього твору, та в цілому культури романтизму. Українські романтики представили феноменологічну концепцію культури. Якщо в своєму спрямуванні культура відривається від процесів божественної еманції, або ж – від теогенезису, то вона перетворюється на суму бездуховних форм, стає самодостатньою орнаментикою, яка нічого не може дати людському духу.

Така “відірвана” культура може досягти високого розвитку художньої організації тексту, але при цьому її духовна значимість буде вичерпуватися всього лише орнаментальністю, в кращому випадку, побудованою навколо конкретних штучних ідеологем, часто сумнівних щодо полярності їх духовності. Відчуття ж теогенетичних процесів подароване людині Богом, і тільки від неї самої залежить утворення культурницької версії, яка б їх найглибше відображала. Кордоцентризм виступає як наступна сходинка теогонічної систематизації у романтиків.

Романтики часто сповідують джерельну чистоту слова, щирю чисту душу, ґрунтуючись на уявленні про видобуття цієї чистоти сакрального значення навіть окремих понять суцього – з вічно емануючого джерела, вічного джерела людської духовності. Уявлення про позитивну та негативну культуру було привнесене саме українським романтизмом, воно заступило Просвітницьке твердження про вишукану елітну культуру та примітивну простонародну. У розумінні романтика подібний поділ не має сенсу. Натомість позитивною характеристикою наділяється та культура, яка здатна у невикривленому зображенні подати процеси розгортання вічно живого і єдиного духу. Негативна ж культура, наскільки б вишуканою вона не здавалась, завжди дає подібне викривлення. Вона репрезентує хибний культурогенний шлях як зразок. Жоден романтик не подав негативістського зразка. Культура, будучи осмислювана ними як система архаїчних ейдосів, завжди засновувалась на сердечному вчужанні, завжди пропагувала високу ідею: жити життям власного серця. Культура мусить демонструвати процес народження ейдосу з факту й духу. Вона є процесом невинним.

Невинний позитивний розвиток духу романтики побачили в народі і проголосили його творчість зразком для мистецької діяльності. Не відмовляючись від наслідування (*mimesis*) як від провідної ознаки мистецтва, романтики обертають його до духу і проголошують необхідність *наслідування духу*. Тут слід подати вагоме уточнення – духу народного або божественного.

Два типи наслідування співіснують у літературі романтизму:

- ❖ наслідування народного духу;
- ❖ наслідування божественного духу.

У романтичній теорії мистецтва висувається вимога не тільки наслідування народного духу, але й життя народного серця. Це суттєво змінює всю попередню аксіологію. Народність та історизм, потрактовані у езотеричному апофеозі, визнаються за провідні художньо-мистецькі принципи. Служіння народу, чия духовність значно перевищує всі індивідуальні, стає провідною вимогою до

митця. Очищення ж митця мусить відбуватися в горнилі народного духу при його високих сакральних домаганнях. Романтики пробудили художній та суспільний інтерес до високих духовних злетів українського народу та жадобу до їх наслідування.

Разом із тим, культура мислилась ними як виявлення особистісних начал, тому вершинним художнім здобутком романтизму є змалювання людини, яка представляє народний дух в апогеї, найперше, в момент випробувань. Це виправдовується й орієнтацією мистецтва романтизму на зображення кризових станів особистості. Оскільки романтична особистість перебуває у стані загостреного духовного протистояння (адже становлення духовності відбувається на протигагу бездуховності!), якій часто співзвучна й історична ситуація (з цією метою український романтизм активно “обживає” період Хмельниччини та Руїни в історії України), вона потребує мотивацій щодо своїх вчинків, які часто висловлюються у вигляді сповіді. Чисельність подібних сповідей – вражаюча, незалежно від обраного автором жанру. Тужливі сповідальні мотиви часто перетинають текст навіть, здавалось би, в недоречних місцях, коли діяльність літературного героя перебуває в апогеї слави тощо. Подібні з’яви вмотивовані природою романтичної художності, орієнтованої на всеохоплююче відтворення явища. ***Сповідальність культури романтизму є постійно притаманною їй рисою.***

Низка романтичних ейдосів була утворена внаслідок адаптації народного життя як естетично вартісного, з божественною орієнтацією. Так був утворений ейдос сирітства, сонця, кобзи тощо. Ейдологічний бік романтичного знаково-змістового кодування сутнісного щільно пов’язаний з його езотеричною іпостассю. За зразком ейдосів з народного життя був утворений ейдос Слов’янщини. Ця художня ілюзія з’явилась внаслідок літературних маніпуляцій як історіографічними відомостями, так і язичницькими, часів уявної слов’янської спільності. Вона є вершиною художнього втілення однієї з яскравих сторінок слов’янського етногенезу і, разом з тим, це вже новітня ідеологема. Хоча підґрунтя її

міфологемне, за суспільною функцією вона є саме ідеологемою. Новоутворені ейдоси з народного життя в системі українського романтизму значно ідеологізуються у відповідності до спрямування політичних намірів самих романтиків, які однозначно характеризуються як слов'янофільські. Взагалі, ідеологізація художньої сфери – одна із вражаючих рис доби романтизму. Ідеологія, представлена в літературних творах, є утопічною, вона заснована на християнському братерстві та рівності. Це ідеологія християнського миру, яка у вишуканій художній формі доводилась до свідомості мас. Утопізм її полягає у неспівпадінні часових та духовних моментів історії становлення людства, точніше, в сторії становлення великого слов'янського суперетносу. Часте наголошення на месіанській ролі України як колиски і схованки істинної віри мусило активізувати національну свідомість мас, проголосити український народ богообраним. Мученицький історичний шлях українців витлумачується як шлях до набуття святості. Звідси всі історичні постаті, зображені в романтичних творах, виявляють причетність до набутої народом в історичних перипетіях чистоти. Всі вони – ейдологічне кодування національної сутності українця. Система романтичних ейдосів, заснованих на кодуванні народного життя, має аспект суто езотеричний як кодування легенди, або втіленого життя серця. Ця група ейдосів найбільше посприяла процесу націотворення нової доби, нової гілки етногенезу. Йдеться про ейдоси могили, серця, бандури тощо. Вони втілювались на різних рівнях художнього твору: тема, мотив, лейтмотив, образ, алюзія, метафора, епітет та ін. Це створювало ефект постійної присутності даного конкретного ейдоса у сьому просторі романтичної художності.

Романтична художність етногенетичного ряду втратила б системність і глибину, якби позбулась одного з найважливіших ейдосів – кобзаря. Це його історичне вчування лежить в основі романтичного історичного вчування. Як відомо, процес вчування є особистісним, тож романтики мусили обрати для цього особистість, в якій національні риси були б настільки увиразненими, що можна

говорити про початок їх символізації. Кобзар задовольняв романтиків як своєю суспільною роллю, так і мудрістю, носієм якої він був. Його історичне вчування становить основну інтенцію романтизму. Сердечна ж рецепція є унікальною формою збереження та поширення інформації. Він зберігає українське народне серце від духовного занепаду та забуття, виконує важливу роль національного будителя. Його особистісна сердечна рецепція має довгий хронологічний ряд доторкання до національних цінностей. Його серце тотожне народному. Езотеричний спосіб зображення національної долі розкривається перед читачем камерно в комунікативному процесі, він стає посвяченим у високі думи кобзаря, які він не кожному довіряє. Софійність чуттєво-рецептивного акту вперше подається через увиразнення особистісних езотеричних проєкцій.

Сердечна рецепція кобзаря дає найбільше можливостей для переведення сьогодення (у романтичному відношенні) в історичну площину, навіть таку давню, як слов'янське язичництво. Міфологічне кодування сутнісного також мало місце в системі українського романтизму. Ейдос кобзарства реалізувався також і в площині міфології. Це хронологічне напластування було необхідне для створення патетичного й таємничого ореолу навколо кобзаря. Він є творцем новітніх міфів і носієм старих. Міф для нього – правда. Єдина і превелібна у Бога. За кожним фактом історії народу він ладен відтворити цю божественну правду. Утворювана кобзарем дійсність є виразно міфологізованою. Але процес романтичного міфотворення відмінний від архаїчного. Міф у системі романтизму позбувається архаїчної світоглядної цілісності, абсолютизується одна з його численних іпостасей. Практично, утворювані романтиками міфи – це *міфологеми*, і вони, власне, й започаткували традицію міфологемного мислення в культурі, створеній персоналіями, а не масами; удаваність міфу, його «переробленість» далі буде підхоплена письменниками та стане чи не провідним напрямом формотворення у літературі.

Архаїчний міф не тотожний романтичній міфологемі. Романтики настільки оволоділи практикою творення міфологем, що мусимо говорити про своєрідність романтичного способу узагальнення в зв'язку з міфологемами. Якщо просвітники за основний спосіб художнього узагальнення мали алегорію, то романтики – символ, який за сучасною ідентифікацією мусимо прирівнювати до міфологеми, так як потрактування поняття “символ” з того часу пішло іншим шляхом семантичного розвитку. Тож романтичний спосіб узагальнення зводився до міфологізації трансцендентного. Романтики створили *систему міфологемного кодування* сутнісного. Подібне архаїчне “подовження” кожного ейдосу працювало на створення ефекту невичерпності змістів. Міфологеми українського романтизму сакралізуються на основі християнства, тому їх трансцендентність має виразне православне забарвлення. До того ж, міфологема як новоутворення була повністю позбавлена стабільності формальних ознак і потрапляла в пряму залежність від розгортання духу. Ірраціональність її будови та залежність від некоординованих імпульсів посприяли формальній невизначеності поруч із постійно наростаючою сакралізованою духовністю. У випадку романтичної міфологізації маємо підстави говорити про нову концепцію художньої форми, а точніше – про трансцендентність самої форми. Тож який би рівень розвитку романтичної змістовності ми не обрали, неодмінно стикаємось із стійкою закономірністю: вся романтична художність позбавлена стабільності формальних ознак, має виразний нахил до змін форми, які завжди вмотивовані духовним над-сходженням. Можна сказати, що романтична форма процесуальна. Романтики створили світ нової змістовності, перебуваючи в стані повсякчасного становлення, тож і естетосфера їх доби характеризується категоріями-процесами.

При цьому утворюється специфічний ефект єдності змісту при різнорівневому його вираженні. Поруч із сакралізацією естетосфери в романтизмі відбулась і сакралізація художньої сфери, що виразилась у спільному для всього українського романтизму введенні в

художню тканину творів насамперед основних біблійних типів особистості. Романтичні герої не тільки відповідають біблійним типажам, але й ставлять перед собою релігійні цілі та йдуть до їх досягнення шляхами, оповіданими в Святому Письмі. Біблійна й світська герменевтика настільки зливаються в творчій манері романтиків, що часто прямо заступають одна одну. Тематична градація українського романтизму зумовлена існуючими біблійними типами, вічність романтичної теми забезпечувалась тривалістю побутування біблійного змісту, біблійного варіанту потрактування сутнісного.

Адаптована українськими романтиками біблійна інтерпретація сутнісного у його багатогранному виявленні послугувала за основу при утворенні *художньої системи*. За аналогією до біблійного потрактування проблеми змісту сутнісного як суперечності божественного і демонічного при духовній домінанті першого, романтики вибудовують тематичну градацію.

У цьому дослідженні здійснена лише початкова спроба ідентифікації українського романтизму за *теогонічним принципом* виструнчення категорій-процесів, але вже й вона дала змогу побачити літературу українського романтизму як сакральний архітектонічний конструкт. *Принцип теогонічної систематизації є наскрізним у літературі українського романтизму*. Складна архітектоніка сакрального як константи романтичної художності була зреалізована передусім тому, що письменники-романтики ототожнювали себе з біблійними пророками, а саму літературу бачили як складову духовного становлення власного народу.

ЗМІСТ

Вступ. Український романтизм у контексті західного: Константи поетики, на які можна спиратися.....	2
Український романтизм в інтерпретації Дмитра Чижевського і ка- нони радянського літературознавства.....	34
Філософське одкровення й романтична теогонія в Україні.....	50
Палінгенезис і концепція Живого Бога	79
Софіологія українського романтизму.....	99
Богородичний культ в українському романтизмі	121
Феномен юродства в поезії Тараса Шевченка.....	136
Міфологема як прихована сакральність у літературі українського романтизму	154
Біблійна типологія і теогонічна ієрархія	172
Висновки	194

Наукове видання

БОВСУНІВСЬКА Тетяна Володимирівна

**Український романтизм:
Теогонічна систематизація**

Монографія

Обкладинка створена на основі живопису Тараса Шевченка:
«Почаївська лавра з півдня». Папір, акварель, 1846 р.

Форман 69 x 84 1/16. Підписано до друку 08.09.2019 р.
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура «Times».
Обл.-вид. арк. 9,86. Ум.-друк. арк. 12,56.
Зам. № 179.

Видавництво “Крок”

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до
Державного реєстру видавців, виготівників та
розповсюджувачів видавничої продукції: серія ДК № 3538

Від 30.07.2009 р.

а/с 554, Тернопіль-27, Україна, 46027

info@krokbooks.com

Надруковано в друкарні “БУКЛАЙН”
61000, м. Харків, вул. Катерининська, 46.

Тел. (099) 604 49 45

e-mail: bookline.ua@gmail.com